

"Imágenes gauchescas en las representaciones coreográficas de *ESTANCIA* de Alberto Ginastera"¹.

Mariana Signorelli²

Si hay una obra destacada del compositor que nos congrega en este evento por su centenario homenaje, es el ballet *Estancia*, específicamente el *Malambo final* es una de las obras musicales argentinas académicas más ejecutadas en el ámbito local e internacional. Sin embargo, no son tantas las representaciones coreográficas que dicha obra ha tenido, aunque fue concebida para tal fin, al menos en los escenarios de nuestro país.

La tarea de pensar cómo ha podido ser aquella primera versión danzada de *Estancia* en 1952 y las posteriores reposiciones es bastante compleja, ya que rastrear las ejecuciones performáticas sin recurrir a registros fílmicos o fotográficos, se vuelve un rompecabezas en el sentido más literal que conozcamos.

Historia de la producción de la obra.

Estancia es la segunda composición de Ginastera para ballet. La primera fue *Panambí*, escrito en 1937 y estrenado en 1940 con coreografía de Margarita Wallmann. *Panambí* es su op. 1 y está basado en una leyenda guaraní.

La historia transcurre a orillas del Paraná en una noche de luna llena. La cercanía de las bodas de Panambí (hija del cacique) con Guirahú (valeroso guerrero y cazador de la tribu) da lugar a alegres y joviales festejos. Las jóvenes servidoras de Panambí participan del clima festivo bailando en rondas. Luego, los guerreros, con ritmo enérgico, rinden homenaje a la joven pareja. Finalizadas las danzas, el cacique ordena a los presentes que se retiren. Los novios se despiden jurándose amor eterno. Panambí se aleja hacia su choza.

Guirahú toca una dulce melodía en su flauta de caña. Mientras tanto, el hechicero, también enamorado de Panambí, intenta matar al valeroso guerrero acercándosele con una serpiente venenosa en sus manos. Pero de pronto emergen del agua unas figuras femeninas, las deidades, que embriagadas por la música encantan a Guirahú y lo transportan hasta el fondo del río.

El hechicero, íntimamente satisfecho con lo ocurrido, despierta a la tribu para anunciarlo, por lo que se produce un gran tumulto. Cuando Panambí se entera,

¹ Exposición presentada en el marco del Mes Ginastera el día 24 de septiembre de 2016 en el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi de La Plata, basada en otras ponencias y artículos en torno a este tema de investigación.

² Licenciada en ARTES, orientación Música, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

marianasignorelli@hotmail.com

suplica a Tupá (dios bueno) por su amado. El hechicero aprovecha la ocasión para declararle su amor y ante la negativa de ésta promete vengarse.

El cacique, haciendo eco de los deseos de la tribu, pide al hechicero que pregunte a los espíritus poderosos cómo hacer para rescatar a Guirahú. Éste los invoca, pero falsea la situación para poder cumplir con sus propósitos de venganza y dice a la tribu que la única manera de traer de vuelta a Guirahú es que Panambí lo vaya a buscar arrojándose al río Paraná.

La novia no sospecha de las palabras del hechicero desairado y acepta acatar la sentencia. De pronto, vivos resplandores y rayos acompañan la presencia de Tupá, quien detiene a Panambí antes de que se arroje al río y anuncia que al amanecer el amor tendrá su recompensa y la maldad también. Los guerreros descubren la verdad y amenazan al hechicero que prontamente se oculta en su choza.

Al amanecer se oyen las voces de las deidades del agua y el castigo de Tupá se hace presente: el hechicero, convertido en pájaro negro, sale de su choza y se pierde en la selva. Y también el premio: cuando el sol está en plenitud surge de las aguas Guirahú, para reunirse con su amada.

Para el segundo ballet, Ginastera compuso tanto la música como el argumento que está inspirado en el *Martín Fierro* de José Hernández, al que alude incluyendo versos recitados y cantados. Fue encargado al autor por el productor norteamericano Lincoln Kirstein socio del coreógrafo Balanchine para el *American Ballet Caravan* de Estados Unidos, en 1941, al realizar este conjunto una gira por Sudamérica. Kirstein manifestó gran interés por un baile que tratara de la vida rural argentina y así es que nace *Estancia*. La disolución de la compañía *Caravan* en 1942, impidió la realización coreográfica tal como se la había proyectado y Ginastera presentó en un concierto, una versión en *Suite orquestal* de la obra, en 1942, con la Orquesta del Teatro Colón que dirigió Ferruccio Calusio.

Este ballet estuvo inspirado en distintos aspectos de la actividad rural en una estancia, desde un amanecer hasta otro amanecer, con un sentido simbólico de continuidad. En su programa de mano, se pudo leer la trama argumental:

La historia se desarrolla en la pampa. Ya amaneció y entre cantos y revoloteos de pájaros, los paisanos comienzan sus tareas rurales. Un pueblerino se hace presente en la estancia y demuestra inexperiencia en las labores del campo. Se siente atraído por la joven campesina y al declararle sus sentimientos es rechazado.

Bajo un sol radiante los trabajadores agrícolas cosechan el trigo, mientras algunos peones y domadores de la estancia lucen su gallardía, domando caballos ante la mirada atenta de la campesina. Todos son observados y fotografiados por un grupo de turistas llegados en un carruaje que, luego de realizar vivos comentarios, se alejan.

Al caer el sol, se oye una voz que entona:

*“Vamos dentrando recién a la parte más sentida
aunque es todita la vida de males una cadena,
a cada alma dolorida, le gusta cantar su pena.
Triste suena mi guitarra, el asunto lo requiere,*

*ninguna alegría espere, sino sentidos lamentos
nace, crece, vive y muere.”*

El joven pueblerino insiste con la campesina y ésta lo rechaza nuevamente. Profundamente lastimado y deseoso de mostrar su coraje, enfrenta unos caballos desbocados, domándolos con energía. Entonces la joven, asombrada y admirada, acepta al fin sus galanteos. Llega la noche, la luna llena y las estrellas dan claridad a la sombría noche. Desde lejos se deja oír una copla:

*“Bala el tierno corderito, al lado de la blanca oveja
y a la vaca que se aleja, llama el ternero amarrao
pero el gaucho desgraciado, no tiene a quien dar su queja.
Ah....., la, la, la.”*

Los pájaros anuncian la llegada del nuevo día, la actividad campestre se reanuda y los trabajadores agrícolas y el pueblo celebran gozosos el idilio de la joven pareja.

Luego de once años desde su composición el ballet finalmente pudo estrenarse en el Teatro Colón, el 19 de agosto de 1952. Aunque no en muy oportunas circunstancias políticas, ya que aún no se había cumplido un mes de la muerte de Eva Perón, hecho que impactó contundentemente en la sociedad argentina en general y los programas de mano llevaban la insignia de luto por esta razón. La velada incluyó polonesa y vals de *Sílfides* de Chopin, *Estancia* de Ginastera y el primer acto de *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky a cargo de la eximia bailarina rusa invitada Alicia Markova, primera figura de los aquellos vanguardistas *Ballets Russes* de Diaghilev. La dirección orquestal estuvo a cargo de Juan Emilio Martini, la escenografía y el vestuario, de Dante Ortolani, y la coreografía, de Michel Borowsky. Sus intérpretes principales fueron los bailarines: Esmeralda Agoglia, Enrique Lommi, Mercedes Serrano, Irina Borowski, Esther Gnavi, Norma Fontenla y Paula Svagel.

Con sus jóvenes treinta y seis años, Ginastera ya gozaba de una prometedora carrera en la música, con contactos en el exterior (como Kirstein y Copland, entre otros) y con obras suyas estrenadas en el máximo coliseo teatral de estas latitudes. Esto sumado al interés compositivo en la estética del “Nacionalismo musical”, los viajes de estudio, becas y perfeccionamientos que realizará estos años.

Michel Borowsky, el coreógrafo encargado de esta obra, llegó a nuestro país en 1932 convocado por el maestro Romanoff que precisa para las reposiciones de los ballets de Fokine y los de creación propia, un bailarín formado sólidamente y con experiencia (lo cual escaseaba en esos tiempos en nuestro país, ya que no contábamos aún con este recurso humano). Borowsky se había formado en el teatro Opera de Varsovia e integró los últimos años de los *Ballets Russes* de Diaghilev. Luego de varias temporadas como bailarín solista, se casó con una bailarina argentina

y adquirió la ciudadanía en 1935. Además se fue destacando como partenaire de nuestras estrellas del momento: Leticia de la Vega, Dora del Grande, Lida Martinoli y la eximia María Ruanova. También fue maestro de grandes bailarines como Enrique Lommi, Víctor Ferrari, Esmeralda Agoglia, José Neglia, entre otros. Además por muchas temporadas fue director de los ballets del Teatro Colón y del Argentino de La Plata. Su contacto con nuestras danzas folklóricas fue de mero espectador, puesto que su formación era en técnica de ballet, de la escuela rusa renovadora, pero ballet al fin.

Enrique Lommi, bailarín solista y protagonista de Estancia (“joven puebler”) señaló:

“Yo conocía bastante folklore, me gustaba pero no me dedicaba a ello. Una vez que pasamos al escenario con los primeros ensayos con la orquesta, con cien profesores tocando una orquestación infernal, de una fuerza rítmica y sonora bestial, le dije al maestro (Borowsky): ‘Mi zapateado no se va a oír. Yo voy a hacer los pasos de malambo, pero no voy a zapatear. Voy a hacer creer que zapateo, dándole el gusto, la forma’. Y haciendo unos movimientos con el cuerpo inventé unos pasos de rodillas, pasando de una rodilla a la otra y cayendo con las dos, algo de mucho efecto. El maestro lo aceptó y realmente tuve muchas satisfacciones con Estancia.” (Conversación citada en Manso, 2008)

Carlos Manso (2008) subraya la dulzura y el candor expresado en su danza por la protagonista, Esmeralda Agoglia, en su papel de “joven campesina”, firme en sus zapatillas de punta y expresiva en sus líneas corporales. También menciona la plasticidad de las bailarinas del conjunto en algunos momentos grupales como la *Danza del trigo* y el repiqueteo en puntas en el *Malambo final* en conjunción con el zapateo masculino: “*de algarabía festiva, en ritmo de malambo, en un crescendo percutido a toda sonoridad*”.

En una entrevista personal³ con la hija del compositor, Georgina Ginastera, recordó que era chica cuando este ballet se estrenó en el Teatro Colón y que fue una obra que le impactó mucho justamente por ser muy iconográfica. Cuando nos la describió evocó que “*en la Danza del trigo, los bailarines bailaban disfrazados de trigos, o sea de espigas. Entonces aparecían un montón de bailarinas todas doradas. (...) Después en La doma, eran caballos (...) era bien figurativo, realista*”. Y cuando nos cuenta acerca de la representación de la ‘ciudad’, mencionó que “*cuando llega el grupo de la ciudad, que era toda una familia, que tenían como un sulky. Pero el sulky aparecía como si fuera un carril*”. También destacó la última escena afirmando que “*era realmente hermosa con ese malambo (...) Entonces los bravos, las flores que le tiraban a*

³ Entrevista realizada en septiembre de 2011.

las bailarinas, una gran satisfacción. Esa fue mi primera experiencia de Estancia (...) obra que enseguida tuvo repercusión en el mundo (...) creo que Estancia fue su gran triunfo”.

La presentación conjunta de la bailarina *étoile* Alicia Markova, compañera de la compañía de Diaghilev junto con Michel Borowski, coreógrafo de *Estancia*, conformó un programa sumamente atractivo para el público ávido de ballet. Esto se deduce por los mismos comentarios previos y posteriores al estreno que subrayan a través de títulos y largas glosas su especial arribo al ya mítico escenario porteño del Teatro Colón.

Atendiendo también a su contexto de producción y de estreno, podemos leer en los diarios algunos comentarios que nos definen qué expectativas había respecto de estas obras:

En *Clarín* del 18 de agosto de 1952: “*Teatro Colón. Mañana a las 21 hs, nueva función de abono a nocturnas. Presentación de la bailarina Alicia Markova y estreno del ballet “Estancia” de Alberto Ginastera.*”

Puede observarse quienes son los protagonistas de dicha función, la *prima ballerina* Markova, no importa qué vaya a interpretar y el consagrado compositor argentino Ginastera, con el estreno de una obra en este caso performática, sin embargo no se hace mención al creador de la danza.

Los comentarios posteriores al estreno también hacen hincapié en estas ambas figuras.

En *Clarín* del 20 de agosto de 1952 se titula “*Dos novedades en el Teatro Colón: Alicia Markova y el Ballet Estancia*”. Respecto a *Estancia*, se señala como “uno de los trabajos más sólidos y mejor realizados de su autor”, destacándose por la ágil instrumentación y rítmica. Luego se refiere al coreógrafo de este modo: “*la coreografía de Michel Borowsky no se luce por su originalidad, habiendo resultado correcta y entusiasta la actuación de Esmeralda Agoglia y Enrique Lommi*”.

En *La razón* de mismo día destacan las mismas figuras, bajo el título “*Alicia Markova y el Ballet Estancia en el Teatro Colón*”, se comenta brevemente el argumento del ballet inspirado en “*escenas de la vida rural argentina*” y en el *Martín Fierro*, señalando también la historia de amor entre “*el pueblerito y la paisanita esquiva*”, y la estilización de “*canciones y danzas autóctonas*”, “*escrito con pericia y orquestado con opulencia*”. En cuanto a lo coreográfico, se menciona como un “éxito” del coreógrafo el hecho de adaptarse fielmente a la música y permitiendo el lucimiento de los bailarines.

En el diario *La Prensa* también se hicieron menciones al respecto de lo presentado la noche anterior en el Colón, igualmente resaltando las figuras de Markova y Ginastera. De la obra del compositor argentino se destaca la música y orquestación aunque no tanto el aspecto coreográfico del que se menciona que *“las danzas argentinas estilizadas y un concepto de ballet clásico no armonizaron totalmente en la coreografía de Borowsky que tiene sus mejores momentos en el segundo cuadro y en la plasticidad del cuarto momento de la obra”*.

En *Crítica* del 20 de agosto de 1952 la nota al respecto del estreno es titulada *“La vida rural en puntas de pie”*. Los comentarios describen minuciosamente imágenes que transcurren en la obra: *“para conquistar el corazón de bellas esquivas: bailar bien el malambo y domar potros”*. Se destacan en dicha nota alusiones a maquinarias de labriego rural, lazos y boleadoras, descripciones de los ambientes, de la fauna y de situaciones que se viven en el campo argentino, en la llanura pampeana, como una noche estrellada, pájaros de colores, *“briosos corceles, paisanaje en cantidades respetables como corresponde a un establecimiento rural de categoría”*.⁴

En la tapa de *Buenos Aires Musical* del 1ro de septiembre de 1952 se hace mención sobre Markova en el Colón y en un recuadro destacado como *“La partitura”* se señala el estreno de *Estancia*, de Ginastera. Principalmente se refiere a las anteriores obras más trascendentes, su corta y próspera trayectoria a la fecha con sus jóvenes 36 años, sus ya conocidos éxitos internacionales y se enfatiza en este caso la *“habilidad en el tratamiento del equipo orquestal”* y *“la rítmica y el dinamismo”* mientras se critica como limitante *“el estilizar un material que difícilmente puede ser trasvasado al cristal de un lenguaje musical elaborado, con otro resultado de un pintoresquismo autóctono convencional”*. Coreográficamente al parecer no fue muy apreciada, ya que en el artículo se hace mención que *“Borowsky presentó una estancia más. Una estancia grande, pesada, pasada de moda, con gauchos, con ganado, con mucha ingenuidad, indicados para una fiesta de la vendimia.”* También se le critica por el amaneramiento exagerado, su falta de fuerza, y que la sola presencia de un ombú no da cuenta de la inmensidad de la pampa: *“poner como ambiente un decorado que se hunde con solo cruzar la General Paz,*

⁴ En el mismo artículo se le dedica varias líneas al compositor respecto de su estilo: *“tiende como música a ser pintoresca y anecdótica”*, *“el ingrediente popular está pues utilizado como medio narrativo más que como fuente de inspiración”*, *“los resultados son levemente convencionales y poco convincentes en cuanto a carácter nacional”*, *“tipo de música que puede seducir a oyente extranjero”*, *“ambientes sugestivos y dramáticos”*, *vitalidad rítmica, “muy desarrollado el sentido teatral con especial manera de crear imágenes sonoras”*.

es un flaco favor hecho en aras de un nacionalismo que, afortunadamente no tiene nada que ver ni con la Nación, ni con los argentinos.”

Es preciso recordar que la tradición de ballet en Argentina no llevaba demasiada historia, ni demasiadas “*étoiles*”. Recién en el año 1922, se crearon las escuelas del Colón dirigidas por el músico Carlos López Buchardo. Escuelas que luego se constituyen en el Conservatorio Nacional de Música y declamación con una “sección danza” a cargo de la bailarina rusa María Olenewa, en el año 1924. En 1925 se conformó el primer “Cuerpo de Baile” mediante un riguroso concurso, aunque faltaría bastante para que dicha compañía alcanzara el nivel técnico y de reconocimiento internacional que hoy posee. La escuela del teatro Colón (hoy conocido como ISA), desde los inicios supo recibir el aporte de maestros, bailarines, compañías y coreógrafos extranjeros, sobre todo rusos, también italianos. Varios de ellos han sido invitados y contratados por temporadas como Ana Pavlova, Bronislava Nijinska, Boris Romanoff, y otros se han instalado en nuestro país como el mencionado Michel Borowsky, aportando y desarrollando la formación de futuras grandes estrellas del ballet argentino.

Los críticos de 1952 como “lectores históricos”, recibieron en general con entusiasmo la música de Ginastera y el desempeño dancístico de la bailarina visitante, mientras que la coreografía de *Estancia*, tarea que se le encomendó a Borowsky, no tuvo la misma recepción. El lenguaje corporal clásico, estilizado, etéreo, en puntas, figurativo al extremo en los escenarios y decorados, ingenuo, resultó demasiado artificial y forzado. Incluso el crítico de Buenos Aires Musical solicitó que sea este el “*experimento último que sobre este tipo de cosas se haga en el Colón*”.

Sin embargo, no fue así. Se siguió insistiendo con *Estancia*.

Otras veces, Estancia

I- 1966. Plasticidad visual de Estancia. En 1966, el joven coreógrafo argentino Oscar Aráiz, tuvo su primera ocasión de trabajar para el Colón montando una nueva versión de la obra. “*La misma se vale de abstracciones plásticas que, sin ajustarse a un argumento concreto, representan el espíritu campestre*” (Giovannini-Foglia de Ruiz, 1973). Junto con el Himno nacional y *Divertimento* de Britten, formó parte de la Velada de Gala en Celebración del Sesquicentenario de la declaración de la Independencia a la que asistió el presidente de facto Juan

Carlos Onganía que recientemente había tomado el poder deponiendo mediante un golpe de estado al presidente Arturo Illía. En esta versión las escenografías y vestuarios estuvieron a cargo de Raúl Soldi y los papeles protagónicos fueron interpretados por Esmeralda Agoglia tal como la primera vez, y por Norma Fontenla, José Neglia y Gustavo Mollajoli. Para esta época Ginastera, que ya rondaba los 50 años, regresó de Nueva York donde se había estrenado su ópera *Don Rodrigo* con gran éxito, para estar al frente del CLAEM.

Respecto a las expectativas registradas en la prensa de la época, se puede subrayar el anuncio como “nueva versión” de la obra, destacando en este caso al coreógrafo. Por ejemplo en Diario *La Nación* del día del estreno (sábado 9 de julio de 1966), dicho anuncio es acompañado con una fotografía del diseño escenográfico de Soldi: una escena de caballos briosos.



En cuanto a los comentarios posteriores al estreno, se observa en los diarios fotos del recorrido presidencial (Tedeum en Buenos Aires, Festejos en Tucumán en el día y gala en el Colón por la noche) y su presencia junto con su esposa y otros militares de alto rango en el palco presidencial de la velada del Colón, sus respectivos vestuarios (“uniforme de gala” él, “traje gris con corsage bordado celeste y blanco”, ella). En varios diarios el énfasis está puesto en “los calurosos aplausos, la expresiva recepción, el júbilo de la gente” que dicha figura presidencial provocó.

En el diario *La Razón* del 10 de julio, se enfatiza sobre el estreno de la obra *Divertimento*, con música de Britten sobre temas de Rossini y coreografía de William Dolar, que acompañó en la programación a *Estancia*. Sobre dicha obra señaló: “*Aráiz, quien ha reunido elementos realistas y simbólicos para exponer las diferentes etapas de la vida rural argentina (...) revelan la búsqueda de nuevas formas e intentos para dotar al ballet de una fisonomía relativamente original*”.

Los elementos predominantes son hombres y mujeres de campo y figuraciones abstractas que simbolizan el espíritu campestre, representado por el trigo, el viento, el sol, el crepúsculo y la noche estrellada. Al parecer, la intención del coreógrafo fue plasmar las impresiones cambiantes de la naturaleza (amanecer, mañana, tarde, noche), las acciones cotidianas (cosecha y doma) y los estados anímicos de los hombres y las mujeres (separación, soledad, reencuentro, alegría).

Aráiz ha seguido para su creación, el siguiente esquema⁵:

CUADRO I: El amanecer. Las primeras luces del alba separan a hombres y mujeres. Los trabajadores se disponen a partir para iniciar su jornada rural.

CUADRO II: La mañana. El dorado triguero es agitado por el viento. Los campesinos se consagran a la siega. La calidez del mediodía es sacudida violentamente por una tropilla de briosos caballos.

CUADRO III: La tarde. En la serenidad de la tarde se eleva un nostálgico lamento. Las mujeres esperan el regreso de los hombres. Tras la doma, en la cual se impone el dominio del hombre sobre el animal, se reencuentra la pareja.

CUADRO IV: La noche. La plenitud de la noche reúne finalmente a los demás hombres y mujeres, envolviéndolos con su misterio.

CUADRO V: El amanecer. Las figuras reales y simbólicas, en homenaje a la vida rural, se funden en una dinámica danza general.

El contexto de la obra dista bastante de la primera versión después de catorce años. En el 1952 se vivía en una democracia (presidencia de Domingo Perón), a la fecha del estreno de la obra el teatro Colón había estado un tiempo cerrado por duelo por la muerte de Eva Perón. La tradición de ballet en Argentina ya estaba generando las primeras figuras de la danza y Ginastera estaba en pleno proceso de creación y crecimiento artístico. Mientras que en el 1966 comenzaba la dictadura de Onganía que en poco tiempo residirá en un período de fuerte censura, clausura y prohibición de comités de partidos políticos, bastones largos, persecución política, etc. Pero luego

⁵ Tomado del programa de mano, 1966, Teatro Colón.

de estos años, ya contaba con sólidas figuras del ballet (José Neglia y Norma Fontenla, entre otros), nuevas búsquedas expresivas en la danza por parte del coreógrafo Aráiz y su creador musical Ginastera⁶ ya había cosechado innumerables éxitos nacionales e internacionales.

II. 1998. Estancia, folklórica estilizada. En 1998 el Ballet Folklórico Nacional (dirigido por Norma Viola), presenta una versión folklórica de *Estancia* con coreografía de Rodolfo Lastra. Con un lenguaje de tintes más folklóricos, se presenta en la explanada de la Facultad de Derecho, al aire libre, bajo el lema “Fiesta Nacional de la Cultura” el 21 de marzo de 1998, junto con las orquestas y coros oficiales: La Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de Música Argentina Juan de Dios Filiberto, dirigida por el maestro Osvaldo Piro, la Banda Sinfónica de Ciegos, dirigida por Edgardo Manfredi, los Coros Nacional de Niños, Nacional de Jóvenes, Polifónico Nacional y Polifónico de Ciegos. En esta ocasión con un programa de los más variados (tangos, danzas polostsianas, Mozart, jazz y Ginastera), la pareja de bailarines Julio Bocca y Eleonora Cassano, coronaron la presentación bailando al estilo *pas de deux*, la *Danza del trigo* ataviados de gaucho y paisana y el *Malambo final*, compartiendo escenario con el Ballet Folklórico Nacional, con una coreografía donde “no faltaron ni la simulación de una cabalgata ni un duelo de cuchillos” indicó Martín Liut en *La Nación*, 23 de marzo de 1998.

Ya no en presencia de un escenario teatral, sino en el contexto de presentación al aire libre de los elencos sinfónicos, corales y de danza nacionales, *Estancia* vuelve a hacerse presente asumiéndose en un cuerpo más popular, acercándose a la gente, saliendo del teatro a la calle. Aunque “cargada de obviedades” como señala Liut. Las expectativas folklóricas, propias de una “fiesta de la cultura nacional” se vuelven obviedades cuando el gaucho se presenta explícito en su imagen (vestuario y movimiento), zapateando un malambo, valiente, batiéndose a duelo, simulando domar un caballo y las mozas zarandeando con faldas amplias y trenzas. Si bien no se trata de un folklore tradicional, ni desde la danza ni desde la propuesta musical, al que se le denomina “folklore estilizado”, más opaco en su imagen (en términos de Marin, 1993) y hasta de un lenguaje muy clásico cuando el gaucho y la paisana (Bocca-Cassano) bailan un *pas de deux* en la “Danza del trigo”.

⁶ Recordemos que en el 1968 Onganía censurará la ópera *Bomarzo* de Ginastera no permitiendo que se estrene y también otras obras serán censuradas como *Baños* de Roberto Plate que se iba a realizar en el Instituto Di Tella.



Fotos capturadas del video de la función. Ballet Folklórico Nacional junto a Julio Bocca y Eleonora Cassano.

II- 2001. Actualización de la obra. En el 2001 se realizaron dos versiones de *Estancia*. Una de ellas en el teatro Argentino de La Plata, por Oscar Aráiz y otra en el Teatro Colón por Guido De Benedetti. La de Aráiz, aún poco investigada, puede tratarse de una reposición de la de 1966, con algunas variantes. La de De Benedetti la presencié personalmente en el Teatro Colón en mis épocas de estudiante y conservé algunas críticas y su programa de mano.

Ginastera ya había fallecido (en 1983), sus obras habían trascendido fronteras, su lenguaje musical había variado sustancialmente en sus últimas obras. ¿Cuál era el interés de hacer una nueva versión coreográfica de dicha obra? En los diarios de abril de 2001, se anuncia la presentación de *Estancia* como la obra que da comienzo al ciclo de ballet ese año en el Colón, mencionando sus autores musical y coreográfico, y señalando en qué consistirá el resto del programa: reposiciones de *Nuestros Valses*, del venezolano Vicente Nebrada, y de *Carmen*, del cubano Alberto Alonso. En *La Nación*, se menciona que la obra *Estancia* es el único estreno de ballet de la temporada y que tanto el guión como la coreografía están a cargo de De Benedetti. A su vez, se destaca que la obra se realizará con motivo de la conmemoración del 85 aniversario del nacimiento de Ginastera. A lo largo del artículo, publicado previo al estreno, el coreógrafo relata el intrincado guión. Al parecer hay una pretensión a traer a la actualidad la temática del campo, los estancieros, la situación rural reciente, también se hace mención a la crisis, la corrupción, huelgas, represión y a gente que se va del país. Además se señala que habrá proyecciones de imágenes y que él ha elegido un lenguaje de danza entre lo neoclásico y el contemporáneo, haciendo hincapié en el trabajo actoral de los bailarines.

Argumento⁷:

Durante un festejo en una estancia, irrumpe una banda de delincuentes que toma posesión del campo y secuestra a la señora y a los hijos del dueño, pidiendo a éste rescate por su familia y posesiones.

El jefe de la banda obliga a la peonada a trabajar en la siembra y cosecha de la “planta del dinero”, sometiéndolos a castigos, mientras acosa a la mujer del estanciero y trata de violarla.

El estanciero vuelve con su capataz al campo y paga el rescate. Así recupera a su familia. Pero a raíz de lo ocurrido, el estanciero quiebra económicamente y moralmente y, descreído ya del campo y del país, decide trasladarse con su familia a la ciudad.

Entonces, se encuentra en otro hábitat, dominado por la indiferencia, el nerviosismo, la rutina, la automatización de las conductas y la corrupción generalizada. Especula en los mercados financieros y tiene la suerte de ganar. En la bolsa se encuentra de nuevo con el jefe de la banda, quien también apuesta allí para lavar el dinero mal habido.

Definitivamente desengañado, el estanciero decide emigrar a otro continente. Camino al aeropuerto, se reencuentra con la imagen de la pobreza y la marginación: mendigos, prostitutas, estudiantes, obreros, todos piden por un país mejor. Algunos, como él, huyen al exterior. Del seno de una manifestación, aparece quien había sido su capataz y trata de convencerlo para que se quede, mientras el jefe de la banda intenta sobornar al capataz para que desista en su insistencia. El estanciero y su familia descubren que todavía pueden creer en su tierra y en su gente, desisten de emigrar y regresan al campo.

Un juez logra imponer justicia y apresado al corrupto comisario que protegía al jefe de la banda. El comisario, al verse acorralado por las fuerzas de seguridad, se escuda de las balas con el cuerpo del jefe de la banda, el cual muere.

El estanciero comienza a sembrar la tierra con sus manos. Este ejemplo es seguido por todos sus empleados y luego por toda la sociedad, en la cual renace la esperanza de un país mejor y más justo. Como el que les legaron sus antepasados y les prometió la historia.

En cuanto a los comentarios posteriores al estreno, se lee en el título del mismo diario “la “pobreza coreográfica de *Estancia*”. Y luego en sus líneas críticas alude a que la danza no logró equiparar el caudal elevado de la música: “*La idea en la danza fue aggiornar, con un intrincado guión, la esencia de melodías que sugieren aires folklóricos*”, comenta Silvia Gsell, la autora de la crítica, y destaca que si no se leen las explicaciones del libreto no se comprende lo que pasa, además señala “*las constantes alegorías son obvias y el mensaje termina siendo pueril en lograr de lograr una reflexión que despierte conciencias*”.

⁷ Copiado del programa de mano.

En diario Clarín, la crítica aportó más defectos observados y finaliza con estas líneas “*Estancia* no puede ser analizada como una coreografía porque carece de ideas coreográficas, de estilo y de lenguaje”. Si bien las expectativas fueron representar una *Estancia* actualizada, donde se observasen situaciones rurales y urbanas del momento, la crisis económico-social por la que el país atravesaba (presidencia de De la Rúa- 1999-2001) y aportar una mirada esperanzadora en el fructífero campo pampeano. De Benedetti tampoco logró plasmar coreográficamente lo que la música sugiere y el lenguaje folklórico no solo estuvo prácticamente ausente sino que el “neoclásico” utilizado no cumplió con las expectativas.



Foto cedida por Máximo Parpagnoli



Foto de M. Michide (Faillace, 2005: 155)

2010. Estancia patriótica. En ocasión de los festejos conmemorativos del Bicentenario se presentaron dos versiones coreográficas de *Estancia* en nuestro país. Una, se realizó en el Teatro Independencia de la ciudad de Mendoza, el 24 de mayo de 2010, con dirección musical de Ligia Amadio y coreografía a cargo de Rubén Chayán⁸; la segunda, en el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, el 30 de mayo de 2010, bajo la dirección musical de Rodolfo Fischer y coreografía a cargo de Carlos Trunsky. Ambas versiones estuvieron basadas en la obra compuesta por Ginastera, cada una de ellas plantea una *imagen* diferente ante el mismo material sonoro.

⁸ Se reiteró los días 25, 26 y 27 de mayo, incluso para la función de gala conmemorativa del Bicentenario Argentino.



Desde el punto de vista musical, en la puesta platense se presentó la versión en suite, integrada por ocho danzas, “cinco más vibrantes y tres más líricas”, según lo expresó el coreógrafo para el programa de mano. Por su parte, la versión mendocina se realizó de manera completa, con un total de doce danzas, agrupadas en cinco cuadros.

La puesta de la capital mendocina, a cargo del coreógrafo Rubén Chayán, se concentrará la mirada en los cuerpos, los gestos, los movimientos y el vestuario. Allí se observa un alto grado de literalidad en la presencia y la mostración del “gaucho”, ya que los bailarines están caracterizados como tales, considerando la iconografía tradicional folklórica: los hombres con sombreros, pañuelos en el cuello, bombachas, botas con espuelas, camisa blanca y chaleco. A veces bailan, incluso, con herramientas de labrar y cosechar, y hasta con rebenques; las mujeres, en su mayoría, con faldas amplias, volados, flores y trenzas, aunque usan zapatillas de puntas. Algunas se salen de esta norma y representan figurativamente caballos o trigales creciendo. Los movimientos que realizan hombres y mujeres son propios de la técnica de la danza clásica, los que alternan con figuras, gestos y posiciones de danzas tradicionales del folklore argentino, sobre todo en el *Malambo* final, por parte de los hombres de la compañía. La escenografía presentada también es bastante literal en cuanto a la mostración del ambiente de campo: plantas de trigo, tranqueras y troncos atados que simulan corrales o alambrados que se mantiene como decorado durante toda la presentación de la obra. La iluminación, por su parte, da cuenta de los momentos del día en el campo como fueron planteados en el argumento de Ginastera: amanecer, mañana, tarde, noche, amanecer.

Hay varios números de danza de pareja presentadas como estilizaciones de zambas y chacareras. Lo observado en la puesta analizada evidencia una gran transparencia en la presencia y mostración del gaucho como iconografía de lo “gauchesco”.



Fotografías cedidas por la fotógrafa Silvana Fusfari en el Teatro Independencia-Mendoza-25 de mayo de 2010

En la puesta platense, el coreógrafo Carlos Trunsky asumió una tarea con mayores riesgos, partiendo de códigos de lenguaje de la danza contemporánea que permiten mayor ductilidad corporal, movimientos de contracción y relajación, pies descalzos y vestuario unisex. Presentó sólo a una bailarina con zapatillas de punta, y a ningún bailarín con botas ni espuelas o mujeres con trenzas o faldas amplias. En este caso, la mostración del gaucho operan en la representación, la hacen más sutil, más ambigua, más opaca (Marin 1993). La escenografía también fue más austera: telón negro, vestuario unisex gris azulado, pantalones anchos y chalecos largos y el único indicio de diferenciación entre el grupo de bailarines que representaba a los del campo de los de la ciudad eran los colores de sus camisetas: rosa y celeste para mujeres y hombres de la ciudad, naranja y verde, para mujeres y hombres del campo. Además, se destaca la presencia de un gran televisor que proyecta escenas de campo, situado en una plataforma sobre ruedas que, por momentos, los mismos bailarines van desplazando a diferentes sectores del escenario hasta que, finalmente, lo retiran. La luz cenital, en algunos momentos, sectoriza el escenario y subraya movimientos y desplazamientos de bailarines.

Hay danzas de parejas que, en ciertos momentos, remiten a chacareras o zambas, pero también a *pas de deux* de danza clásica. Sin embargo, lo que predomina son las danzas colectivas, casi uniformes, que bailan conjuntamente con movimientos de danza contemporánea.



Imágenes gentileza Teatro Argentino de La Plata / Fotografías de Guillermo Genitti.

El discurso lingüístico se hace presente en este ballet en la propuesta original de Ginastera del año 1952, que incorporaba fragmentos del *Martín Fierro* entre las escenas narradas, por un locutor en voz en off. Se observa, en ambas puestas analizadas que este material lingüístico presente, aunque de manera divergente. En la versión mendocina, la lectura de dichos fragmentos es literal, tal como lo expresado por el autor. En cambio, en la versión platense, se observa una deconstrucción del texto: se escuchan frases, palabras sueltas, como duelo de palabras que resuenan con diferente intención. Seguramente, la mayoría fueron extraídas de dicho poema vernáculo, mientras que otras sólo lo sugieren resonando como “ecos”. Este discurso alude, presenta, muestra, invita a la construcción de una imagen, un ambiente, a partir de frases como: “yo sé como cualquier otro porque retumba el trueno, porque son las estaciones, de donde salen las aguas que caen del cielo”; o la expresión de palabras aisladas, tales como “memoria”, “tiempo”, “fierro”, “centro”, “mar”, “conocimiento”, “meta palo”, “blanco”, “negro”, “cielo”, “agua”, “coraje”, “sosiego”, “templanza”, “viento”, “agradecimiento”, entre otras.

La *imagen* que se construye a partir de los diferentes registros de esta *performance* (música, danza, vestuario, argumento, entre otros) es la del “gaucho” como iconografía de la tradición folklórica pampeana, expresada a través de la alusión a los ambientes geográficos (la pampa, la soledad de la planicie), a las costumbres camperas (doma de caballos, jineteada), los bailes de la región (zamba, malambo), los conflictos entre el campo y la ciudad, la cuestión de género (la virilidad, la hombría).

Vigencia de Ginastera y su *Estancia*

En una oportunidad, en efecto, el compositor expresó el impacto que le había causado desde chico el paisaje de la pampa:

*“Siempre que cruzaba la pampa o vivía allí durante algún tiempo, mi espíritu se inundaba de impresiones cambiantes, ahora alegres, ahora melancólica, unas rebosantes de euforia, otras impregnadas de una paz profunda, todas ellas provocadas por esa inmensidad sin límites y por la transformación que cada día del mundo experimenta el campo. (...) Desde mi primer contacto con la pampa, se despertó en mi el deseo de componer una obra que reflejara esos estados de ánimo”*⁹.

Desde lo musical, se observa una recreación de los ambientes y sentires mencionados, a veces de modo simbólico, siendo sugeridas melodías cantables de gran lirismo, como *Danza del trigo* o *La tarde: triste pampeano* o aludidas a las cuerdas al aire de la guitarra en el comienzo de la obra¹⁰. Mientras que, en otros momentos, se refiere al folklore de modo más explícito. Por ejemplo, a través de la reconstrucción del impetuoso y tan característico *Malambo* que recorre la obra con variantes y desarrollos temáticos, y que funciona como hilo conductor que unifica el discurso musical.

La imagen que se constituye como “presencia en ausencia” es la relación de “lo gauchesco” como símbolo metonímico de “lo nacional”. Dicha relación es sostenida por un discurso musical incluido dentro de la estética denominada como ‘nacionalismo musical’¹¹: “Así, el gaucho, que durante todo el siglo XIX fue, después del indio, el otro por excelencia, portador de la barbarie que denostará Sarmiento, se convierte en el depositario de la esencia de la argentinidad en peligro” (Plesch, 1996). Esta asociación de la imagen del gaucho, elevado a la categoría de héroe mítico popular, y lo folklórico-gauchesco, como sinónimo de lo nacional, fue una construcción identitaria progresiva durante la primera mitad del siglo XX, y fue intencionalmente apuntalada por el gobierno del General Juan D. Perón. Ginastera actualiza al gaucho y lo trae en su mismísima presencia apostando con él al desarrollo social, a la modernidad. Esto se evidencia en el discurso musical que propone con evidentes renovaciones estéticas, alejándose progresivamente de la tonalidad y trabajando el material folklórico como

⁹ Simon Wright, reseña en *Alberto Ginastera*, edición en CD, London Symphony Orchestra, dirigida por Gisele Ben-Dor y Luis Gaeta (barítono) en el papel de narrador, (1998).

¹⁰ Esta referencia simbólica a la guitarra, remite a una sonoridad entendida como uno de los “*topoi* que conforman la retórica del nacionalismo musical argentino”, según la musicóloga Melanie Plesch, 1996.

¹¹ Kuss, Malena (1998); Plesch, Melanie (1996); Suárez Urtubey, Pola (1967, 1971).

sugerencias o reminiscencias más abstractas. Es decir, lo folklórico-gauchesco no aparece como tendencia conservadora, sino como una mirada moderna y actualizada de lo nacional.

La obra *Estancia*, puede ser considerada como una “ficción fundacional” en términos de Homi Bhabha (2000). En ella parecen converger “nación y narración”. Una narración que se propone contar a través de imágenes los mitos originarios de la nación.

“Los orígenes de las tradiciones nacionales se vuelven tanto actos de afiliación y establecimiento como momentos de desaprobación, desplazamiento, exclusión y contienda social”. Entonces, explorar desde los relatos en prensa las imágenes tanto manifiestas como las no dichas, lo presentado y representado y lo sugerido, evocado u olvidado, colabora en la construcción de dicha ficción fundacional. ¿Qué nos conecta (o desconecta) a lo largo del tiempo con las “estancias”? ¿Qué campo evoca cada representación coreográfica? ¿Cómo están sugeridas las desigualdades sociales y la exclusión a partir de la trama argumental y de las propuestas coreográficas? ¿Cómo se transmuta el gaucho (personaje mítico) y con él la imagen canónica de la nación?

Patricio Loizaga (1990 citado en Zayas de Lima 2010: 29) señala que *“la función más radical de lo mítico es su capacidad para darle a una cultura el sentido de totalidad, evitando así el retorno del caos.”* ¿Tiene *Estancia*, esa capacidad mítica totalizadora? ¿Aloja dicha obra, un sistema simbólico que conforma un “inconsciente colectivo” en términos junguianos? (Zayas de Lima 2010: 67)

El mismo soporte musical, más o menos acotado (versión completa o en suite), y el título de la obra sustenta latente tanto al espacio “campo” explicitado escenográficamente o desde el vestuario (bailarinas espigas, pájaros y caballos) o sugerido más abstractamente, como al personaje mítico “gaucho”, más figurativamente mostrado en algunas versiones presente a partir de la presencia de la palabra del Martín Fierro y en otras más evocado desde la danza o desde gestos de doma y de otras actividades campestres. Campo, gaucho, estancia, danza, folklore, doma, malambo son simbólicamente nociones que se constituyeron como el canon de la identidad nacional.

Lo representado admite también lo implícito. Tanta fuerza poseen las imágenes mostradas como las sugeridas que inconsciente o voluntariamente también *“cumplen una función hermenéutica, al tiempo que operan como modelos o normas en la organización de la sociedad”* (Zayas de Lima 2010: 66). También es posible leer en *Estancia*, la desigualdad de género y de

clases sociales. La versión del 1952 supera la concepción romántica del impedimento de entrecruzamiento de clases. El joven pueblero que es rechazado al comienzo por la joven campesina, finalmente sucumbe a su amor, al mostrarse éste valiente y con destreza para domar caballos. La pareja se concreta (final feliz en este caso). Sin embargo subsiste una desigualdad de género: el “hombre-macho” que propone, mujer que acepta, que declina. Hombre activo-mujer pasiva.

Trabajadores-turistas, pueblo-estancia, campo-ciudad, como la diyuntiva enmascarada desde donde mirar y ser visto. Subyace en todas las representaciones coreográficas de la obra la mirada que realiza la ciudad hacia el campo, lo urbano sutilmente se presenta en la obra, mientras que lo rural está explícitamente mostrado. La ciudad representa imágenes del campo y del folklore, construye ficciones sobre este espacio. Ginastera y los sucesivos coreógrafos y bailarines han representado una ficción de campo y de una estancia, ficción que actualmente sigue vigente. Un campo enorme e idílico, un folklore musicalmente y coreográficamente estilizado. Una estancia como frontera y límite, como lugar de encuentro, “*in-between*” (Bhabha), donde se negocian los significados: el campo se representa, en su doble dimensión: presentándose como referencia de algo ausente y con la fuerza identitaria que esa imagen posee (Marin, 1993). El campo se interpreta desde la ciudad en este espacio ficcional del teatro. La ciudad muestra ese campo abriendo la tranquera de la estancia, para que ingresemos a contemplar como meros observadores no como actores.

Los materiales folklóricos y sus representaciones en los nacionalismos de principios del siglo XX no son lo mismo en los años cincuenta o en el contexto del Bicentenario sino que se presentan actualizados, replanteados. ¿Cómo colabora el soporte visual y performático en la lectura identitaria o abstracta de la obra musical? ¿Cómo se conjuga la producción de determinados materiales musicales con la producción de símbolos y de deseos? ¿Qué reconfiguraciones ha habido en el imaginario de lo nacional a partir de la danza?



Fotos de Carlos Villamayor

En el 2016 vuelve a presentarse una nueva versión de *Estancia*, por el ballet del teatro Argentino de La Plata¹². ¿Por qué luego de sesenta y cuatro años seguimos escuchando *Estancia* y pensando a Ginastera como músico nacionalista? ¿Por qué la diyuntiva campo-ciudad nos mantiene aún hoy al vilo de discusiones políticas tan irreconciliables? (¿la grieta?) Aunque no es el mismo campo, ni tampoco la misma ciudad, aunque sea a veces en el mismo teatro y aunque la contienda ideológico-cultural perdura, las imágenes, los mitos, las lecturas y relecturas de esta obra paradigmática, las sucesivas versiones coreográficas analizadas nos llevan inevitablemente a un ideario identitario, referente simbólico de un horizonte social variable pero a su vez, continuo. ¿Funciona *Estancia*, como ese lugar de “acuerdo subyacente” o “consenso sustancial” que menciona Jauss como un “acuerdo tácito cristalizado en la tradición”? (Piché, 1989) ¿Es *Estancia*, un símbolo más de nuestra “tradición inventada”? (Hosbsbawn, 1983)



Fotos de Carlos Villamayor

¹² El 16 y 17 de septiembre en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, con la bailarina *étoile* Marianela Nuñez, y 23, 24 y 25 de septiembre en el teatro Argentino de La Plata, ambas versiones con la coreografía de Carlos Trunsky.

Bibliografía

- BHABHA, Homi
2000 “Narrando la nación”, en Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Manantial, Argentina).
- BUCH, Esteban
2003 *The Bomarzo affair*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DEBORAH SWARTZ-KATES.
2010 *Alberto Ginastera: A research and information guide*.
- FAILLACE, Magdalena (ed.)
2005 *Memoria y Presente del Ballet del Teatro Colón*, Buenos Aires.
- GIOVANNINI, Marta y Amelia Foglia de Ruiz
1973 *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- HOSBSBAWN, Eric y Terence Ranger
(1983) 2002 *La invención de la tradición*, traducción española, Barcelona: Crítica.
- HUSEBY, Gerardo y Melanie PLESCH. “La música argentina del siglo XX” en *Nueva historia argentina*, director de tomo José Emilio Burucúa. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1997: 175-234.
- JAUSS, Hans Robert
1986 *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus.
- KUSS, Malena. “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, en *Cuadernos de música Iberoamericana*, 1998: 133-149.
- LEIGH FOSTER, Susan
1986 *Leer la danza. Cuerpo, temas y sujetos en la danza contemporánea americana*. London: University of California Press.
- MALINOW, Inés
1962 *Desarrollo del ballet en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- MANSO, Carlos
2008 “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)” en A.A.V.V. *Historia general de la danza en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- MARIN, Louis
1993 *Des pouvoirs de l'image*. Gloses. París: Editions du Seuil.
- PLESCH, Melanie
1992 “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina”. Ponencia presentada en las *IV Jornadas de Historia y Teoría del Arte*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- 1996 “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, en *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba, AAM, nº 1.
- 2002 “De mozas donosas y gauchos matrones”, en *Huellas, búsquedas en Artes y Diseño*, núm 2: 24-31.
- RICOEUR, Paul
1994 “Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica” en *Historia y Literatura*, comp. Françoise Perus. [Traducción de Isabel Vericat y Françoise Perus]. México: Instituto Mora.
- 2000 “Histoire et mémoire: l'écriture de l'histoire et la représentation du passé” en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Núm. 55-4. [Traducción de Anne Pérotin-Dumon, 2007]. París: julio-agosto de 2000, pp. 731-747.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola
1967 *Alberto Ginastera*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- 1972 *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
- TAMBUTTI, Susana.
2009 “Danza en Argentina”, en *Red sudamericana de danza*, publicación online: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-en-argentina>, 8 de febrero.
- ZAYAS DE LIMA, Perla
2010 *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires: Inteatro.

Artículos publicados de mi autoría o en co-autoría en esta línea:

Mariana Signorelli y Silvia Lobato: “Transparencia y opacidad en la representación musical” en *Actas de congreso del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

Mariana Signorelli: “Campo-ciudad: enigma, política y verdad de puestas en escena del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera”, en *Telón de Fondo* [en línea]: número 17, julio 2013. <<http://www.telondefondo.org/numero17/articulo/467/campo-ciudad-enigma-politica-y-verdad-de-puestas-en-escena-del-ballet-estancia-de-alberto-ginastera.html>>

----- “El poder de las ‘imágenes musicales’. Alcances y límites de un modelo historiográfico”, en *El poder de la cultura*, Universidad de Chile: Centros de Estudios Culturales Latinoamericanos, 2014: 25-33.

----- “Análisis indiciario del ballet *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)”, en *AdVersus* [en línea]: IX, 27, diciembre 2014, 146-160. Disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-27/notas/XI2710.pdf>>