

[Nota]

Análisis indiciario del ballet *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)

MARIANA SIGNORELLI
Facultad de Filosofía y Letras (FFyL)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
R. Argentina
✉

Resumen: En el intento de reconstruir una idea coreográfica del pasado y esclarecer su propuesta estética, es preciso rastrear e intentar interpretar los indicios, las huellas y los rasgos que han sobrevivido en diversos registros en torno a un ballet. Tanto la versión primigenia del ballet *Estancia* como las subsiguientes nos aportan diversas imágenes gauchescas a partir de referencias directas, visualizaciones fílmicas y entrevistas. La interpretación y adjudicación de significados a dichas imágenes que nos aportan las opiniones de sus protagonistas y las críticas plasmadas en la prensa gráfica que dicho ballet ha tenido al momento de su realización es el objetivo de este trabajo. Gadamer sugiere que «toda experiencia estética consiste en un cierto juego de adivinanzas basado en una dialéctica de preguntas y respuestas», entonces, pretender rastrear dichas huellas en la recepción que tuvo una obra puede ser un modo de comenzar a transitar el armado del rompecabezas hermenéutico que nos plantea el ballet *Estancia* en su versión coreográfica de 1952.

Palabras clave: Imagen – Representación – Paradigma indiciario – Hermenéutica.

[Note]

Analysis of the *Estancia* Ballet (Ginastera Borowski 1952)

Summary: In the attempt to rebuild a choreographic idea of the past and shed light on its aesthetic proposal, it is necessary to trace and try to interpret the signs, traces and traits that have survived in various logs around a ballet. Both the early version of the ballet *Estancia* and the subsequent ones, provide us with several Gaucho images from direct references, film displays and interviews. The objective of this work is the interpretation and granting of meanings to these images that bring us the views of its protagonists and, the criticisms reflected in graphic press that the ballet has had at the time of its realization. Gadamer suggests that “all aesthetic experience consists on a guessing game based on a dialectic of questions and answers”. So, trying to track those traces at the time of the reception of a work, can be a way of starting an approach to the assembly of the hermeneutic puzzle presented by the *Estancia* ballet in its choreographic version of 1952.

Key words: Images – Representation – Indiciary Paradigma – Hermeneutic.

Introducción

A diferencia de otras expresiones artísticas más aprehensibles y durables en el tiempo, las manifestaciones performáticas (música, danza, teatro) en tanto expresiones artísticas temporales, de índole efímera, conllevan una dificultad aún mayor al intentar su análisis y estudio: reconstruir esa obra sin volver a escucharla, a verla, a leerla. Los soportes tecnológicos (esencialmente los audiovisuales) en muchas ocasiones han solucionado estos inconvenientes porque han servido para la conservación de dichas obras. Pero a veces no están a disposición los archivos por diversas circunstancias o resulta imposible acceder a ellos y, en otras tantas, no se han efectuado grabaciones fílmicas de las mismas.

Tanto la versión primigenia del ballet *Estancia* como las subsiguientes nos presentan diversas «imágenes» que han sido trabajadas en ensayos anteriores¹ a partir de referencias directas, visualizaciones fílmicas y entrevistas. Para esta ocasión, se focalizará en dos aspectos: en primer lugar, en el entramado de indicios iconográficos o huellas dispersas en torno a la obra; y posteriormente, en la interpretación de dichas huellas, adjudicando significados a las imágenes que se nos presentan.

Siguiendo la tradición warburguiana de entrelazar significados que se ocultan en las obras de arte, Carlo Ginzburg sugiere en algunos de sus escritos la construcción de una «cadena indiciaria» (1979, *cfr.* Burucúa 2003). La misma estaría conformada por la concatenación de fragmentos, de rastros que subsisten y que adquieren relevancia al ser focalizados. Entonces, las fuentes críticas, tanto especializadas como de interés general, y las opiniones de protagonistas y espectadores obtenidas en entrevistas o volcadas en libros y programas de mano, nos servirán como

¹ En esta línea reflexiva cito mis trabajos anteriores: «Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico» [ponencia en coautoría con Lobato Silvia], en *Segundo congreso internacional «Artes en cruce»*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, octubre 2010; «El poder de las imágenes musicales», [ponencia] *XI Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, enero 2011 (en prensa); «Moros gauchos y compadritos, cronología del otro argentino» [ponencia], *VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Universidad Nacional de Rosario, 2011; «Campocidad. Enigma, política y verdad en puestas en escena del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera», [ponencia] *XII Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, mayo 2012.

Huellas y nos aportarán indicios y rasgos de la obra.

Por otra parte, vincularemos la metodología epistemológica del paradigma indiciario de Ginzburg con la «propuesta hermenéutica» de Gadamer, que invita a la interpretación y a la comprensión, cuando afirma que «toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar» (1977 (1996):73-74). Rastrear dichas huellas diseminadas en torno a la obra puede ser un modo de comenzar a transitar el armado del rompecabezas histórico-arqueológico que nos plantea un ballet, en este caso *Estancia* con música y argumento de Alberto Ginastera y coreografía de Michel Borowski, estrenado en el teatro Colón el 19 de agosto de 1952. Jugar dialécticamente con ellas, hipotetizando, adivinando, esbozando significados y posibles respuestas (o aún más preguntas), puede ser el modo de comprender las ideas coreográficas que encierra y la propuesta estética que presenta.

Cadena indiciaria: las huellas gauchescas

Cual cazadores que rastrean las huellas de sus presas o médicos que interpretan los síntomas de sus pacientes, acceder a la lectura de las opiniones de los creadores, espectadores y críticos de una obra de arte, sobre todo de aquella obra de la cual han sobrevivido pocos registros, es un camino para comenzar a construir la «cadena indiciaria»² a la que Ginzburg nos impulsa para develar las metáforas.

Estos indicios van a sugerir imágenes acerca de cómo ha sido esta versión coreográfica a la cual no pudimos acceder por razones histórico-generacionales y técnicas, porque no se ha conservado filmicamente tal producción ni por escrito indicaciones coreográficas precisas.

La situación de creación de la obra, primer eslabón de la cadena indiciaria

Estancia es la segunda composición de Alberto Ginastera para ballet. La primera fue *Panambí*, escrita en 1937 y estrenada en 1940 en el Teatro Colón de Buenos Aires. Para este segundo ballet, Ginastera compuso tanto la música como el argumento, inspirado en el *Martín Fierro* de José Hernández, al que alude incluyendo versos recitados y cantados. Fue originariamente encargado al autor

² Esta cadena indiciaria estará conformada por indicios o huellas documentados históricamente y comprobados con anterioridad, conjeturas, percepciones, hipótesis, intuiciones reunidas deliberadamente para esta ocasión, basado en el modelo de aplicación del paradigma indiciario planteado por Burucúa (2006:159-66).

por Lincoln Kirstein 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*. Este ballet está inspirado en distintos aspectos de la actividad rural en una estancia, desde un amanecer hasta otro amanecer, con un sentido simbólico de continuidad. La disolución de esta compañía en 1942, impidió la realización coreográfica tal como se la había proyectado y Ginastera presentó una versión en «Suite orquestal» de la obra, en 1942, con la Orquesta del Teatro Colón que dirigió Ferruccio Calusio.

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— razón por la que los programas de mano llevaban la insignia de luto. La velada incluyó polonesa y vals de *Silfides* de Chopin, *Estancia* de Ginastera-Borowski y el primer acto de *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, interpretado por una visita estelar: la bailarina inglesa Alicia Markova (ex integrante de los Ballets Rusos de Diaguilev). La dirección orquestal estuvo a cargo de Juan Emilio Martini, con escenografía y el vestuario de Dante Ortolani y coreografía de Michel Borowski. Sus intérpretes principales fueron los bailarines Esmeralda Agoglia, Enrique Lommi, Mercedes Serrano, Irina Borowski, Esther Gnavi, Norma Fontenla y Paula Svagel.

El compositor, segundo eslabón indiciario

Como es ya sabido, Ginastera ha sido enmarcado por varios autores en una línea estética llamada «nacionalismo musical» (Suárez Urtubey 1965, 1972; Kuss 1998) y otros han señalado la presencia de ciertas huellas de su nacionalismo en el mismo lenguaje musical (Plesch 1996). Los análisis musicológicos a partir de la fuente primaria (partitura) y la posibilidad de oír frecuentemente su música tanto en vivo por alguna orquesta como de manera grabada, han difundido y consagrado a este compositor argentino en el exterior. Son notorias las utilidades de giros melódicos y rítmicos tomados del folklore que se observan en esta obra, entremezclados con otros materiales musicales más académicos. Para la fecha de su estreno, el compositor ya era un músico instalado en el campo porteño: con varias creaciones orquestales, de cámara y para piano editadas y estrenadas. Obtuvo la beca Guggenheim en el 1945, lo que le permitió vincularse con compositores coetáneos en Estados Unidos como

Aaron Copland y Samuel Barber, entre otros y fue fundador y director del Conservatorio de Música de La Plata y de la Facultad de Música de la Universidad Católica. Entre los años 1950 y 1960 se instaló en el campo musical mundial, ya que en estas décadas Ginastera compuso una considerable cantidad de obras por encargo de importantes festivales, asociaciones, y orquestas de diversos países, destacándose por este estilo musical que proyectará al mundo.

¿Qué sucedió en la danza? ¿Cómo se manifestó esta conexión de lenguajes performativamente?

Tercer eslabón indiciario: la coreografía

Michel Borowski (figura 1), el coreógrafo ruso encargado de esta obra, llegó a nuestro país en 1932 convocado por el maestro Romanoff quien precisaba para las reposiciones de los ballets de Fokine y los de creación propia, un bailarín ya formado y con experiencia (escasos en esos tiempos en nuestro país, que no contaba aún con este recurso humano). Borowski se formó en el teatro de la 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 destacó como partenaire de nuestras estrellas del momento: Leticia de la Vega, Dora del Grande, Lida Martinoli y la eximia María Ruanova. Posteriormente será un notable maestro de grandes bailarines como Enrique Lommi, Víctor Ferrari, Esmeralda Agoglia, José Neglia, entre otros. Además durante muchas temporadas fue director de los ballets del Teatro Colón y del Argentino de La Plata. Su contacto con las danzas folklóricas argentinas será el de un espectador, puesto que su formación sólida era en técnica de ballet, específicamente en la tradición de la escuela rusa renovadora.

Cuarto eslabón indiciario: el bailarín

Enrique Lommi (figura 2), nacido en Buenos Aires en 1922, en 1947 fue designado «bailarín solista» en el Teatro Colón y en 1949 fue el primer bailarín designado por concurso en dicho cargo. Desde entonces protagonizó

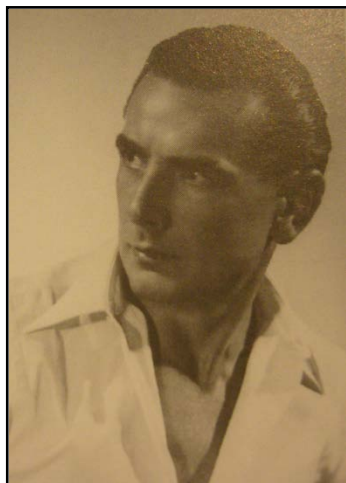


Figura 1. Michel Borowski, coreógrafo de *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)
[Fuente: Durante 2008:63]



Figura 2. Enrique Lommi, bailarín solista [«joven pueblero»] en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)
[Fuente: Durante 2008:112]

todos los roles de ballets de la incipiente compañía, incluso *Estancia*, en el '52 con papel del «joven pueblero». En alguna oportunidad 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 [Borowski]: «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* (Lommi cit. en Manso 2008:115).

Quinto eslabón indiciario: la bailarina

Esmeralda Agoglia, bailarina argentina nacida en Buenos Aires en 1923, se formó —como otras de sus colegas— en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires. En 1942 ingresó al Teatro Colón, convocada por

la destacada coreógrafa alemana Margarita Wallmann (a cargo del ballet del teatro). Fue nombrada «bailarina solista» en 1947 y confirmada en su cargo por concurso en 1949. Carlos Manso (2008) subraya la dulzura y el candor expresado en su danza (figura 3) en su papel protagónico 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» (Manso 2008:115).

Sexto eslabón indiciario

Georgina Ginastera, hija del compositor, en una entrevista personal³ recuerda que era chica cuando este ballet se estrenó en el Teatro Colón. La obra 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» (figura 4). Y 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 :

³ Entrevista personal realizada en septiembre de 2011.



Figura 3. Esmeralda Agoglia , bailarina solista [« joven campesina»] en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)
[Fuente: Durante 2008:112]



Figura 4. María del Carmen Pérez, bailarina que interpretó a los caballos en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952) [Fuente: Heinrich y Alvaro, 1960:109]



Figura 5. Foto grupal del Malambo final en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952) [Fuente: Durante 2008:113]

(...) era realmente hermosa con ese malambo (...) Entonces los bravos, las flores que le tiraban a 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.

También comentó que es la obra de su padre que más se ha ejecutado tanto en su versión orquestal completa como la versión en suite, o bien algunas secciones, sobre todo el *Malambo* (figura 5).

Séptimo eslabón indiciario

Comentarios posteriores al estreno en la prensa periódica de 1952.

La versión de *Estancia* no pudo contar con el reparto de intérpretes más adecuados. Enrique Lommi, bailarín que domina lo clásico y lo característico, realizó una magnífica creación que irá siempre unida a la memoria de esta premiere. (Balletómano *Revista Sintonía*, 1952, cit. en Manso 2008).

(...) las canciones y las danzas autóctonas le procuran los elementos que estilizados animan su partitura. (...) Michel Borowski creó una coreografía que se adopta generalmente a la música, siguiendo con fidelidad las

intenciones de la misma – coreografía que se presta al lucimiento particular de Esmeralda Agoglia y Enrique Lommi (*La Razón*, 20-8-52).

La coreografía de Michel Borowski muy musical, se ajusta estrechamente a la partitura, que comenta plásticamente en una versión de mérito, en la que trata de lograr la estilización de nuestros bailes vernáculos por el procedimiento de utilizar recursos de la danza clásica (*La Nación*, 20-8-52).

En estas y otras críticas posteriores al estreno del ballet, se subrayaba la estilización de la danza como correspondencia a la sugerencia musical. Esta estilización parece responder a una combinación de técnica de danza clásica con elementos del folklore local. El título de la nota del diario *Crítica* (20-8-1952) es más que sugerente: «La vida rural en puntas de pie».

Gadamer y su juego de adivinanza hermenéutica.

Las huellas o indicios mencionados en el apartado anterior, nos aportan «imágenes» en el sentido en que las aborda Louis Marin (1993) y Roger Chartier (1994) como categoría que designa un modo de ser, una ilusión, un reflejo aparente, una representación. Representación que como tal se manifiesta a partir de dos formas, irreductibles e intrincadas entre sí: la transitiva, que hace presente lo ausente evocándolo, apelando a la memoria y al conocimiento; y la reflexiva, en la que se autopresenta, exhibe la materialidad misma de la imagen, siendo una sola con el cuerpo que representa. La lectura de estas representaciones, de estas imágenes, nos encauza a la producción de sentidos, a iniciarnos en la interpretación de las mismas. Para ello, Marin nos sugiere dejarnos llevar por «atajos», oblicuamente, entablar lazos insospechados y transitar por lugares sorprendentes. Complementariamente Gadamer (1996) nos invita a vincularnos con la obra de manera lúdica, lo que implica una especie de juego de adivinanzas. Adivinanzas dialécticas que plantean preguntas y esbozan respuestas, construyendo y reconstruyendo hermenéuticamente la obra. Este vaivén, este devenir «*es lo que funda la unidad de la obra*».

Algo que podemos leer, intuir o interpretar de la cadena indiciaria planteada para la primera versión coreográfica de *Estancia* (1952, por Michel Borowsky) es una representación estilizada de lo folklórico gauchesco. La estilización⁴ está

⁴ Carlos Vega (1976, 1986) en sus estudios sobre las danzas folklóricas argentinas ha utilizado con frecuencia este vocablo para designar a las prácticas que se basan en danzas folklóricas

expuesta por los actores que participan, tanto quienes ejecutan la danza (bailarines de formación en técnica de ballet y las bailarinas que se presentan en «puntas»), por el coreógrafo (de tradición en la escuela rusa), por la música en que se basa dicho ballet (orquestal sinfónica con instrumentos académicos) y por el lugar o institución donde se presenta (Teatro Colón).

Lo folklórico se hace presente a través de metaforizaciones, sugerencias, más o menos explícitas, reminiscencias del gaucho, del campo, de acciones y gestos asociados a la danza folklórica, sus destrezas, evocaciones de su ambiente agrícola-ganadero: los personajes que la historia expone, el ambiente rural donde transcurre la acción (estancia agrícola), la presencia de trigos, espigas, *sulkys*, gestos de zapateado de malambo, repiqueteos percusivos con los pies, lectura de fragmentos del *Martín Fierro* y la mención explícita del asesoramiento folklórico que posibilitó al coreógrafo integrar ambos lenguajes de movimiento.

En este juego adivinador de interpretaciones hermenéuticas, podemos también realizar una lectura de lo que no ha sido mostrado, de lo que podría haber estado sugerido, como «presencia en ausencia». Esto es la relación de «lo gauchesco» como símbolo metonímico de «lo nacional». Dicha relación es sostenida por el discurso musical de Ginastera y que es incluida dentro de la estética denominada «nacionalismo musical» con ciertas características de sonoridad folklórica: ritmos, sugerencias de sonoridades de la guitarra, cadencias (Huseby-Plesch 1997). Por otro lado 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 desarrollada entre fines del siglo XIX y principios del XX intencionalmente reforzada durante el gobierno de Juan Domingo Perón (respecto de esta valorización de la figura del gaucho es posible citar algunas de sus manifestaciones: «Lo mejor que tenemos es el pueblo. Lo mejor que tuvimos es el gaucho. Una gauchada es todavía lo mejor que puede hacer un argentino». Según Rogelio Demarchi

(...) desde el punto de vista histórico, ese proceso ocurre durante el peronismo, es decir, bajo el peso de las ideologías nacionalistas porque — en términos de Andrés Avellaneda [1983:28]— «el nacionalismo adquiere con el peronismo un carácter programático alentado por medidas oficiales

pero con una gran incorporación de un lenguaje más académico que le aporta un enriquecimiento y un mayor desarrollo escénico.

de promoción y codificación legal que se ofrece como alternativa al proyecto europeizante y universalista acatado por el sistema cultural dador de prestigio» (Demarchi 2006).

Por esta deliberada intención de unificación y construcción identitaria durante el gobierno peronista al momento del estreno del ballet *Estancia*, el gaucho y todo su ambiente e imaginario es tomado como «*antecesor del argentino actual*» (Lugones 1944 citado en Demarchi 2006).

Siguiendo con el juego de intentar rellenar intersticios, de leer las imágenes, también podemos vislumbrar la postura estética que se plantea en esta obra: la paradoja o disyuntiva histórica entre la tradición y la vanguardia. La tradición presente en el folklore, su ambiente (el campo), el gaucho y sus danzas, el *Martín Fierro*, sus saberes y destrezas, su música. Este ballet propone una reivindicación de la imagen del gaucho, exaltado, mitificado e idealizado en su ambiente. La vanguardia, sugerida a partir de «imágenes musicales» con sonoridades renovadas (orquestración, polirritmos, contrapuntos) y sutiles movimientos de la reciente danza académica reactualizada por los *Ballets Russes* y sus sucesores, renueva la figura del gaucho, modernizándolo y trayéndolo a la ciudad, al Teatro Colón.

Conclusión: rompecabezas arqueológico-hermenéutico

Lejos está *Estancia* de ser una obra romántica aunque incluya una historia de amor en su trama argumental. Se entretajan y suceden cuestiones más significativas, imágenes más poderosas, devenires y vaivenes más intensos.

El objetivo de este trabajo ha sido plantear inquietudes, abrir al juego, esbozar sentidos y significaciones, de ningún modo cerrar el capítulo con certezas acabadas.

Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. (...) es la que funda la unidad de la obra (Gadamer 1977(1996):71).

Identificar, comprender, dar sentido es permitirse jugar el juego que abre el artista creador a través de la obra, al público. Si se trata de una obra efímera o del pasado, entenderla se presenta como un desafío seductor. «*Exige una*

respuesta que solo puede dar quien haya aceptado el desafío» (Gadamer 1977(1996):73). El espectador rellena los huecos, esa es su actividad, su manera de participar del juego. Hay obras más permeables a admitir variadas interpretaciones y otras más explícitas en su contenido significante; obras más transparentes o más opacas en su representación (Marin 1993). El movimiento que admiten unas y otras en su identidad hermenéutica permite un acercamiento más o menos comprometido, inclusivo, activo para quien se aventura a participar del juego. Otra cuestión relevante es el vínculo con el pasado que encaramos y la lectura que hacemos del pasado en el presente, la noción de historia que adoptamos, el horizonte histórico que experimentamos (Ricoeur 1994). ■

REFERENCIAS

- BURUCÚA José Emilio
 2003 *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires: FCE.
 2006 *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre el arte*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- CHARTIER Roger
 (1994) «Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen», en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial, p. 73-99.
- DEMARCHI Rogelio
 2006 «Borges y el peronismo (una exploración): el caso de la gauchesca» (ponencia), *Especulo* [en línea], XII, julio octubre, 1pantalla (citado 11/12/14), disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/borperon.html>>, ISSN 1139-3637.
- DURANTE Beatriz (coord.)
 2008 *Historia general de la danza en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GADAMER Hans-Georg
 1977 *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Sugart: Reclam; (tr. esp.: *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1996).
- GINZBURG Carlo
 (1979) «Señales. Raíces de un paradigma indiciario», en GILLY Adolfo *et al. Discusión sobre la historia*. México: Taurus.
- HEINRICH Annemarie y ALVARO Sol
 1960 *Ballet en la Argentina*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Lorenzo y Cia.
- HUSEBY Gerardo y PLESCH Melanie
 1997 «La música argentina del siglo XX», en BURUCÚA José Emilio (dr.), *Nueva historia argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, t.II:175-234.
- KUSS Malena
 1998 «Nacionalismo, identificación y Latinoamérica» *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6: 133-49.
- MANSO Carlos
 2008 «Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)», en AA.VV., *Historia general de la danza en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 51-139.
- MARIN Louis
 1993 *Des pouvoirs de l'image*. Gloses, París: Seuil, 1993.
- PLESCH Melanie
 1992 «El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina», en *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Centro Argentino de investigadores de Arte.
 1996 «La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo», *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba, AAM, nº 1, 57.

SUÁREZ URTUBEY Pola

1967 *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

1971 *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires: Víctor Lerú.

VEGA Carlos.

1986 *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, tomos I y II.

1956 *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires: Ricordi, 1976.

FUENTES:

GINASTERA Georgina

2011 «Entrevista personal», Buenos Aires, 6 de septiembre de 2011 (grabada).

TEATRO COLÓN

1952 *Programa de mano del Teatro Colón*, 19 de agosto 1952.

Crítica

1952 «La vida rural en puntas de pie», , 20 de agosto, p. 7.

La Razón

1952 «Alicia Markova y el ballet Estancia en el Teatro Colón», 20 de agosto.

La Nación-

1962 «Estancia se estrenó anoche», 20 de agosto.

Representación coreográfica analizada:

(1) Borowski, Michel, cor. *Estancia*. Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón. Orquesta del Teatro Colón dirigida por Juan Emilio Martini y la actuación solista de Esmeralda Agoglia y Enrique Lommi. Buenos Aires: Teatro Colón, 19 de agosto de 1952.