



Campo-ciudad: enigma, política y verdad de puestas en escena del ballet

Estancia de Alberto Ginastera

Mariana Signorelli

(Universidad de Buenos Aires)

Introducción

Cuando nos despierta curiosidad una manifestación artística de cualquier tipo seamos fanáticos, público en general o investigadores, nos adentramos en el intento de comprender la voluntad de su creador en el momento de la creación, qué ideas encierra, qué lo motivó, qué quiso decir. Pero cuanto más lo intentamos más descubrimos que las obras de arte pertenecen a un universo sumamente complejo. Tanto es así que inclusive los mismos artistas raramente pueden traducir en palabras su contenido simbólico o conceptual. La obra queda como despojada, libre, dispuesta ante nosotros para que hagamos el intento de entablar un diálogo y descifrar su enigma.

Siguiendo la propuesta adorniana desarrollada en su *Teoría Estética*¹, consideramos que todas las obras de arte encierran un enigma y que allí reside su contenido de verdad. Según Beatriz Sarlo en su artículo sobre "Modernidad y mezcla cultural en Buenos Aires"² algunas obras argentinas de las primeras décadas del siglo XX transitan un vaivén entre vanguardia y tradición. Esto podemos observarlo inclusive en las coreográficas. Asimismo, me propongo reflexionar sobre un 'tema de encuadre'³ o idea que se presenta de modo recurrente en las puestas en escena del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera⁴: la persistencia de la representación de la dicotomía campo-ciudad como contenido temático y estético.

¹ Theodor Adorno, *Teoría Estética*, versión castellana de Fernando Riaza. Madrid, Taurus, 1970 (1980).

² Beatriz Sarlo, "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires" en *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, de De Moraes Beluzzo, A. org., Sao Paulo, Memorial, 1990.

³ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía*. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona, Barral, 1973.

⁴ Se tomarán de referencia las siguientes puestas en escena, a saber: 1952 (1) y 2001 (2), en el Teatro Colón de Buenos Aires, 2010, Teatro Independencia de Mendoza (3) y Teatro Argentino de La Plata (4).



Si las obras de arte encierran un enigma, si para resolverlo debemos adentrarnos en su configuración y si el contenido de verdad que se encuentra en las obras es colectivo, cabe preguntarnos si una obra musical para ballet que es tan permeable como para conjugar diferentes configuraciones coreográficas, puede mantener un mismo contenido de verdad.

Buenos Aires en los años 20 ya es una ciudad moderna. Modernización económica y cultural y vanguardias estéticas confluyen y generan sentimientos contrapuestos entre sus habitantes. Según Beatriz Sarlo, Buenos Aires se presenta como 'mito cultural', allí ciudad y modernidad se conjugan y permiten dar lugar a los cambios: tecnología de producción y transporte, mayor densidad demográfica y renovaciones estéticas dan cuenta del triunfo de la ciudad sobre el mundo rural.

La producciones de los intelectuales y artistas porteños van desde propuestas más vanguardistas de influencia europea a otras más ancladas en la tradición. Así, este vaivén entre campo y ciudad es una constante en el imaginario artístico, político y social. La ciudad es el escenario de los cambios, de las propuestas renovadoras y tanto los intelectuales y artistas como su público son actores urbanos.

¿Cuál es el punto de inflexión, de ruptura, de cambio que toman los artistas argentinos? ¿Qué relación con el pasado y la tradición establecen plantados en la moderna Buenos Aires? ¿Qué es *lo nuevo* que incorporan a su poética?

(1) Michel Borowski, coord., *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. (cfr. *infra*)

(2) Rubén Chayán, coord. *Estancia*. Ballet Arte de Mendoza dirigido por Marta Lértora, Ballet Clásico dirigido por María Cristina Hidalgo y Ballet Cintas Argentinas dirigido por Franco Agüero. Con la Orquesta Filarmónica de Mendoza dirigida por Ligia Amadio y la actuación de los primeros bailarines Cecilia Figaredo y Hernán Piquín. Mendoza: Teatro Independencia, 24 de mayo de 2010. (cfr. *infra*)

(3) Guido De Benedetti, coord., *Estancia*. Ballet Estable del Teatro Colón dirigido por Marta García. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Jorge Mariano Carciófolo. Buenos Aires, Teatro Colón, 29 de abril de 2001.

(4) Carlos Trunsky, coord., *Estancia*. Ballet Estable del Teatro Argentino dirigido por Rodolfo Lastra. Orquesta Estable dirigida por Rodolfo Fischer. La Plata, Teatro Argentino, 30 de mayo de 2010.



Vaivén entre vanguardia y tradición en Ginastera

Alberto Ginastera, compositor argentino nacido en Buenos Aires en 1916, comienza su carrera musical en medio de este escenario. En una oportunidad, 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 melancólicas, 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.⁵

Varias de sus obras musicales presentan de alguna manera estas ideas, sugieren su ambiente a partir de sonoridades que remiten a la tradición, al folklore. De ahí que varios musicólogos que han estudiado su obra lo clasifican como un compositor representante de la corriente del "nacionalismo musical argentino"⁶ e, inclusive, él mismo se define portador de esta estética⁷, en un recorrido que va desde lo más transparente (citas explícitas) a lo más opaco o de sutil referencia, según categorías desarrolladas por Louis Marin⁸. Su mirada, su lenguaje, su manera de organizar este material, es decir, su anclaje artístico es de vanguardia. Entendemos el concepto de *vanguardia* en el sentido que desarrolla Sarlo, es decir, como renovación estética, y no en el sentido de Burger⁹ que es considerada como ruptura, como innovación, como apelación a lo nuevo.

⁵ Simon Wright, (1998) Reseña en *Alberto Ginastera*, edición en CD, London Symphony Orchestra, dirigida por Gisele Ben-Dor.

⁶ Véanse al respecto Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967 y *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1971; Melanie Plesch, "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, 1996; Gerardo Huseby 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; Malena Kuss, "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica, en *Cuadernos de música Iberoamericana*, (133-149), 1998.

⁷ Ginastera definió que su estilo ha transitado por tres etapas, que las llama: objetiva (hasta la *Pampeana nº 1*, 1947), subjetiva (hasta la *Sonata para piano*, 1952) y neoexpresionista (desde el '58). *Estancia* pertenece al primer periodo. (Suarez Urtubey, P. 1967).

⁸ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. París, Editions du Seuil, 1993.

⁹ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, traducción de Jorge García. Barcelona, Península, [1974], 2000.



En su lenguaje musical, Ginastera conjuga sonoridades renovadoras observadas en compositores como Igor Stravinsky, Bela Bartok, Manuel de Falla, tales como disonancias expuestas, sonidos chirriantes en vientos, percusivos en cuerdas, con el recurso de aludir a las sonoridades que recrean una *atmósfera argentina* como referencias a las cuerdas al aire de la guitarra (instrumento que remite al gaucho y al folklore) o también llamado 'acorde simbólico', la alternancia de compás de 6/8 y 3/4 generado a partir de una síncopa (muy común en algunas danzas tradicionales argentinas), la alusión sutil o explícita a ritmos folklóricos (malambos, zambas, milongas, etc.), líneas melódicas amplias de perfil descendente y el llamado 'final femenino' como señalan Suarez Urtubey (1972) y Plesch (1996).

La ciudad se propone como escenario donde ocurren los cambios y también donde, siguiendo a Sarlo, son posibles todos los encuentros y préstamos. Es en este espacio *ciudad de Buenos Aires* donde Ginastera, como artista urbano, trabaja con los materiales disponibles y conforma sus obras. Y es en esta ciudad donde se fundan mitos para estructurar el presente y construir una cultura: el mito urbano del campo como origen nacional (Sarlo). Este campo como lugar exótico, idealizado, lugar de encuentros idílicos, de héroes y de relatos míticos sirvió de inspiración a muchos artistas urbanos. Perla Zayas de Lima (2010)¹⁰ ahonda aún más y expresa que las utopías rurales presentes en la literatura poco tiene que ver con los campesinos, ya que son los ciudadanos quienes encuentran en el campo un motivo de inspiración y ensoñación.

El relato que elige Ginastera para su obra para ballet *Estancia* es el *Martín Fierro*, de José Hernández¹¹. Esta elección puede sugerirnos una voluntad estética, pero no deja de ser una decisión ideológico-política. El gaucho que narra Hernández (1872), es un gaucho reflexivo, cantor, que posee destrezas rurales y que, ideológicamente -de modo marginal, puesto que es perseguido- manifiesta los saberes populares y denuncia la opresión que sufre por parte de hacendados, estancieros, es decir, de la clase dominante de la época. Ginastera muestra al gaucho y lo trae en su mismísima presencia a través de una selección de

¹⁰ Perla Zayas de Lima, *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires, Inteatro, 2010.



enunciados del *Martín Fierro* que se presentan a lo largo de la obra¹². A su vez, actualiza al gaucho, le imprime la marca de la modernización. A pesar de no pertenecer al 'Grupo Renovación', por ser de una generación posterior, comparte algunas cuestiones respecto al lenguaje musical que utiliza integrando materiales del arsenal folklórico y de vanguardia. "Los ideogramas nacionalistas (se) procesan desde la perspectiva de 'lo nuevo'" ¹³. Esto se vislumbra, como ya se mencionó, a través del discurso musical que él propone con evidente impronta vanguardista: jugueteando con la tonalidad, con una sonoridad stravinskyana y trabajando el material folklórico como sugerencias o reminiscencias más abstractas eficazmente instrumentadas. Esta modernización diferenciada del 'primer nacionalismo' donde los elementos nativos aparecen con mínima transformación¹⁴ y de identificación más emocional, romántica y esencialista, inicia el camino hacia un nacionalismo cívico, voluntarista, racional, liberal, típico de las clases medias, no nostálgico, mirando hacia el futuro¹⁵.

Según Georgina Ginastera, hija del compositor, conocedora de la obra de su padre y encargada de la guarda de la misma, la elección de este relato le parece más intuitivo que deliberado. Ella menciona que su padre tenía una postura política en lo personal, pero no cree que "ni en *Panambí* ni en *Estancia* quisiera reflejar algo político, un pensamiento de tipo político. En todo caso sí social"¹⁶. Sin embargo, en sus puestas en escena se puede percibir o hacer una lectura de este tipo. Lejos está de ser *Estancia* una obra romántica, a pesar que encierra una historia de amor. Si uno transita los virajes estéticos que ha tenido la obra en sus versiones escénicas se entablan relaciones hacia lo político-económico. Esto se debe a una intención coreográfica, aunque desde lo musical Ginastera, al retomar a Hernández e instalar sus utopías en la pampa, se pone en línea con éste reivindicando al gaucho, su mitificación urbana e idealizando ese ambiente pampeano, a pesar de haberse

¹¹ Es esta una obra de referencia, Juan José Castro (1895-1968), compositor y director de orquesta, integrante del grupo Renovación, la tomó para su *Cantata Martín Fierro* de 1944.

¹² A veces como voz *en off* como en la versión de De Benedetti 2001 (2) y de Trunsky 2010 (4), y otras veces con un narrador que se hace presente en escena como en las versiones de Borowski 1952 (1) y la de Chayan 2010 (3).

¹³ Omar Corrado, "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945" en *Música e Investigación*, Nº 9, Buenos Aires, 2001.

¹⁴ Malena Kuss, ob. cit.

¹⁵ Véase Omar Corrado, ob. cit.

¹⁶ Georgina Ginastera, entrevista personal septiembre 2011.



superado el modelo económico agro-exportador, hegemónico hasta mediados de los años '30, pero que nunca dejó de ser protagonista de la economía nacional¹⁷.

'Temas de encuadre' en versiones coreográficas de *Estancia*: representaciones de la dicotomía campo-ciudad

Cuando Bialostocki¹⁸ nos habla de 'temas de encuadre', refiere a imágenes que tienen una gran fuerza iconográfica, sobrecargadas de un significado especial y típico. Son imágenes de gran importancia, a veces con contenido espiritual, otras profano, que pueden sufrir transformaciones en cuanto a su significado original y primigenio (a diferencia de los *arquetipos* de Jung que mantienen su significado en el tiempo). Estas representaciones están atravesadas históricamente, como todo símbolo, y admiten renovaciones formales siempre que algunos elementos perduren.

Consideramos como 'tema de encuadre' la representación de la dicotomía campo-ciudad, ya que es una constante su presencia en las diferentes versiones del ballet *Estancia* analizadas, aunque varía cada vez que se manifiesta.

En la versión original, estrenada en 1952 con coreografía de Michel Borowski y reconstruida a partir del relato de Georgina Ginastera y lo recopilado en críticas y en programas de la época, el 'tema de encuadre' se observa en la literalidad o representación 'transparente' en términos de Louis Marin¹⁹ de elementos, situaciones, gestos, posturas, vestuarios, ambientaciones que remiten a uno u otro lugar. La situación de conflicto campo-ciudad en este caso se manifiesta, en primer lugar, en lo argumental según nos lo cuenta la hija del compositor: "la chica del

¹⁷ Entre 1930-1943 comenzó a desarrollarse un proceso de industrialización por sustitución de importaciones con eje en empresas estatales con fuerte influencia militar, pero que se superpuso al modelo agro-exportador puesto que no se realizó ninguna reforma agraria orientada a crear una propiedad capitalista de la tierra. (Mario Rapoport, *Historia económica, política y social de la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2007).

¹⁸ Ob. cit.

¹⁹ Una práctica artística (incluso de danza) o su *representación* posee las dos dimensiones propuestas por Louis Marin (ob. cit.): la transitiva, en la que se muestra algo que está fuera del objeto - una presencia en ausencia - y la reflexiva, en la que se muestra la materialidad misma de la imagen. El ballet, al cual podemos considerar "imagen" en términos de este autor, posee estas dos dimensiones en una gradación que va desde la mayor transparencia a la mayor opacidad; y, como tal, dispone de una fuerza, una potencialidad, una capacidad de poder que se puede evidenciar en los signos que presenta y



campo, el chico de la ciudad, la historia de amor, los pasos que tiene que hacer para conquistarla a ella, los interludios, la danza del trigo, la doma". Georgina Ginastera recuerda que era chica cuando este ballet se estrenó en el Teatro Colón. Fue una obra que le impactó mucho justamente por ser muy iconográfica. Cuando nos describió la representación del *campo* 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*, se acuerda 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 se puede entrever por lo descrito en el programa de mano del día del estreno, cómo fueron los personajes y las situaciones que se recrearon: joven campesina, joven pueblero, pájaros, pueblo, trigos, trabajadores agrícolas, caballos, domadores, turistas. Toda la historia transcurre en un día completo en una estancia agrícola (desde un amanecer hasta el siguiente), donde se suceden situaciones cotidianas de actividad rural y destreza gauchesca. Los recién llegados de la ciudad se presentan como turistas, arriban al lugar en carruaje y fotografían a los campesinos. Ambos mundos se representan muy distintos y opuestos: los de la ciudad ven a los del campo como exóticos, extraños, *otros* y los del campo ven a los de la ciudad como ineptos, sin capacidades o destrezas. El punto de inflexión o de encuentro entre ambos mundos se resuelve idílicamente cuando la joven campesina sucumbe ante los galanteos del joven pueblero. Es esta una solución cuasi romántica, utópica, idealista, anhelada, raramente plausible de concretarse. No hay una crítica a la dicotomía campo-ciudad, sino sólo una presentación del conflicto, una mostración de una situación. Además, toda la obra se realiza a partir de la técnica de danza clásica²⁰, con sutiles referencias folklóricas presentes en gestos y posturas, lo cual se puede presumir por la referencia al asesoramiento folklórico que se menciona en el programa.

que provoca una mirada, una interpretación, una lectura que establece relaciones de coherencia en una comunidad.

²⁰ Los bailarines que ejecutaron esta obra son los del cuerpo estable del ballet del Teatro Colón. Los personajes principales fueron llevados a cabo por: Esmeralda Agoglia y Enrique Lommi.



(1) Créditos fotográficos: Anne Marie Heinrich/Teatro Colón, Bs. As.

En la versión del 2001 en el Teatro Colón, con coreografía y adaptación argumental de Guido De Benedetti, el 'tema de encuadre' se presenta con una perspectiva político-social muy vigente, inscrita en la actualidad de ese momento. Vale recordar la inmensa crisis económico-social que atravesábamos en esa época: desocupación, inflación, corrupción, desestabilidad social, emigración, huelgas, protestas, movilizaciones, represión policial, era el ambiente de la Argentina del 2001.

El 'tema de encuadre' en esta versión se observa en la vestimenta y caracterización de los personajes. Los hombres del campo llevan el vestuario típico del *gaucho*, en cambio las mujeres no visten como la típica *paisana*. En la ciudad, pueden advertirse oficinistas, estudiantes, mendigos, prostitutas, cada cual con elementos que los identifican iconográficamente.

La dualidad campo-ciudad y la dicotomía de realidades sociales, que en estos ambientes se observan, parece ser uno de los objetivos ideológicos planteados por el coreógrafo con la intención de mostrarnos el presente político y social del 2001. Esto se presenta y representa también a través de los movimientos que, en el caso de los del campo eran específicamente folklóricos (zapateos, domas de caballo, etc.) o sumamente realistas en el caso de los de la ciudad (gente apurada que se lleva por delante a otra gente, movilizaciones estudiantiles en la ciudad, represión



policial), aunque todo inmerso en un contexto de ballet con técnica de danza clásica renovada, a la que el coreógrafo llama "neoclásica"²¹. Además, la escenografía, los decorados y la iluminación aportan signos que subrayan este sentido.

La primera parte transcurre en la estancia y los elementos que sugieren este ambiente son presentados austeramente: una tranquera, unos árboles que en vez de hojas tienen dólares (como metáfora de la riqueza que posee la tierra Argentina o como crítica a la tendencia a la dolarización), una noche estrellada, humo que sugiere la niebla típica del campo. La segunda parte acontece en la ciudad y las representaciones son más explícitas, ya que se proyectan en un telón de fondo imágenes de la ciudad de Buenos Aires, del aeropuerto, de la bolsa, de las noticias de la televisión ("Renunció ministro", "Campo y estudiantes van a la huelga").

En el final de esta versión coreográfica, un efecto escenográfico interpela al espectador: todo se pone negro, el telón de fondo que sirvió a las proyecciones se abre y desde abajo del escenario aparece, de a poco, una gran bandera argentina que ocupa todo el fondo del escenario. Mientras esto ocurre suena el *Malambo*, el estanciero decide retornar al campo y vuelve a sembrar la tierra junto a su familia y todos los bailarines se suman paulatinamente en esta danza final, tanto los del campo como los de la ciudad. Así es como De Benedetti propone una reconciliación de la dicotomía campo-ciudad. El propio coreógrafo dejó expresada su visión en una hoja suelta que fue entregada junto al programa: "Este ballet está dedicado a todos los habitantes de nuestro país que aún creen en la justicia, la honestidad y que todo puede mejorar por derecho propio y voluntad patriótica".

El fin de siglo y el comienzo del nuevo no fue muy bueno para el país. El gobierno del presidente De la Rúa caía en picada, el desempleo crecía y la recesión era cada vez más terrible. Muchos habitantes emigraban a tierras de sus antepasados en busca de un futuro que ya no veían en el país. La intención del coreógrafo, por sus palabras y por la versión de la obra que desarrolló, aporta una opinión sobre la crisis argentina del 2001, una crisis que se debe, según él, a la

²¹ En una entrevista al coreógrafo, publicada en *La Nación* en el 2001, se refiere a la técnica 'neoclásica' usada para este ballet, este término es considerablemente ambiguo y confuso puesto que suele usarse para definir coreografías que siguen una tradición clásica con sutiles permisos 'modernos'. Silvia Gsell, "Con Estancia comenzara el ciclo de ballet del Colón", en *La Nación*, Buenos Aires, 14 de abril de 2001, "Brillo en *Carmen* y pobreza coreográfica en *Estancia*", *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril de 2001, sec: 4: 2.

pérdida de valores que están en el campo y que hemos olvidado. Es esta es otra mitificación urbana del campo: como productivo, inocente, honesto, justo, etc.



(2) Créditos fotográficos: Máximo Parpagnoli/Teatro Colón, Bs. As.

En el año 2010, con motivo de la conmemoración del Bicentenario Argentino, dos versiones coreográficas vieron la luz²²: la de Rubén Chayán en el Teatro Independencia de Mendoza y la de Carlos Trunsky en el Teatro Argentino de La Plata. Desde el punto de vista musical, la puesta platense presentó la versión en suite, integrada por ocho danzas; en cambio, la mendocina se realizó de manera completa, con un total de doce danzas, agrupadas en cinco cuadros.

Según lo relevado a partir de una video-filmación de la versión mendocina, imágenes fotográficas, críticas en la prensa²³ y en el programa de mano del estreno, esta versión coreográfica responde a un figurativismo más cercana a lo que presumimos ha sido la primigenia versión. Los bailarines del campo están

Laura Falcoff, "Aciertos y errores del Ballet del Colón", en *Clarín*, Buenos Aires, 25 de abril de 2001.

²² Hubo otras versiones en Estados Unidos ese año: la del Ballet de Brooklyn, la del de Los Angeles y la del New York City Ballet, según lo expresado por la hija del compositor en una entrevista para *La Nación*, julio 2010. Scalisi, Cecilia. "Estancia, un ícono de la música argentina en el mundo". *La Nación*, Buenos Aires, 3 de julio de 2010.



caracterizados como gauchos, según la iconografía tradicional folklórica, incluso poseen herramientas de trabajo rural. Y de las mujeres (todas con zapatillas de puntas), algunas representan paisanas, otras trigos y otras caballos. También, como en la versión del 52, los ambientes recreados insisten en la mostración realista del ambiente de campo. El malambo final realizado solo por los gauchos, y la minimización de la presencia urbana a la escena del idilio²⁴ (*pas de deux*) subraya la postura de tinte conservador-tradicionalista de esta versión, que no duda en exhibir el símbolo patrio al final de la obra estableciendo fuertes lazos signícos entre folklore, gaucho y nación.

La adaptación mendocina, por tratarse de una mirada foránea a la urbanísima Buenos Aires, planteada post-conflicto con "el campo"²⁵, deja entrever una postura quizás predominante en su sociedad. Una sociedad mayormente conservadora y con fuerte raigambre en una economía ligada a lo agrario, especialmente a la vitivinicultura. Hay historiadores que subrayan que las agrupaciones agrarias ("el campo") y el peronismo históricamente han tenido conflictos. Por ejemplo, Mario Rapoport (2008) ha señalado que "si es peronista, aunque ganen, (los del campo) son capaces de todo para oponerse. Es una cuestión cultural: casi diría de clase"²⁶. En cuanto a la obra en su versión mendocina este 'olvido' o minimización de la ciudad pueda considerarse como una enfatización de la tradición, de lo folklórico, del campo y sus valores tradicionales y conservadores.

²³ Cristina Alfonso, "Una oda al pasado con gran riqueza rítmica y visual". *Diario Uno*, Mendoza, 26 de mayo de 2010.

²⁴ El muchacho de la ciudad impecablemente ataviado de blanco galantea a la chica campesina.

²⁵ Dicho conflicto se sucedió en el 2008, luego de varios meses de discusión político-social sobre la propuesta de la presidenta de modificar las retenciones a la agricultura. En esa oportunidad, el vicepresidente Cobos, de origen mendocino y radical en sus comienzos, presidente de la Cámara de Senadores, debió desempatar la aprobación o no del proyecto de ley a las retenciones presentadas por el Poder Ejecutivo. Dando su voto negativo rechazó dicho proyecto y se presentó desde entonces como el principal opositor al oficialismo desde el interior del mismo gobierno. Esta movida política en el intento de ganar aliados y adscriptos entre los representantes del campo para futuras candidaturas finalmente le jugó en contra.

²⁶ Mario Rapoport, "Con el peronismo todo es cuestión de clase", en *Página 12*, 22 de marzo de 2008.



(3) Créditos fotográficos: Silvana
Furfari / Teatro Independencia,
Mendoza



La puesta platense del coreógrafo Carlos Trunsky²⁷ asumió una tarea con mayores riesgos, partiendo de códigos de lenguaje de la danza contemporánea, que permite mayor ductilidad corporal, movimientos de contracción y relajación, pies descalzos y vestuario unisex. Presentó solo a una bailarina con zapatillas de punta, ningún bailarín con botas ni espuelas ni mujeres con trenzas ni faldas amplias. Esta ambigüedad, sutileza o metaforización del 'tema de encuadre' se presenta como imágenes con alto grado de 'opacidad' en términos del citado Louis Marin. Esta versión es sumamente despojada en cuanto a lo escenográfico y la caracterización de los bailarines. No hay trigos, ni tranqueras, ni caballos, ni espuelas. El único indicio de diferenciación entre el grupo de los del campo y los de la ciudad eran los colores de sus camisetas. Los cambios ambientales se advierten a partir de la iluminación y de la presencia de un gran televisor que proyecta escenas de campo y de actualidad, situado en una plataforma sobre ruedas que los mismos bailarines desplazan por el escenario. Este artefacto representa lo representado, muestra el campo y la ciudad, actualiza la dicotomía a partir de la introducción de la tecnología. Es un signo dentro del signo, abre el juego a la generación de más elementos enigmáticos: ¿quién mira la televisión? ¿Nosotros? ¿Ellos? ¿Los de la ciudad? ¿Los del campo?

El coreógrafo sigue jugando con la posibilidad de reconciliación de la dicotomía campo-ciudad no sólo a través de la historia de amor entre hombre y mujer de bandos sociales diferentes, sino a partir de la danza: todos bailan el *Malambo final*. Esta danza colectiva, sin distinción de géneros, ni de clases sociales, casi ritualística



y al unísono, de gran efecto homogeneizador sugiere un encuentro entre campo y ciudad, un *nosotros*. Además, deliberadamente, en toda la obra un personaje actúa de nexo, Trunsky lo llama la 'Argentina Gringa', "que llora a los pies del hombre original de nuestras tierras". El coreógrafo mismo ha reflexionado sobre cómo abordar esta obra tan fuertemente icónica y elige encararlo desde la contradicción, como "*nieto de los barcos*" que dice ser. ¿Cómo festejar este Bicentenario con la alegoría de un país estancia? Se pregunta a sí mismo y sus pensamientos deambulan entre la idea de granero del mundo, la desnutrición y muerte de hambre actual, la ciudad de Buenos Aires y el interior, las emblemáticas estancias signo aristocrático de otros tiempos y hoy devenidas espacios turísticos²⁸.



(4) Créditos fotográficos: Genitti/Teatro Argentino de La Plata

²⁷ Laura Falcoff, "Las ideas de un trabajo renovador", en *Clarín*, Buenos Aires, 28 de mayo de 2010.

²⁸ Programa de mano, La Plata, 2010.



En resumen, por un lado, el campo es presentado como el lugar donde habita el gaucho, espacio idílico, reino del amor sin barreras ni impedimentos de clases. Campo como llanura infinita, espacio donde el tiempo se detiene, en un devenir constante, eterno. Campo como espacio de paz, tranquilidad, sabiduría ancestral, reino de la tradición, de las costumbres, del folklore, de lo justo, lo realmente honesto. En su contrapartida como espacio opuesto, la ciudad, donde las innovaciones son moneda corriente (tecnología, transporte, medios masivos), los problemas se incrementan (diferencias de clases explícitas), el tiempo se acelera, espacio del ciudadano, muchas veces dueño del campo (estanciero). Ambos espacios, campo y ciudad, aparecen en las diferentes versiones del ballet, siempre imbricados. Uno remite a otro y ambos se presentan en conflicto, en situación de tensión, de implicación mutua. Admiten contradicciones y reconciliaciones, situaciones de crisis y de encuentros, ambigüedades y definiciones, vanguardias y tradiciones.

La persistencia y perduración en el tiempo de la representación de la dicotomía campo-ciudad en las diferentes versiones de *Estancia*, aunque con renovaciones configurativas hace que podamos analizarlo como un 'tema de encuadre'.

Contenido de verdad, configuraciones y enigma

Cuando Adorno nos plantea rastrear el enigma que encierran las obras de arte y señala prestar atención a su configuración, no avanza más que hasta allí y nos deja en la puerta del laberinto sin darnos demasiadas herramientas acerca de cómo acceder. Quizás Bialostocki con su propuesta iconográfica de analizar los 'temas de encuadre' sea como Ariadna, que nos brinda el ovillo para adentrarnos al enigmático laberinto y descubrir su verdad.

Cuando Adorno expresa en su *Teoría estética* que las obras de arte cargan con el contenido histórico de su época, pero de manera inconsciente, lo que las vuelve mediadoras de ese conocimiento, nos sugiere que cuanto más alejadas en el tiempo se hallan, más enigmáticas se vuelven las obras, es decir, que pueden experimentarse con tanta más verdad cuanto más coincide su sustancia histórica con la del que las experimenta. Quizás será por eso que las recientes versiones de



Estancia del 2010 nos interpelan y podemos comprenderlas sustancialmente a la luz de compartir y experimentar la misma época de creación.

Si el contenido de verdad para Adorno es colectivo, podría decirse ni unívoco ni homogéneo, es plausible de admitir divergencias y amplitud en su significado. Por lo cual, una misma obra, que atraviesa momentos históricos, sociales y políticos diversos admitiría renovaciones formales (coreográficas en este caso), con planteos distintos: más idealista, más conservador, más arraigado en la actualidad, más crítico y ambiguo.

Mientras no sea nostálgica ni ingenua nuestra mirada sobre las obras, la historia y el enigma que ellas encierran, podremos encaminarnos en hallar su *verdad*.

marianasignorelli@yahoo.com

Abstract:

This article focuses on the dichotomy countryside/city as a thematically and aesthetically recurrent idea in the different stagings of Alberto Ginastera's ballet *Estancia*

Palabras clave: Ginastera, representación, ballet, vanguardia, tradición, política

Keywords: Ginastera, representation, ballet, *avant-garde*, tradition, politic