

# **La estructura del ballet Nocturno Nativo de Vicente Ascone: composición inaugural del Cuerpo de Baile del S.O.D.R.E**

*RUEDA BORGES, Carmen / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo / ANEP, Consejo de Formación en Educación*

*Carmenruedaborges@hotmail.com*

---

*Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: ballet – SODRE – Vicente Ascone – Cuerpo de Baile –*

## **> Resumen**

Este trabajo constituye un intento de reconstrucción de la estructura de *Nocturno nativo*, obra coreográfica creada en Uruguay con música del compositor Vicente Ascone y coreografía de Alberto Pouyanne. Motivo de un estudio doctoral que realizo actualmente desde una perspectiva musicológica, su estreno se produjo en la temporada inaugural del Cuerpo de Baile del SODRE, en 1935. Ideada sobre un argumento del emblemático escritor nativista Víctor Pérez Petit, propongo que la pieza constituyó desde su misma concepción un esfuerzo de los artistas convocados por propugnar una pacificación política del país. Así, a través de la utilización de símbolos y representaciones propias del imaginario cultural nacional, se envió un mensaje que intentó ser superador de viejas antinomias y confrontaciones.

## **> Introducción**

En esta ponencia se presentan ciertos resultados de una investigación doctoral en curso, referida a *Nocturno nativo*, obra coreográfica con música del compositor Vicente Ascone (1897-1979) y coreografía de Alberto Pouyanne (1894-1970). Creada sobre un argumento del escritor oriental Víctor Pérez Petit (1871-1947), la obra fue estrenada el 23 de noviembre de 1935 en el Auditorio del SODRE durante la temporada inicial de su Cuerpo de Baile. Dirigida por Lamberto Baldi (Orvieto, Italia, 1895- Montevideo, 1979), se estructura en un acto y cuatro cuadros. A partir de la descripción de la estructura de dicha obra fundacional, se ofrece una comprensión del mensaje de su argumento en su inaugural puesta en escena. Una metodología basada en la confrontación de fuentes orales y documentos escritos me ha permitido

hilvanar con considerable precisión una explicación de las escenas y de las partes constitutivas de la obra.<sup>1</sup>

### › **Danzas, cuadros, escenas**

El primer cuadro lo integran la *Danza de los pájaros* y la *Danza de la noche*. El segundo consta de tres secciones: la *Danza de los gnomos*, la *Danza de la lluvia y el viento*, y la *Danza de la araña y el murciélago*. En el tercer cuadro se desarrolla la *Danza criolla*, y dentro de esta, el dúo de amor que protagonizan los primeros bailarines. En la *Danza del amanecer* del último cuadro, se muestra el epílogo de la obra.<sup>2</sup>

En su primer cuadro, la obra comienza con los tres bailarines Roberto Campos, Sergio Reyles y Alberto Suárez realizando la actuación de leñadores. Se dice actuación porque en realidad son más actores que bailarines. Su presentación en escena se centra en los gestos de cortar y cargar leños. Se utiliza un rancho como elemento principal de la escenografía. Seguidamente se escucha la *Danza de los pájaros*, que está conformada por varias especies: un cardenal (Clara Zacar), un teru-tero (Chely Dery), una lechuza (Betty Sprimberg), varias loras (Angélica Pinto, Mario Ronco, Luis Alberto Ronco, Leska Sprimberg, Puopé Vizziano, Margarita Coviño, Mirta Meceiras e Ilda Mortola) y palomas (Araceli Rey, Baby Breitenstein, Juanita de León, Lily Neuman, Olga Banegas, Pocha Cousillas, Graziela Castiglioni, Magdalena Breitenstein, Elena Krupiu y Chela Muza Viana). El elemento contrastante es la aparición de un tigre en escena (Alfredo Corvino) mientras las aves entran en bandadas. Luego se aprecia la *Danza de la noche*; su rol es representado por Rosario Henry, quien entra en escena cubierta con un manto negro. Su atuendo está acorde con el cambio de escenografía que se produce entre la *Danza de los pájaros* y esta. La bailarina realiza movimientos de gran expresividad a través de sus brazos y el manto que le cubre.

Esta danza, aunque en su temática es diferente a la primera, también se ambienta en el campo. Luego de la bailarina que representa la noche aparecen las sombras (cuatro bailarinas cuyo orden de entrada es: Mercedes Fredes, Élide Paladino, Sonia Turner, Magdalena Scheffer). Aunque su atuendo también es oscuro, se diferencian de aquella por su postura: son estáticas. Entran bailando y posteriormente adoptan una posición de descanso, en la que permanecerán por el resto del cuadro.

Entre tantos elementos oscuros surgen las estrellas (su aparición en escena es: Elsa Barabino, Pepita Álvarez, Chely Dery, Aída Adán, Flor de Ma. Romero, Gloria Saez, Betel Jest, Margarita Fillerin, Clara Zacar y Mary Grondona), que aportan un contraste visual y cinético-corporal importante para el

---

<sup>1</sup> En tal sentido, la mención de los bailarines intervinientes refiere al día del estreno, en 1935, información que he tomado de ambos tipos de fuentes.

<sup>2</sup> Aunque con énfasis en la escenografía y el vestuario, trabajé abocetadamente el aspecto argumental con anterioridad (Rueda, 2018).

espectador. Vestidas de celeste y blanco con adornos plateados, bailan junto a la noche hasta que finaliza este segundo cuadro.

En el segundo cuadro se realiza un cambio en la escenografía, pues se coloca una carreta. Se escucha la *Danza de los gnomos* (como se registra en el programa de mano) o *Danza del sueño* (denominación dada por el compositor en el manuscrito). Este trozo está a cargo del rey del sueño (Mario Ronco), el rey de los gnomos (Angélica Pinto) y los gnomos mismos (que son Aimée Abadie, Margarita Corvino, Luis A. Ronco, Poupe Vizziano, Pocha Cavallero y Lelka Sprimberg). Los bailarines realizan saltos flexionando brazos y piernas, volteretas, corridas en círculo y pequeñas rondas. A continuación, se interpreta la *Danza de la lluvia y el viento*. En esta escena el viento es representado por el solista Emilio Heyberger y la lluvia por el cuerpo de baile: Araceli Rey, Alma de la Sierra, Juanita De León, Lily Neuman, Olga Banegas, Pocha Cousillas, Graziela Castiglioni, Magdalena Breitenstein, Elena Krupin, Chela Maza Viana, Baby Breitenstein y Betty Sprimberg. Los movimientos del viento se basan en giros que simbolizan ráfagas y torbellinos. Se baila en todo el escenario. Donde va el viento, que es un solista, lleva la lluvia tras él, o sea, al grupo. La vestimenta consiste en túnicas de papel celofán en cintillas de color plateado para las bailarinas que representan la lluvia, destacadas por la iluminación. El viento viste una malla gris y se coloca detrás de él la escenografía del campo. Como efectos especiales, se accionan ventiladores a los costados del escenario para representar el viento, al tiempo que caen papelitos para dar la sensación de lluvia. La música y los efectos de las luces coadyuvan a la imaginación de la escena.

El segundo cuadro termina con la *Danza de la araña y el murciélago*. La araña es representada por el bailarín Roberto Campos y el murciélago por Sergio Reyes. El coreógrafo Alberto Pouyanne es quien realiza la elección de estos bailarines tomando como criterio de selección la complejidad. La vestimenta consiste en una malla negra para la araña y otra marrón para el murciélago, agregándose tela del mismo color de la malla en los brazos del bailarín. En cuanto a los movimientos, el murciélago realiza corridas despavoridas y movimientos envolventes, pues con sus alas intenta atrapar a la araña.

El tercer cuadro está conformado solamente por la *Danza criolla*. Entra en escena el bailarín Alfredo Corvino, quien representa al carrero, que sueña con una fiesta en su rancho. Luego, acompañadas de la guitarra, las parejas bailan un pericón. El carrero y su amada (Josefina Álvarez) se apartan del baile para expresar sus sentimientos. Se produce un diálogo en que él le dice:

Dame tus labios –tus labios  
que son como flor de ceibo–,  
que no me importa la muerte  
si quien me mata es tu beso.  
Mañana parto para luchar  
por la divisa colorada  
pero mi corazón se queda junto a ti,  
mi amada.

Ella le responde:

Yo no sé si tus palabras  
me dan alegría o miedo;  
sólo sé que quiero irme,  
que quiero irme y me quedo.  
Besarte sería deshonar  
la cinta blanca de mi familia.  
Pero... toma mis labios,  
mis labios que son como flor de ceibo,  
que no me importa la muerte,  
si quien me mata es tu beso.<sup>3</sup>

En el cuarto cuadro, con la *Danza del amanecer*, despierta el nuevo día. La luz crece, los insectos parecen joyas vivas y la mariposa abanica con sus alas a la flor de ceibo. El carrero despierta y recuerda el idilio junto a su amada de divisa contraria. Su corazón estalla:

¡Gocemos esta vida que es tan bella!  
¡Empapemos el alma en esta luz!  
Nació el Amor, nació la Patria,  
mi Patria unida, más allá de la divisa.

### › **Tres conclusiones y una breve reflexión**

En primer lugar, destaco la economía de recursos escenográficos que presenta esta obra. En su único acto dividido en cuatro cuadros se utilizan dos decoraciones escenográficas que se intercalan; en los cuadros primero y tercero se emplea el rancho mientras que en los cuadros segundo y cuarto se recurre a la carreta.

En segundo lugar, resalto el elemento acumulativo presente en el final de la obra. Los personajes que fueron apareciendo permanecen bailando (cardenal, dorados, palomas, loras, mariposas e insectos), o bien quedan estáticos (aurora, sol y flores). La sumatoria de roles se explica debido a la sencillez de movimientos que realizan. Es un cuadro que busca exhibir los arquetípicos elementos campesinos del Uruguay antes que propiciar la destreza técnica de los bailarines.

---

<sup>3</sup> Los uruguayos de la "generación del centenario" (en alusión a la Jura de la Constitución del 18 de julio de 1830, la primera Carta Magna de la República Oriental del Uruguay) tuvieron más de un motivo para sentirse optimistas respecto del país en que vivían y mirar orgullosos el pasado más inmediato por la tarea emprendida. Pero hacia 1930 esa visión idealizada fue puesta a prueba. Dificultades de índole económica y social desencadenaron en que luego de la primera presidencia de Terra, de 1931 a 1933, se afirmara una polarización política entre blancos y colorados que culminó en el golpe de Estado del 31 de marzo de 1933, una nueva Constitución en 1934 y un gobierno dictatorial que finalizaría con las elecciones del 27 de marzo de 1938. En medio de este ríspido clima político, el compositor Vicente Ascone y el escritor Víctor Pérez Petit crean el ballet *Nocturno nativo*, con intención de mostrar la unión más allá de los avatares circunstanciales.

En tercer lugar, menciono el impacto que debió significar la presentación de esta composición escénico-coreográfica para el espectador de 1935. Consideremos que hasta entonces la convención aceptada era la del ballet clásico, de repertorio europeo.

Finalmente, mi reflexión, relacionada con el aspecto más importante del argumento de *Nocturno nativo*, que es el modo de mostrar sucesos claves de la historia uruguaya relacionados con la figura del caudillo y su liderazgo en la divisa. El ballet se ambienta hacia 1830 y hace referencia al proceso de independencia de la Banda Oriental, territorio conquistado y colonizado por los españoles en 1564 y que formó parte del Virreinato del Río de la Plata hasta la Declaratoria de la Independencia, el 25 de agosto de 1825. Durante ese proceso se fueron gestando sentimientos de pertenencia a grupos liderados por caudillos, figuras carismáticas entre los gauchos que destacan por su valentía, búsqueda de libertad y destreza en las actividades campestres. Como símbolo de identificación con un caudillo y para diferenciarse de su rival, comenzaron a utilizarse cintas rojas o celestes (luego blancas) en los sombreros y brazos de los gauchos; fenómeno que los historiadores sitúan hacia 1808. A esta singularidad se le llamó divisa, es decir, bandos opuestos de gauchos colorados o blancos que, liderados por un caudillo, se enfrentaban entre sí y con españoles y portugueses, con la finalidad de la independencia del territorio denominado Banda Oriental.

Ahora bien. En medio de esas querellas que siguieron luego de la independencia, lo que comenzó por ser un conflicto de bandos entre los primeros presidentes Oribe (divisa blanca) y Rivera (divisa colorada), se transformó en una guerra internacional cívico-militar: la llamada Guerra Grande (1839-1852). Finalizada la misma, la paz se pensó en dos sentidos: una política de fusión, que enfatizó Montevideo dentro de los partidos tradicionales Blanco y Colorado; y una política de pactos, que practicaron los caudillos de ambas facciones. El resultado fue idéntico, pero los fundamentos ideológicos esgrimidos diferían. Ambas políticas reprodujeron el viejo dualismo cultural del cual el naciente país no había logrado aún salir. La fusión tuvo sus bases en la ciudad, la política de pactos halló más eco en la campaña. Los conflictos perduraron hasta inicios del siglo XX y en la batalla de Masoller, moría el caudillo blanco Aparicio Saravia, el 10 de septiembre de 1904. Que el ballet *Nocturno nativo* tres décadas después de ese singular acontecimiento para el partido blanco culminara con la expresa mención de una patria unida “más allá de la divisa”, significó un novedoso intento de acercamiento y superación de las diferencias. El colorado carrero mencionando que gracias al amor ha nacido la patria (con un coro final subrayando sus dichos) podría constituir quizá, en aquel momento fundacional del Cuerpo de Baile del SODRE, un nuevo anhelo de los ciudadanos en el que confluyeron también los artistas convocados.

## Bibliografía

BALLET NACIONAL del SODRE. *80° Aniversario (1935-2015)*. Montevideo, Palabra Santa Editorial.

García Victorica, V. (1948). *El original Ballet Russe en América Latina*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.

Kögler, H. (1988). *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford, Oxford University Press.

Manso, C. (2008). "Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919 a 1959)". En *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Rueda, C. (1998). *El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus Escuelas Fundadoras y sus diferentes aportes técnico-coreográficos en las obras de autores nacionales*. Montevideo, CSIC.

\_\_\_\_\_. (2018). "Representaciones de identidad uruguaya en el vestuario y la escenografía del ballet *Nocturno nativo* de Vicente Ascone". En Jaureguiberry, P. / Pedrotti, C. (eds.), *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*, pp. 398-407. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". En línea: <<https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf>> (consulta: 19-04-2021).

Salgado, S. (1971). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo.

Vaganova, A. (1961). *Las bases de la danza clásica. Texto y guía del Ballet*. Buenos Aires, Centurión.