

***SILVINA LUZ MANSILLA**

LA MÚSICA DE CARLOS GUASTAVINO PARA EL BALLET "FUE UNA VEZ..."

Un intento de reconstrucción a partir de fuentes biblio-hemerográficas.

1. INTRODUCCIÓN

El ballet *Fue una vez...* constituye la única incursión del compositor argentino Carlos Guastavino (5-4-1912, 29-10-2000) en el repertorio de la música escénica. Compuesto en 1942, en la etapa plenamente juvenil en que el creador santafesino iniciaba su carrera artística en Buenos Aires, se presenta, al día de hoy, como uno de los aportes más difíciles de dilucidar dentro de su producción por cuanto el manuscrito original no se conserva.

Hemos debido aproximarnos a él a través del análisis de las numerosas crónicas periodísticas aparecidas hacia fines de 1942 y principios de 1943 en relación con su estreno y primeras ejecuciones en Buenos Aires y América Latina, y de la documentación complementaria existente.

El presente trabajo da cuenta de algunos rasgos característicos de la obra a partir de las informaciones, juicios, opiniones y críticas vertidos en diversas publicaciones y sugiere precaución en el manejo de estas fuentes documentales por el complejo entorno político, social y cultural en el cual se enmarcan.

2. LA COMPAÑÍA ORIGINAL BALLET RUSSE

En 1942 arribó a Buenos Aires una reconocida compañía de ballet: el Original Ballet Russe dirigido por el Coronel Wasil de Basil. Integrada por bailarines rusos disidentes, esta compañía –junto al Ballet de Montecarlo– era considerada la continuadora del legado artístico de Sergei Diághilev (1872-1929), creador de los ballets rusos en París. Gozaba de una notoriedad internacional y realizó su temporada en el Teatro Politeama, al cabo de la cual pasó al Teatro

Colón, en los meses de primavera, ofreciendo allí 21 funciones entre el 15 de octubre y el 28 de noviembre junto al cuerpo estable de este teatro.¹

La corta temporada debió ser muy satisfactoria y de mutuo enriquecimiento entre ambos grupos de artistas pues al año siguiente se reiteró la contratación de la compañía rusa, pero entonces por siete meses², lo cual significó ya un buen afianzamiento de aquel primer intercambio. Inés Malinow alude a los aportes novedosos del Original Ballet Russe describiéndolo como “...una especie de maravillosa galera de mago...” de cuyas “... temporadas en el Politeama, en el Teatro Colón y en el Teatro Avenida surgieron coreografías que hasta entonces no se habían conocido...” (1962: 31).

Al parecer, la compañía gravitó en los artistas argentinos, muchos de los cuales, los jóvenes especialmente, se anexaron a sus filas. Por su parte, algunos integrantes del grupo ruso decidieron permanecer en Buenos Aires y más tarde establecerse en esta ciudad, uniendo de esa manera su destino a la historia de la danza argentina, en forma definitiva.³

El equilibrio que poseían las bailarinas rusas era paradigmático. Según Inés Malinow, impusieron en sus colegas de Buenos Aires el uso de un tipo de zapatillas de punta hasta entonces no habitual: suela cuadrada, muy reforzada y más corta, lo que obligaba al pie a mantener el equilibrio en una forma distinta. La manera en que apoyaban esas zapatillas influía sobre la tensión de la rodilla y la pierna en general, exigiendo un esfuerzo técnico mayor, pero permitiendo un resultado mucho más armonioso y etéreo de la bailarina.⁴

1. Caamaño (1968, t. 3: 295).

2. El contrato abarcó desde el 22 de abril al 28 de noviembre de 1943. Manso (1987: 374).

3. Malinow (1962: 30) menciona a Carlota Pereira, Ángel Eleta, April Oebrich y Elsa Gálvez entre los bailarines argentinos por entonces muy jóvenes, que se acercaron más a la compañía rusa. Y menciona también a Vladimir Irman, Sava Andreiev, Narcisse Matouchak, Vasil Toupine y Tamara Grigorieva como los artistas rusos que se establecieron en Argentina. Valenti Ferro cita también a Yurek Shabelevsky (1992: 242).

4. Malinow, *ibid*: 29.

3. EL ENCARGO

La idea de la creación de un ballet con ambientación argentina para ser incluido en la función de despedida del Original Ballet Russe en 1942 parece haber partido del director de dicha compañía. Según se comenta en los programas recordatorios de aquella temporada, Wasil de Basil quiso "...manifestar su gratitud al público y al teatro Colón por la hospitalidad recibida..." decidiendo, a manera de símbolo que expresara su amistad y cercanía espiritual con Argentina, la creación "...a su iniciativa y a su cargo..." de una pieza coreográfica con "colaboradores" locales.⁵

Esta fundamentación es repetida por la mayoría de las fuentes que hemos consultado, tanto bibliográficas como hemerográficas. Se coincidió en recalcar que "*gracias a la experiencia y la supervisión de él*"⁶, los tres jóvenes artistas argentinos convocados –Carlos Guastavino para la música, Silvia Pueyrredón de Elizalde en la composición coreográfica e Ignacio Pirovano en escenografía y vestuario– dieron forma acabada a toda la obra.



De izquierda a derecha: Carlos Guastavino, el Coronel Wasil de Basil, Silvia Pueyrredón de Elizalde e Ignacio Pirovano, sosteniendo todos la partitura extraviada. (Revista "La Nación", s/f).

5. Así aparece expresado en el álbum recordatorio de la temporada de ballet de 1942 del Teatro Colón. Este álbum contiene también buenas ilustraciones (fotografías de los bailarines, de los ensayos, de las litografías de Bacle y de la acuarela que representa Buenos Aires en 1830 realizada por Carlos Pellegrini) y somera información acerca del Ballet Russe.

6. Ibid: s/n.

Sin embargo, hubo cierta prensa que, ya sea en forma abiertamente provocadora o de manera más o menos mordaz, atacó toda la concreción de esta pieza coreográfica. *La Argentina, El Pampero, La Vanguardia, Libre Palabra y Crítica* destacan como las publicaciones de la época que se inclinaron hacia esta tendencia⁷. *La Argentina* recalca, el día del estreno, que el responsabilizar al Coronel de Basil, “*un simple contratado*”, por la creación de la obra, constituía una “*...píldora imposible de tragar...*”, un ardid del directorio del Teatro Colón para evadir la responsabilidad del montaje de la obra.⁸

Lo cierto es que se encargó a Carlos Guastavino la concreción de la música, para lo cual previamente hubo de acordarse el argumento y la época en la cual se ambientaría la obra: una sencilla trama sentimental que evocaba las costumbres y la sociedad de Buenos Aires en 1830.

Guastavino aceptó el encargo. A nuestro juicio, porque el tema le interesó, porque estaba deseoso de experimentar con la sonoridad de la orquesta y porque la trama sencilla se adaptaba a su característica concisión conceptual. Puede que haya habido algo de osadía juvenil, pero nos parece arriesgado e inconveniente conjeturar —como se ha escrito no hace mucho— que Guastavino habría decidido “*arriesgarse ante la posibilidad de estrenar un ballet en el teatro Colón ...*” ya que “*... era un paso importante para un novel compositor de talento que hasta ese momento, había creado sólo obras de corto aliento...*” (Fuenzalida, 1998: 28). En tal caso, digamos que éstas constituyen consideraciones que —debería aclararse— están ubicadas en el terreno de la conjetura.

4. EL ARGUMENTO

Con una trama romántica y sentimental situada en el Buenos Aires de 1830, *Fue una vez...* presenta un escueto argumento que pretende ser la excusa para realizar una pintura del ambiente y las costumbres de la época. Inspirado en litografías contenidas en los cuadernos “*Trajes y costumbres de Buenos Aires*”, realizados entre 1828-38 por César Hipólito Bacle, y en acuarelas de Carlos

7. Obsérvese al final en el listado hemerográfico, los títulos verdaderamente elocuentes de las crónicas aparecidas.

8. *La Argentina* (27-11-1942).

Pellegrini referidas al paisaje de la misma época, se intentó evocar una historia romántica en el estilo de la "Comedia del Arte".

El argumento, muy simple, se inicia al atardecer en el hogar de una familia típica de esa época y alude a una joven doncella que está enamorada de su "Arlequín". Los jóvenes son sorprendidos juntos por el padre de la niña, quien regresa en forma inesperada de un viaje en busca de una maleta que ha olvidado llevar. Al encontrarlos, ataca y aparentemente, da muerte al galán, provocando el desconsuelo general. Pero de improvviso el supuesto cadáver resucita en forma milagrosa, finalizando la obra con la bendición de los enamorados por parte del padre y el regocijo de todos.

La ingenuidad con la cual se desarrolla la trama ayudó a la evocación de las escenas típicas de 1830. La hora crepuscular permitía presentar los pintorescos "faroleros" dando luz a la ciudad en cada esquina; el padre regresado súbitamente del viaje sirvió para mostrar al cochero, y la alegría final con la presencia de todos los personajes en escena fue el motivo ineludible para la danza de salón final, solemne y ceremoniosa.⁹

5. LA MÚSICA

A través de las diferentes informaciones rescatadas de las publicaciones de la época, podemos inferir aquí algunas características de la partitura que, como dijimos, se encuentra hasta ahora extraviada.

Puede imaginarse que debió ser una obra bastante breve por la simplicidad del argumento y por el hecho de que integraba las funciones junto a otros tres ballets. Hemos encontrado dos menciones concretas acerca de la duración que difieren en 10 minutos entre sí. Una es la que aparece en el catálogo de Guastavino publicado por la Organización de los Estados Americanos, que indica una duración aproximada de 20 minutos¹⁰. La otra proviene del diario *La Vanguardia*, donde un crítico que firma con seudónimo se refiere en forma peyorativa a "las audaces innovaciones que pueden caber en menos de diez minutos de espectáculo".¹¹

9. El argumento puede leerse más detallado en Giovannini-Foglia (1973: 150).

10. *Compositores de América*, Organización de los Estados Americanos (Nº 1, 1955: 50).

11. *La Vanguardia*: 29-11-1942. Firmado por "Magocho".

La brevedad es referida también por *Crítica* en forma negativa¹², mientras que *El Mundo* y *Sintonía* la aceptan como una característica más.¹³

En cuanto a las características formales, resultan muy claramente descritas a través del cronista de *La Razón*: "...una 'romanza sin palabras', precedida por una fuga y completada por una gavota..."¹⁴, lo cual aludiría a una probable estructura tripartita.

La *romanza*, ubicada en el trozo central y al parecer el momento de mayor lucimiento coreográfico para la pareja protagonista, y la *gavotta* final, donde intervenían todos los personajes, son también referidas en el diario *La Prensa*: "...la escena entre los enamorados está impregnada de grato lirismo y la gavota final evoca con acierto la elegancia del mundo social en el que actúan los protagonistas..."¹⁵.

Con respecto al estilo, todas las fuentes consultadas indican una no-adhesión a los ritmos folklóricos argentinos, ni a la recreación de las canciones y danzas criollas. Por un artículo de la revista *Lyra* publicado en 1945, sabemos que el fragmento central reproducía la música de la canción *La rosa y el sauce*, por entonces apenas dada a conocer¹⁶. El artículo, confiable a nuestro criterio por provenir de una entrevista personal realizada al compositor, fue escrito por Conrado Finzi y expresa: "... *El Ballet Russe*, que en 1942 estrenó en el Colón su *divertissement Fue una Vez...* –cuyo tema central reproduce el de la canción *La rosa y el sauce*– sigue ejecutándolo, con el mayor de los éxitos en toda América"¹⁷.

Podríamos en consecuencia, aún sin evaluar la música original del ballet, imaginar el clima de ese trozo. La melodía de esta muy difundida canción se

12. *Crítica*: 28-12-1942: "... sumamente breve (por suerte, pues ya que es malo, que sea poco)...".

13. El crítico de *El Mundo* (28-11-1942) opina: "...breve, sobria y de buen gusto..."; mientras que *Sintonía* (27-1-43) lo califica como: "... una serie de imágenes fugaces características de nuestro pasado...".

14. *La Razón* (28-11-1942).

15. *La Prensa* (28-11-1942).

16. El barítono norteamericano Aubrey Pankey tuvo a su cargo el estreno de este *lied* el 1-9-1942 en el teatro Odeón de Buenos Aires, acompañado al piano por el autor.

17. *Lyra*: año III, n° 27, nov 1945.

caracteriza justamente por encuadrarse dentro de la estética romántica europea y por la ausencia de elementos afines al estilo nacionalista argentino. Modelo de producto cultural periférico, ya que la condición de Argentina hasta bien entrado el siglo XX fue la de ser la "adyacencia" del ambiente europeo, *La rosa y el sauce* ha sido comparada por su calidad con obras de autores del romanticismo y le ha valido a Guastavino, más de una vez, el título de "el Schubert" o "el Schumann" argentino¹⁸.

También el musicólogo norteamericano Jonathan Kulp ha observado en esta canción, aunque sin llegar a semejante reduccionismo, algún parentesco con la ópera seria italiana del siglo XVIII, por la conjunción de determinados elementos literarios y musicales, asimilándola casi a un aria, de hondo dramatismo. En su reciente tesis doctoral manifiesta: "...Este tipo de poema metafórico constituye una reminiscencia de los textos de arias de ópera seria italiana del siglo XVIII (...) hay un pasaje donde el perfil melódico, el registro, el texto y el acompañamiento, todo combina para que la música suene como parte de un aria de ópera italiana más que como una canción de cámara..."¹⁹. Si bien este argumento puede tener fundamento, preferiríamos aquí evitar apreciaciones que puedan sonar a "reivindicación". Consideramos que esta tendencia historiográfica, generalizada en otros tiempos en nuestra musicología y caracterizada por la búsqueda de la legitimación de la producción local en tanto y en cuanto se la pueda poner "a la altura" de obras europeas ya consagradas, ya ha sido considerablemente criticada en nuestro medio desde los estudios realizados por Melanie Plesch.²⁰

18. *El Diario de San Luis*: 10-11-1991, artículo de Carlos Vilo. *La Nación*: 12-4-1999, artículo de René Vargas Vera. Vilo dice que: "... lo califican como el Schubert argentino" y que esto "lo cohibe...". Vargas Vera expresa que: "...en el cancionero de este 'Schumann argentino', se descubre el paisaje del país...".

19. Kulp, Jonathan: 2001: 137/138. Tesis doctoral por la Universidad de Texas en Austin: "...This type of metaphorical poem is reminiscent of the aria texts from Italian Opera seria of the eighteenth century (...) "there is a passage where the melodic profile, register, text, and accompaniment all combine to make the music sound like part of an Italian opera aria than an art song."

20. Cf. Plesch: 1998. Resulta para nosotros medular su planteo de las nociones de "centro e periferia" e incluso "doble periferia" del italiano Carlo Guinzburg, aplicadas a la música académica argentina.

La rosa y el sauce (1942, Editada por Ricordi. Con las debidas licencias)

LA ROSA Y EL SAUCE

(THE ROSE AND THE WILLOW)

Poesía de
FRANCISCO SILVA
English version by S. BORTON

Música de
CARLOS GUASTAVINO

Adagio (♩ = 100)

muy expresivo

p

m.d.

p apacible

La ro - sa se i - ba - brien - do A - bra - ca - da al
The rose was a - wa - - - ben - ing in the weep - ing

expresivo

© Copyright by RICORDI AMERICANA S.A.E.C. - Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 - Buenos Aires.
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

BA 9770

Sin llegar a realizar comparaciones incómodas, todo el lenguaje de *La rosa y el sauce*, en nuestra opinión, podría interpretarse como una reverencia a las "convenciones", en términos Adornianos, de la sensibilidad propia de la música europea del siglo XIX. Guastavino no innova en sus procedimientos compositivos, revive en forma voluntaria y sincera la ambientación pianística típica del *lied* romántico. Mostraremos aquí sólo algunos de esos "gestos", presentes en el lenguaje armónico-tonal y en la relación texto-música, que remiten típicamente al "sedimento" de dichas convenciones:

1. Secuencias: la utilización de un modelo y su progresión puede escucharse en la línea melódica de compases 14-15 sobre el vocablo "apasionado", y un tono más grave en 15-16. Otro caso es el fragmento completo de compases 18-19 con su progresión en 20-21.
2. Si bien el texto poético es de métrica irregular, la previsibilidad de las ideas melódicas dada por el devenir tonal-modal, resulta absolutamente lógica. Obsérvese la melodía en fa sostenido menor eólico en el comienzo: predominio de grados conjuntos, importancia de la tónica, comienzo con intervalo dominante-tónica (4ª justa ascendente), relación espontáneamente natural entre la acentuación del texto y la de la música, aprovechamiento de las vocales abiertas (o-e-a) para los sonidos más prolongados y pequeños melismas, reflejan una natural combinación de elementos clásico-románticos con el tratamiento típico que es recurrente en la melodía guastaviniana.



Primera frase de la célebre melodía *La Rosa y el Sauce*, incluida en la escena central del ballet.

3. Las cadencias, de apariencia clásica (*auténtica* en compases: 18-19 y 20-21; *auténtica con color "modal"* en compás 9: dominante menor, tónica; *rota* en compases 25-26, etcétera), combinan todas con un uso muy pensado de notas de adorno que intervienen en las voces intermedias de la textura pianística.

4. La vocalización final, que no fue idea del autor sino una sugerencia de la cantante española Concepción Badía, representaría el “llanto desconsolado” con que finaliza el poema. Guastavino pensó este pasaje pianístico simplemente como *postludio* que repite textualmente la introducción. Esta vocalización, no obstante, remarca el sentido final del texto. Podría hablarse casi de una descripción “vívida”, de una especie de *hipotyposis*, según las denominaciones de la retórica musical, puesto que la vocal “a”, es de por sí, la más relacionada con el llanto natural.
5. En el plano de la armonía, la abundancia de disonancias de segundas y séptimas, sea como apoyaturas o como acordes cuatríadas sobre la dominante, habla de un uso expresivo de las mismas.

La ausencia de elementos “nacionales” en la música resultó inadmisibile para un grupo de críticos que aguardaba una obra “íntegramente argentina” – como se la había presentado–. Que no mostrara rasgos inherentes al folklore musical y coreográfico, fue motivo de ataque terminante y virulento:

“...llegamos a la conclusión que la música seguía y seguirá siendo mala. Carlos Guastavino (...) posee todos los atributos como para llegar a ser una de las primeras figuras de nuestro medio musical. Tiene inspiración, vuelo poético, amplia cultura: le falta plasmar su verdadera personalidad. La influencia de los clásicos, en este caso, es pernicioso por cuanto se antepone a la propia creación y la dota de una falsa fisonomía (...). Podríamos decir que hay materia, pero falta disciplina creadora...” (El Pampero, 1/12/1942).

“...Por tratarse de Carlos Guastavino, autor de quien nos ocupamos elogiosamente al comentar sus composiciones de puro sabor local y continental, es lamentable que en su ensayo inicial, después de entrar al teatro por la puerta grande, haya caído en el error de hacerlo con una producción que no refleja su auténtica personalidad de músico original, lo que le perjudica seriamente...” (Crítica, 28-11-1942).

“...Intrascendente por completo y sumamente breve (por suerte, pues ya que es malo, que sea poco) este ballet es, indudablemente (...) un cuadro sentimental del año 1830 en el cual no se ha querido presentar una obra de gran vuelo...” (Crítica, 28-11-1942).

Pero el distanciamiento de los elementos afines al nacionalismo, se justifica sencillamente: la ambientación lo requería. Pensemos que Buenos Aires en 1830 era apenas la capital de una nación incipiente, que en todo vivía mirando al continente europeo, con un repertorio de música de salón en el que todavía no se bailaban danzas propias –salvo algún cielito patriótico– sino más bien las importadas: mazurka, vals, contradanza, minuet, gavotta, entre otras. Por lo tanto, es lógico que para la recreación de ese contexto, Guastavino no recurriera a ritmos populares argentinos, aun cuando le resultaran afines a su estilo y los estuviera trabajando en obras de otros géneros, contemporáneas de este ballet.

Otros periódicos expresaron con menos rigor su evaluación de la música de *Fue una vez...*, señalando la tendencia romántica del estilo en otros términos:

"... dice de una musicalidad amable, indiferente a las distintas 'revoluciones' de este siglo..." (La Razón, 28-11-1942).

"... una partitura liberada de los límites que impone la utilización preferente de nuestro acervo musical..." (El Mundo, 28-11-1942).

"... una partitura que nada tiene de argentina, pero que se impuso por su emoción y su elegancia. Desde luego, el autor dio a conocer anteriormente numerosas canciones de fino sabor indoamericano, más originales..." (La Prensa, 28-11-1942).

"... es tal vez un poco prematura la representación de un ballet de este compositor en la sala del Colón, pues se trata de una forma musical que exige un mayor dominio del material sonoro..." (La Nación, 28-11-1942).

"...Guastavino optó por imprimir a los motivos orquestales un estilo lleno de claridad y concisión, apto para reflejar emociones que fueron simples y bon-dadosas, como el alma de nuestros abuelos." (Sintonía, 27-1-1943).

Se observa entonces que la crítica estuvo claramente dividida en cuanto a la valoración del ballet. Respecto de la orquestación, las opiniones circularon por diversos matices: desde la valoración positiva, como los comentarios vertidos en *La Prensa* y *La Razón* ("*...ha usado con bastante pericia de una orquesta equilibrada y brillante que 'suena' bien, sin pretender intimidar a nadie...*" y "*... la orquestación, si no es original, suena bien y acredita en el*

compositor serias condiciones en la materia...", 28-11-1942), el ataque frontal, como se lee en el periódico *La Argentina*, ("*la orquestación tampoco acusa originalidad y gran dominio de sus diferentes e intrincados resortes*", 30-11-1942) hasta opiniones de prudente discreción, como la expresada en *La Nación* ("*la realización orquestal es poco acabada...*", 28-11-1942).

6. EL ESTRENO Y OTRAS POSTERIORES EJECUCIONES

La primera puesta en escena de este ballet se realizó el 28 de noviembre de 1942 con el siguiente reparto:

Libreto de Wedebe	
Música de Carlos Guastavino.	
Coreografía: Silvia Pueyrredón de Elizalde.	
Decorados y vestuario de Ignacio Pirovano.	
Decorados realizados por Constantino Popoff.	
Vestuario realizado por María Tcherepennikova.	
Régisseur General: Serge Gregorieff	
Coreógrafo: Vania Psota	
ORIGINAL BALLET RUSSE.	
Director: Col. Wasil De Basil.	
Ella	Nana Gollner
Él	Ramón Jasinsky
El padre de ella	Kenneth Mackenzie
La gobernanta	Lara Obidenna
El mayordomo	Robert Wolff
Dos hermanas menores	Natalie Conlon y Beatrice Lynnova
Dos hermanas mayores	Tatiana Bechenova y Anna Leonidova
Los amigos de Él	Matouchak, Vassilkovsky
Los vecinos	Lavrova, Sharova
Farolero	Anfreiev
Caballerizo	Rodiva
Cocinera	Barsova
Lavandera	Couprina
Jardinero	Upshaw
Sargento	Trefiloff

Se observa en este listado que los roles estaban en su totalidad a cargo de los bailarines rusos, lo cual fue otro factor criticado por la prensa contraria. Se ventilaban temas internos de la conducción del teatro en los periódicos adversos: comparación de los honorarios de los bailarines rusos con los de Buenos Aires, acusaciones de "antiargentinismo", "humillación", "ultraje" en fin, toda clase de calificaciones que reflejan el malestar que generaba la presencia de la compañía rusa en ciertos medios. Se acusaba a la administración del teatro de irregularidades financieras, nepotismo y otros tipos de corrupción.

Pero el resultado final fue no sólo la contratación de la compañía para 1943 sino también la extensión de la actividad aquí ofrecida a otros países de Latinoamérica. Aunque nuestra indagación en publicaciones periódicas extranjeras resultó dificultosa, hemos encontrado datos muy positivos de la repercusión que tuvo el Original Ballet Russe en Chile, Perú y Brasil. A través de crónicas de Buenos Aires, se sabe que a fines de 1942 actuaría en la ciudad de Córdoba y en Montevideo (Uruguay)²¹. En Chile, el ballet de Carlos Guastavino fue presentado en Santiago y en Viña del Mar en febrero de 1943. Pueden leerse significativas adhesiones en *El Mercurio* y en *El Imparcial*:

"... de un joven y talentoso compositor argentino, autor de muy bellas canciones. Se trata de una encantadora obra, fresca y de un ambiente que lo sentimos muy nuestro. Sus personajes son caricaturescos y el estilo de la coreografía tiende al ballet clásico. La principal cualidad de la 'mise en scene' es la limpidez de colorido y lo claro de la coreografía. (...) la orquesta ejecutó con entusiasmo y cariño la encantadora partitura de Guastavino y logró por momentos sonoridades verdaderamente bellas ..." (El Mercurio, 6-2-1943).

"...Carlos Guastavino se presenta como uno de los más destacados (por no decir el más destacado) entre los compositores argentinos. Así lo hacen pensar sus composiciones (...) en especial, su ballet "Fue una vez..." que hemos tenido la oportunidad de oír a través del Original Ballet Russe (...) en Santiago como en Viña del Mar..." (El Imparcial, 27-2-1943).

21. El Ballet Russe "...actuará en Córdoba del 5 al 20 del mes próximo, pasando luego a Montevideo y Viña del Mar...", El Mundo: 28-11-1942.

Peruvian Times (2-4-1943) relata las funciones del Ballet Russe como algo realmente fuera de lo común para Lima. Habla de mega-funciones realizadas en el Campo de Marte, al aire libre –¡algo rarísimo para la época!– a las cuales asistieron entre 20.000 y 30.000 personas. Compara el éxito del ballet con el de la compañía de Ana Pavlova que había visitado Perú durante la Primera Guerra Mundial, informa brevemente acerca de la ejecución del ballet de Guastavino y aplaude los acuerdos llevados a cabo entre el director Wasil de Basil y varios gobiernos latinoamericanos que pretendían llevar adelante una tarea de divulgación de las historias nacionales a través del arte coreográfico.

7. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Resulta difícil apreciar, a la distancia, un único aspecto de una obra que es integral. Parece aconsejable que los conceptos opuestos y contradictorios que aquí hemos referido, deben tomarse con suma cautela pues algunos de ellos excedían el marco artístico y la intención de una valoración técnica, justa y sincera de las producciones presentadas en el escenario del Colón por esos años.

Roberto Caamaño, el principal historiador que ha reseñado seriamente la frondosa actividad del Primer Coliseo, opina que en este período:

“...la elección de repertorios traslucía un criterio y un interés artístico mucho más elevado que antes (...)” y que *“(...) ...el repertorio de ballets fue considerablemente extenso al incorporarse la mayor parte del Original Ballet Russe al cuerpo de Baile estable...”*. Reconoce sin embargo, que *“...la situación internacional y la tirantez política local fueron factores negativos que obstaculizaron la labor de las autoridades del teatro...”* (1968, vol. III: 323/24).

Una opinión fundada podría provenir de la música misma. Lo que sabemos de ella, por ahora es sólo aproximativo. No claudicamos en encontrar el manuscrito orquestal, algún día no muy lejano.

BIBLIOGRAFÍA

- CAAMAÑO, Roberto, *Historia del Teatro Colón (1908-1968)*, 3 vols., Buenos Aires, Cinetca, 1968.
- "Catálogo de Carlos Guastavino". En: *Compositores de América*, Washington, Organización de los Estados Americanos, N° 1, 1955, págs. 43/50.
- FUENZALIDA, Fernando. "Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino". En: *Música e investigación*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, año 1, n° 2, 1998, págs. 21/77.
- GIOVANNINI, M. y FOGLIA de Ruiz, A., *Ballet argentino en el Teatro Colón*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973. págs. 149/150, 257/258.
- ILLARI, B., MANSILLA, S. y PLESCH, M., "Guastavino, Carlos Vicente". En: *Diccionario de música española e Hispanoamericana*, Madrid, Anaya, Dir: Emilio Casares Rodizio, vol. 5, 2000, págs. 944/953.
- KULP, Jonathan, *Carlos Guastavino: a study of his songs and musical aesthetics*, Thesis D. P., Universidad de Texas en Austin, inédita, mayo 2001.
- MALINOW, Inés, *Desarrollo del ballet en Argentina. Platea sentimental*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, 84 págs.
- MANSILLA, Silvina, "Carlos Guastavino (1912)". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, año 10, n° 10, 1989, págs. 229/258.
- MANSILLA, Silvina. "Reseña bibliográfica". En: *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, año 13/3, n° 40, Córdoba, diciembre 1998 (a propósito del artículo de Fernando Fuenzalida en *Música e Investigación*, Año 1: n° 2, 1998), págs. 11/13.
- MANSO, Carlos, *María Ruanova (la verdad de la danza)*, Buenos Aires, Tres tiempos, 1987, 904 págs.

PLESCH, Melanie, "También mi rancho se llueve: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica". En: *Actas de las IX Jornadas Argentinas de musicología y VIII Conferencia anual de la A.A.M.*, realizadas en Mendoza (1994), Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998, págs. 127/138.

VALENTI FERRO, ENZO, *100 años de música en Buenos Aires. (De 1890 a nuestros días)*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.

ARCHIVOS

Programas de funciones y conciertos, cartas y fotografías pertenecientes al archivo familiar del compositor y al archivo del Teatro Colón.

HEMEROGRAFÍA

- *Álbum recordatorio de la temporada de ballet*, Buenos Aires, Teatro Colón, Diciembre 1942.
- *Cabildo*: 29-11-1942.
- *Crisol*: 25-11-1942.
- *Crítica*: 28-11-1942: "Es poco afortunado el ballet *Fue una vez...*" (por "A. B.").
- *El Diario de San Luis*: 10-11-1991: "*Personalidad, obra y el genio del gran músico Carlos Guastavino*", (por Carlos Vilo)
- *El Imparcial*: (Santiago de Chile): 27-2-1943: "*Tres conocidos artistas de Argentina entre nosotros*".
- *El Mercurio*: 6-2-1943: "*7ª Presentación del Ballet Russe*".
- *El Mundo*: 28-11-1942: "*Despedida del Ballet Russe*".
- *El Nacional*: 1-12-1942.

- *El Pampero*: 8-11-1942.
- *El Pampero*: 22-11-1942: "El teatro Colón realizará una jira (sic) artística a Mar Del Plata con un conjunto extranjero".
- *El Pampero*: 25-11-1942: "La invasión yanqui del Coronel De Basil".
- *El Pampero*: 26-11-1942 "Los extranjeros encaramados en el Teatro Colón".
- *El Pampero*: 1-12-1942: "¿El Teatro Colón está para satisfacer antojos personales?"
- *La Argentina*: 26-11-1942: "El antiargentinismo de la Comisión desorganizadora del Teatro Colón puesto en evidencia en una carta que nos envían 'amigos del Teatro Colón'".
- *La Argentina*: 27-11-1942.
- *La Argentina*: 28-11-1942: "Fue una vez...una ensalada rusa...una coreógrafa, un ballet, un cuerpo estable y una comisión desorganizadora".
- *La Argentina*: 30-11-1942: "Fue una vez...la última novedad del año que se estrenó en el teatro Colón".
- *La Fronza*: 28-11-1942: "Estreno del ballet 'Fue una vez' en el Colón".
- *La Mañana* (Santa Fe): 27-11-1942: "Un triunfo de artista santafesino".
- *La Nación*: 26-11-1942.
- *La Nación*: 28-11-1942: "'Fue una vez...' se dio a conocer ayer en el Colón".
- *La Nación*: 12-4-1999: "El imaginario de Carlos Guastavino", (por René Vargas Vera).
- *La Prensa*: 27-11-1942, 28-11-1942.
- *Revista de La Prensa*: 6-12-1942.

- *La Razón*: 28-11-1942: “Un nuevo ballet en el teatro Colón”.
- *La Vanguardia*: 29-11-1942: “Una velada encantadora aventó vulgaridades líricas del Colón” (por “Magocho”).
- *Libre Palabra*: 25-11-1942.
- *Lyra*: año 1: nº 1, nº 2, nº 5: 1943.
- *Lyra*: año 3: nº 27: nov. 1945: “Compositores argentinos: Carlos Guastavino”, (por Conrado Finzi).
- *Peruvian Times* (Lima, Perú): 2-4-1943: “The Original Ballet Russe in South America”.
- *Sintonía*: 27-1-1943: “El Coronel Basil ha creado un ballet argentino”.
- *The New Standard* (Buenos Aires): 25-11-1942: “De Basil new ballet”.

* Licenciada y Profesora Superior de Música, especialidad musicología por la Universidad Católica Argentina, Silvina Luz Mansilla se desempeñó como Miembro Adscripto de este Instituto entre 1987 y 1991, publicando los catálogos de Carlos Guastavino y Alfredo Pinto en nuestra Revista Anual. Pianista graduada del *Conservatorio Nacional de Música*, ha dado a conocer algunos de sus trabajos en congresos y publicaciones especializadas. Desde el año 2000, es docente auxiliar en la cátedra *Música Latinoamericana y Argentina* de la UBA (a cargo del Dr. Omar Corrado). Ejerce además la docencia en el *Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires*, donde tiene a su cargo asignaturas relacionadas con su especialidad.