

¿Para qué bailar? La creación de la Escuela Nacional de Danza dentro de las políticas culturales de la dictadura

Why dance? The creation of the National School of Dance
within the cultural policies of the dictatorship

Lucía Chilibroste¹

Resumen

En 1975, en pleno «Año de la Orientalidad», el Ministerio de Educación y Cultura decidió crear la Escuela Nacional de Danza, institución dedicada a la formación de bailarines de ballet y de folclore a través de dos divisiones: Ballet y Folclore. El presente artículo pretende recorrer cómo fue ese proceso de creación de la institución, poniendo el foco en la división Ballet para luego plantear algunas reflexiones sobre por qué desde el gobierno cívico militar se puede haber apostado a la creación de dicha institución.

Palabras clave: Políticas culturales de la dictadura, ballet, Escuela Nacional de Danza, SODRE.

Abstract

In 1975, during the «Año de la Orientalidad», the Ministry of Education and Culture created the National School of Dance, which was dedicated to form ballet and folk dancers through its respective divisions: Ballet and Folk. This article intends to review how the process of creating the institution was, with focus in Ballet division, and then propose some reflections of why the civic-military government will have opted for the creation of said institution.

Keywords: Cultural politics of the dictatorship, Ballet, National School of Dance; SODRE.

1 CES, UTU (ANEP).

Presentación del tema

La década del setenta del siglo XX comenzó de una manera gris para la escena del ballet oficial uruguayo. Tras un largo y extenso período de florecimiento y expansión del ballet llamados según las memorias «años dorados» (tanto por lo que se presentaba y su nivel como por los nuevos públicos y nuevos espacios a los que se llegó) en setiembre de 1971 el teatro principal ubicado en las calles Mercedes y Andes de la capital montevideana, el Estudio Auditorio se incendiaba comenzando así una lenta y continua barranca abajo.

A partir de entonces el Cuerpo de Baile del SODRE, institución estatal dedicada a bailar profesionalmente ya no contaba con una sala propia para las presentaciones. Pero continuó trabajando en los escombros del viejo teatro en condiciones que naturalmente no eran las indicadas; comenzaron a ser reducidos sus recursos económicos; a decaer la cantidad de funciones y calidad de sus puestas en escena, y con todo esto, a pesar que nunca se dejó de trabajar, también comenzaron a escasear los recursos humanos. Dejaron de venir importantes maestros, las «promesas» de la danza como Sara Nieto, buscaron otro país para su desarrollo artístico, la prensa disminuyó sus espacios dedicados al ballet, y el público comenzó a faltar en las diferentes salas que la compañía se presentaba. Pero esta crisis dejó un público sediento y expectante de ballet. Mucho de éste ya era tradicional y había acompañado las sucesivas generaciones de bailarines. Pero otro, surgido a partir de esa llamada «época dorada» de fines de los 50 y los 60, resultaba ser relativamente nuevo, numeroso y entusiasta.

Es en este ambiente de hundimiento del Cuerpo de Baile del SODRE, al tercer año de instaurada la dictadura cívico-militar, que desde el Estado no se apostó a reinvertir en mejorar a la institución en crisis, sino en crear un organismo completamente nuevo y sin ninguna relación institucional con su antecesora directa la Escuela de Danza del SODRE, ni con el Cuerpo de Baile del SODRE. Y es así que en 1975 el Ministerio de Cultura decidió hacer una fuerte apuesta creando una Escuela Nacional de Danza (END) para la enseñanza del ballet clásico y del folclore. Un intento desde el Estado de institucionalizar la formación de bailarines, puntualmente de ballet y de folclore.

El objetivo del presente artículo, cuyo tema fue parte de mi tesis de maestría (Chilibroste, 2017) y continúa siendo un tema en estudio, es remontarse a la creación de dicha institución, Escuela Nacional de Danza (END) poniendo el énfasis en su división ballet (END/db)¹ para conocer cómo fue su proceso de creación, quiénes estuvieron involucrados y abrir la puerta a la reflexión sobre en qué medida la creación de la END fue coherente con las políticas culturales de la dictadura y fue creada en función de dichas políticas.

Lo escrito

Es muy poco lo que se ha escrito sobre la historia del ballet en Uruguay. De hecho, la bibliografía específica puede limitarse a tres obras (ninguna sobre la Escuela Nacional de Danza). La primera es «La Danza en Uruguay» (Merica, 2001) el que consiste en un abordaje periodístico de diversos autores sobre diferentes danzas. La segunda es el fascículo número 19 de la colección «Nuestro tiempo» titulado «Teatro / Danza» (Mirza y Silveira, 2013-2014) en el que los autores presentan un brevísimo

¹ Vale aclarar que la Escuela Nacional de Danza se creó como una única institución que albergó en su interior dos divisiones: Folclore y Ballet. Aunque formalmente hacían parte de una única institución y compartían un mismo edificio, en los hechos funcionaron como dos instituciones diferentes. Casi sin contacto entre sí, funcionaban en horarios diferentes y con personal propio. Si bien a lo largo del siguiente capítulo haré referencia a la Escuela Nacional de Danza en general, por ser un trabajo enfocado en el campo del ballet, la mayoría de las referencias provienen de la división Ballet de la Escuela (END/db).

panorama de la historia y desarrollo del teatro y «danza espectacular» respectivamente. Y la última, es la edición aniversario de los ochenta años del Ballet Nacional del SODRE (2015), la cual consiste en una amplia recopilación de memorias y notas de prensa relacionadas a los 80 años de historia del Cuerpo de Baile del SODRE, realizadas por la periodista Virginia Arlington Díaz.

La ausencia de una bibliografía académica básica de referencia ha sido un gran problema a lo largo del proceso de investigación, y los documentos, la prensa y las entrevistas han sido el insumo básico.

Respecto a las políticas culturales de la dictadura, sí es más amplio lo que se ha escrito. Ya a partir de mediados de los años noventa, desde distintos lados de la investigación han surgido invalorable aportes que contradicen la idea que por mucho tiempo pareció establecida, relacionada a que en la dictadura no había existido cultura.²

Así en 1985 se encuentra en el artículo de Carina Perelli y Juan Rial «Los límites del terror controlado. Los hacedores y defensores del miedo en Uruguay» (Perelli y Rial, 1985). Más adelante surgieron algunos trabajos que se focalizaron puntualmente en los contenidos culturales concretos que la dictadura buscó impulsar: Campodónico, Massera y Sala en «Ideología y educación durante la dictadura. Antecedentes, proyecto, consecuencias» (Campodónico, Massera y Sala, 1991) abrieron un camino para investigar la dictadura desde el punto de vista de los efectos sobre los sujetos sociales; Isabella Cosse y Vania Markarian en «1975. El año de la Orientalidad» (Cosse y Markarian, 1996) tras hacer una extensísima descripción de las políticas de conmemoración de los 150 años de la declaratoria de la independencia del Uruguay, analizaron los aspectos conservadores de la cultura dictatorial, así como una serie de proyectos legitimadores. En el 2000 vio luz el trabajo de Emilio Irigoyen, «La patria en escena» (Irigoyen, 2000) el cual se involucra con la necesidad de los gobiernos totalitarios por «escenificar» su poder como forma de fortalecerse. Al año siguiente Aldo Marchesi presenta «El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario» en el que, como su nombre lo señala, indaga sobre las políticas audiovisuales de la dictadura. Luego, otro trabajo en esta línea que fue muy útil también le pertenece a Marchesi y es el capítulo «Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre». Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura» que se encuentra dentro de *La dictadura cívico-militar*. El texto resulta interesante porque por primera vez para el caso uruguayo, se plantea en forma específica la necesidad de la dictadura de generar consenso, sino en toda la población, al menos en parte de ella.

Respecto a la danza y la dictadura, en 2015 se publicó el trabajo de Elisa Pérez Buchelli «Itinerarios de la danza independiente durante la última dictadura en Uruguay», el cual desde un enfoque histórico presenta, tal como su nombre lo señala, la situación el campo de la danza independiente durante la última dictadura. Y el cual ha resultado el trabajo más cercano a mis intereses de investigación (Buchelli, 2015).

2 Aldo Marchesi reseña un simposio llamado «Represión, exilio, democracia y la cultura uruguayana» realizado en 1986 en la Universidad de Maryland-College Park donde «un grupo de intelectuales se reunieron para reflexionar acerca de que había ocurrido con la cultura uruguayana durante la dictadura». Allí los participantes se refirieron a la cultura en dictadura «con imágenes tales como oscuridad, silencio o ausencia. Las ponencias enfatizaban todo lo que se había perdido. Lo que había ocurrido con la cultura no había sido diferente a lo ocurrido con otros aspectos de la vida del país durante el período. La metáfora que primaba era la de la destrucción de la cultura uruguayana». Marchesi señala que dicho simposio «que reunió a más de veinte intelectuales es solo un ejemplo de una visión que primó durante la transición democrática a la hora de evaluar lo ocurrido con la cultura en dictadura. La dictadura había destruido la cultura. El resultado de dicha destrucción había sido una suerte de vacío cultural durante el período autoritario. A excepción de aquellas islas de resistencia cultural nada de lo otro merecía ser analizado. Cultura y dictadura eran antónimos» (Marchesi, 2009, p. 325).

Pero no he encontrado ningún trabajo específico sobre la situación del ballet durante la dictadura. O sobre las posibles relaciones entre las políticas culturales de la dictadura y el ballet. Es por ello que, si bien el objeto de estudio del presente artículo se limita a un estudio de caso acotado en el tiempo, creo que también puede aportar elementos nuevos sobre las relaciones posibles que existieron entre la última dictadura, el campo del ballet en general, y de la Escuela Nacional de Danza en particular.

Creación de la Escuela Nacional de Danza

En Uruguay el ballet propiciado desde el Estado cuenta con una larga tradición. Fue la segunda compañía oficial de América (después de la compañía del Teatro Colón de Argentina) fundada en 1935 como Cuerpo de Baile del SODRE. Desde su creación, fruto de un cambio de las políticas culturales de la dictadura de Terra, se apostó a al «estadocentrismo de la cultura uruguaya» (de Torres, 2015, p. 138). Y el Estado siempre siguió respaldando al ballet, aunque no de igual manera.

En la década del cuarenta el SODRE decidió invertir en la formación de bailarines y para eso se creó una escuela dedicada a formar a los artistas que integrarían la compañía. Sin embargo, años más tarde, en la década del sesenta sin tener nadie muy claro por qué se decidió cerrar esa escuela y la compañía oficial, siguió trabajando con alumnos que llegaban desde compañías privadas.

Pero en octubre de 1975 se creó una nueva institución dedicada a la enseñanza, la Escuela Nacional de Danza (END), perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura (no al SODRE como la primera), con dos subdivisiones: división Ballet y división Folclore. Desde el campo del ballet su inauguración fue vista como una esperanzadora apuesta a levantar un arte que parecía venir en caída desde el incendio del Estudio Auditorio en 1971.

Ya al año siguiente de su inauguración respecto a la División Ballet se escribía: «Pocas veces una obra docente tan nueva como la Escuela Nacional de Danza, [...] puede ofrecer resultados tan inmediatos y sorprendentes» (Roldán, 1976). Y esta idea de la END como «institución salvadora» del campo del ballet se mantuvo al menos durante los 10 años que comprendió el estudio para la tesis (Chilibroste, 2017). En 1980 se escribía:

En medio de un clima pesimista surgió la Escuela Nacional de Danza como la mayor esperanza del futuro. [...] La Escuela Nacional de Danza es lo mejor que le pudo pasar al ballet uruguayo para resolver parte de sus crisis (Roldán, 1980).

Y en 1982 se continuaba escribiendo: «La Escuela Nacional de Danza sigue proveyendo el mejor material humano para el futuro del ballet nacional» (Roldán, 1982b).

Una escuela de ballet parecía como una condición básica y necesaria para el desarrollo de un ballet nacional según las diferentes voces. Además, era una forma de que todo el campo del ballet estuviera más cercano a obtener reconocimiento y legitimación, sino internacional, al menos regional. Los largos reclamos sobre la necesidad de una Escuela Nacional de Danza³ parecieron al fin escuchados. Aunque lo novedoso fue que naciera en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura y no dentro del SODRE, la institución encargada del ballet oficial, y a la que había pertenecido la primer Escuela.

La enseñanza del ballet se presentó desde la esfera oficial como un programa puntual, que se viabilizó a través de una pequeña institución ubicada en la capital, con dos sedes muy pequeñas en el interior (ubicadas San José de Mayo y Colonia del Sacramento). Margaret Graham (Peggy), fue su promotora y primera directora (1975-1993). Bailarina argentina que residió en Uruguay desde 1957 al

3 Hacia ya un tiempo que desde diferentes escenarios se reclamaba una Escuela Nacional. Eduardo Ramírez señalaba en una entrevista un año antes de su creación: (Friedler, 1974)

ser contratada como primera bailarina del Cuerpo de Baile del SODRE, era una figura incuestionada en el ambiente de la danza. Ya estando en Uruguay, realizó un curso de pedagogía en el Royal Ballet School⁴ al ser becada por el Consejo Británico.⁵

No parece del todo claro qué curso realizó ni por cuánto tiempo. Pero según se desprende de la totalidad de los testimonios «Peggy» era la persona ideal para llevar a cabo el proyecto de la Escuela, y se convirtió en la columna vertebral de la institución. Washington Roldán, crítico de *El País*, incondicional defensor de Graham y del proyecto de la Escuela,⁶ señalaba: «Nadie mejor que ella para llevar a cabo esa idea» (Roldán, 1993); tiene «ojo clínico», y «su carácter cordial aunque a la vez severo, le ha permitido estar allí durante un período inusualmente extenso». Y también señalaba que Graham

ha conciliado las necesidades de nuestra idiosincrasia con los métodos británicos adaptándolos con inteligencia a un medio totalmente distinto y a un elemento humano también de muy diversa estructura mental y cultural. Pero la calidad de la línea clásica que Graham ha conseguido con sus alumnos más dotados no es fácil encontrarla en otros establecimientos de América (Roldán, 1993).

Graham se armó de un grupo de maestros colaboradores integrado por colegas y ex colegas del Cuerpo de Baile del SODRE, gente conocida en el campo del ballet y personalmente por ella, el cual se mantuvo casi intacto por 10 años.⁷ También intentó que llegaran maestros extranjeros. Y durante los diez años que se estudió la institución, así lo hicieron dos reconocidos maestros para actividades puntuales: Héctor Zaraspe⁸ y Kenneth Rinker.⁹

Las inscripciones se iniciaron el 11 de setiembre del 75 en el Teatro Odeón.¹⁰ El trabajo de la END/db comenzó con un plan de tres meses, instrumentado de octubre a diciembre de 1975, en el mismo Teatro Odeón. Durante esos meses se ubicó a los alumnos «según la formación previa recibida, en los cursos correspondientes, hasta tercer año» (R. G. P., 1979). Alumnos que mayoritariamente provenían de la propia escuela que Graham y Barbón tenían, ubicada en la calle Uruguay, entre Andes y Convención.

4 Según señala Tito Barbón, su esposo, Graham había sido invitada a realizar tal curso por Margot Fonteyn, tras haber bailado con ella y Michael Sommes Giselle en Montevideo.

5 En una entrevista que le hace Teresa Couceiro en 1977, Graham confirma estos estudios: «En 1960 seguí clases durante tres meses en la Royal Ballet School y entonces empecé a enseñar. En 1971 hice un curso de profesorado también en la Royal Ballet School de Londres e ingresé en la Real Academia de Danza de esa ciudad». (Couceiro, 1977)

6 Roldán durante un tiempo fue secretario de la Escuela.

7 En los primeros tiempos, este grupo estaba integrado por su esposo Tito Barbón, Estela Traverso, Tola Leff, Mónica Díaz, Isabel da Silva y Graciela Martínez. En 1983, se mantenía casi intacto integrado por Tola Leff, Estela Traverso, Tito Barbón, Isabel de Silva, Mónica Díaz, Mary Minetti, Estela Losardo y Graciela Pereyra. Aunque con la novedad de que las dos últimas eran alumnas egresadas de la Escuela, que se incorporan como docentes de las 2 sucursales del interior. Roldán; W; «Esperanza del Ballet Nacional»; *El País*, 29 diciembre de 1983

8 Héctor Zaraspe es un reconocido maestro de ballet argentino, quien ha trabajado durante años en la Juilliard School, y fue durante años fue el maestro privado de Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev. Llega en 1984 para dictar un curso de cuatro semanas y a montar sus coreografías. Para su venida fue importantísima la participación del Consejo Internacional de la Danza, ya que su Secretaria General, la uruguaya Susana Frugone recomendó con entusiasmo a esta personalidad frente a las autoridades de la Comisión Fulbright de EE. UU. (Roldán, 1984)

9 Llegó en setiembre de 1985, para aportar a la institución una nueva forma de bailar, influenciada por Twyla Tharp. Tras su trabajo con la Escuela, va a presentar en octubre de ese año en la Sala Brunet, algunas de las coreografías del maestro. Bailan Manhattan, 40 second 42nd, Street, Adagio (Prokofiev) Archivo Roldán. Ciddae.

10 Ubicado en la calle Paysandú 765, Montevideo.

«En mi caso éramos alumnas de la academia de Margaret Graham y Tito Barbón y ellos nos comunicaron el cierre de la academia por la apertura que harían de dicha escuela», recuerda Patricia Martínez (Entrevista, 14 de noviembre, 2015). Luego el año 1976, que fue el primer año académico completo, lo comenzaron en su primera sede propia, en el edificio llamado «Torre de los Panoramas», ubicada en Ituzaingó 1255, esquina Reconquista de Montevideo, espacio perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura que era la antigua casa de Herrera y Reissig.

Esta sede fue inaugurada en agosto del año 1976, en un acto en el que hablaron sus dos directoras y Estela Medina leyó dos sonetos de Herrera y Reissig, y estuvieron presentes el ministro de Cultura, el Dr. Daniel Darracq, «autoridades del Sodre y del Ministerio de Cultura, además de destacadas personalidades de distintos ámbitos de la cultura nacional» (Friedler, 1975). En una nota de Egon Friedler a propósito de dicha inauguración, señala que la institución cuenta con tres aulas para clases prácticas y dos para clases teóricas, así como las instalaciones necesarias como duchas y vestuarios.

A lo que señala «a escala internacional, sus proporciones son modestas, pero el ambiente es agradable y funcional, satisfaciendo por ahora las necesidades locativas de la Escuela», la cual, en ese año, señala que contaba con ochenta alumnas de ballet clásico y 37 alumnos de folclore (Friedler, 1975). Dantas recuerda que fue acondicionada porque era una casa muy vieja (R. Dantas, Entrevista, 25 de marzo, 2011). Y según recuerda Tito Barbón «no era lo ideal, pero teníamos una casa, pianista, piano» (T. Barbón, Entrevista, 17 de noviembre, 2009).

La División Ballet había estructurado un plan de 8 años y la División Folclore uno de cuatro, los cuales se fueron modificando, especialmente al incorporarles nuevos cursos. Como en un primer momento la División Folclore contó con mayor alumnado que Ballet, a los primeros les correspondió los turnos de la mañana y noche, y a los últimos el de la tarde. Organización que se mantiene hasta hoy en día.

Al presentar sus actividades se señalaba que:

Al margen de las tareas específicas de la enseñanza, la Escuela tratará de realizar un plan cultural de vasto alcance. Formará su propia biblioteca especializada, intentará crear una cinemateca propia con filmes de danza o los solicitará en préstamo para divulgación, organizará cursillos y charlas y eventualmente auspiciará espectáculos experimentales (Friedler, 1975).

Las memorias no son precisas (y documentos no se encontraron o no existen), sobre cuántos años permanecieron en esa primera sede. Pero sí aparecen documentos de comienzo del año 1980, en el que se señala que se encontraban en la sede de la calle Ituzaingó¹¹ y otros que ya para finales de 1980 se encontraban en la nueva sede, el «Teatro El Galpón», que había sido intervenido y pasado a llamar «Sala 18 de Mayo». Por lo que deducimos que fue en 1980 que la sede de la Escuela se trasladó a la entonces «Sala 18 de Mayo».

Sin embargo, memorias como la de Ricardo Alfonso señala que en 1982 tomó la prueba de ingreso en la sede de la casa de Herrera y Reissig, y que en 1983 comenzó a estudiar en el ex «Galpón» (R. Alfonso, Entrevista, 2 de noviembre, 2015). Por lo que puede también inferirse que por un tiempo la Escuela funcionó tanto en su sede original como en la «Sala 18 de Mayo». Lugar en el que permanecieron hasta 1985, cuando regresa la democracia y se le devuelve la sala a El Galpón.

En dicha sede «18 de Mayo» donde Losardo recuerda que «no los querían mucho» (E. Losardo, Entrevista, 16 de agosto, 2012), tomaban clases sobre el escenario y en un salón que se encontraba debajo del mismo. Como Escuela, la «Sala 18 de Mayo» contaba con la ventaja de ofrecer al mismo

¹¹ Anuncio publicitario que promociona el llamado a inscripciones de la Escuela Nacional de Danzas, división Ballet. (*El País*, 1980)

tiempo espacio para clases y un escenario sobre el cual bailar. Escenario que también usaba el Cuerpo de Baile del SODRE, el cual estaba sin teatro desde 1971, a pesar de que muchas memorias señalan era muy resistido por parte del público, ya que a pesar de que amaban el ballet, por cuestiones éticas muchos se negaban a ir a una sala intervenida.¹² Más tarde en 1985, en forma provisoria, la institución se mudó al edificio de Julio Herrera y Obes 1489, lugar en el que se mantuvo hasta el año 2012.

En forma conjunta a la sede capitalina, al año siguiente de creada la END/db en 1976, según recuerda Isabel da Silva, la Intendencia de San José solicita a Graham crear una sede en su capital (I. Da Silva, Entrevista, 27 de febrero, 2013). La cual se concreta, al igual que otra en Colonia, las cuales, en un principio, eran atendidas principalmente por las alumnas recién egresadas que optaban por la opción de docencia. Además de estas dos sedes del interior, no se encontraron intentos de instalar escuelas en otros departamentos.

Apoyos gubernamentales en la creación de la Escuela Nacional de Danza

Es poco y nada lo que se sabe sobre los motivos institucionales específicos del Ministerio de Educación y Cultura que impulsaron la creación de la END. Tampoco si existieron debates y justificaciones previas de por qué crear una Escuela de Danza. No se encontró ningún documento oficial al respecto.¹³

A grandes rasgos puede entenderse que una escuela oficial que formara bailarines, a pesar de ser una institución puntual y relativamente pequeña ubicada en Montevideo,¹⁴ podría llegar a enmarcarse dentro de los lineamientos de las políticas culturales que apostaban a la educación de la juventud y al fomento del trabajo físico (Marchesi, 2009). En el proyecto del «Nuevo Uruguay» propuesto por el gobierno, «los jóvenes que estaban creciendo en ese nuevo régimen serían la mayor apuesta ya que podrían asegurar la continuidad del régimen en el futuro»,¹⁵ por lo que fueron muchos los planes para «tutelar» su formación.

El gobierno de facto confiaba en la educación como motor de cambio. En el discurso por su retiro, el general Esteban Cristi señalaba: «Construir escuelas, otras casas de enseñanza es indiscutiblemente necesario. Pero en la medida en que en ellas se eduque realmente, y no solo se instruya, solamente en esa medida equivaldrá a cerrar cárceles [...]» (Campodónico, Massera y Sala, 1991, p. 96).

La educación física tuvo un importante rol en la formación de los jóvenes según la concepción militar. Y en consonancia con dicha línea fue que el gobierno dictatorial desarrolló un amplio espectro de políticas vinculadas al área del deporte. Marchesi destaca la importancia del reimpulso que tuvo la Comisión Nacional de Educación Física (CNEF), la cual adquirió nuevas funciones, logró mayor autonomía, aumentó sus recursos y tuvo una importante presencia pública (Marchesi, 2009). La CNEF señalaba: «la práctica organizada y sistemática de la ED. física se inserta en el proceso de

12 La periodista Rosario Castellanos, balletómana y miembro de la primera escuela de ballet del Sodre, contaba que su padre, el historiador Alfredo Castellanos, también balletómano, siempre se negó ir a la sala 18 de Mayo (R. Castellanos, Entrevista, 1 de marzo, 2013). En igual sentido la inspectora del Cuerpo de Baile del Sodre, Beatriz Irulegui, señalaba que solo entró a esa sala, en una ocasión de una ocasión que Eduardo Ramírez montó «Las Sífides». (B. Irulegui, Entrevista, 12 de diciembre, 2012)

13 Años más tarde, al celebrarse los 25 años de la Escuela, se señalaba que la creación de la END/db respondía al «cumplimiento a uno de los fines primarios y esenciales del Estado: 'la formación integral del educando, contando en sus objetivos, cultura artística, desarrollo de imaginación, creatividad y formación de profesionales del Ballet tanto en disciplinas prácticas como teóricas'. Programa de mano (Escuela Nacional de Danza División Ballet. Gala de Plata 1975-2000, 2000)

14 Además de las dos sedes del interior.

15 Las apuestas pueden ser sintetizadas en tres aspectos: la exaltación patriótica, la creación de una esfera pública restringida y las políticas hacia la juventud, señala Marchesi. (Marchesi, 2009)

transformación del país forjando una juventud físicamente apta, moralmente sana y mentalmente capaz, protagonizando con su patriótico esfuerzo la afirmación de una vida mejor para todos los orientales» (Marchesi, 2009).

Marchesi (2009) agrega que el impulso de la educación física se expresó tanto «con la obligatoriedad de la educación física como parte del currículo de la enseñanza primaria y secundaria», como «con la promoción de nuevas formas de sociabilidad juvenil vinculados a lo deportivo controladas por el Estado». Los Juegos Atléticos Deportivos Estudiantiles que llegaron a convocar en un año aproximadamente 150.000 jóvenes son un claro ejemplo. Eventos que

tenían toda la ceremoniosidad de las celebraciones olímpicas: desfiles con banderas, traslados de la llama olímpica, podio de vencedores, bandas musicales, etc. Generalmente dichos eventos representaban una oportunidad para inaugurar una serie de instalaciones deportivas (gimnasios, plazas de deportes, pistas de atletismo) que la dictadura impulsó fundamentalmente en el interior del país (Marchesi, 2009).

Y los éxitos internacionales de los deportistas fueron capitalizados políticamente por la dictadura «en un tono apologético» (Marchesi, 2009, p. 377). Y todos en general fueron también parte de una exaltación nacionalista.

La Escuela Nacional de Danza fue creada en dicho contexto. Tal vez tras el convencimiento de que construir escuelas y «otras casas de enseñanza es indiscutiblemente necesario», según palabras de Cristi (Campodónico, Massera y Sala, 1991). Tal como se señaló, ningún documento oficial se encontró respecto a los motivos institucionales específicos del Ministerio de Educación y Cultura para la creación de la END/db. Por lo que la prensa y las memorias nuevamente han sido las principales fuentes.

Todas las memorias convienen en que el proceso de gestación fue majeadado de forma muy reservada, entre pocas personas, las cuales luego serían las responsables de la institución. Coinciden en que la creación de la Escuela Nacional de Danza surgió a partir de conversaciones personales entre Flor de María Rodríguez de Ayestarán, una referencia en temas de folclore; Margaret Graham reconocida figura del ballet; y el Coronel Gabriel Barba, director de la Secretaría del Ministerio de Educación y Cultura, cuyo nombre no aparece en la prensa (aunque sí algunas referencias indirectas), pero es el más recurrente en las memorias. Debido al conocido trabajo de estas mujeres en sus respectivos campos, se señala que Barba las llama para ver la posibilidad de crear una institución dedicada a la enseñanza de las danzas folclóricas y del ballet clásico. La prensa en forma explícita nada mencionó al respecto.

Las personas entrevistadas relacionadas directamente con la creación de la END confirman lo anterior. Según Tito Barbón, bailarín, esposo de Graham y maestro de la Escuela durante las primeras décadas, recuerda que tras un viaje a Inglaterra que hizo Graham para especializarse en la metodología de enseñanza británica, «no sabían cómo encauzar» todo lo que había aprendido, y «era un período bastante difícil para todos, porque estábamos en pleno gobierno militar». Hasta que «Barba mandó llamar a Graham a su despacho y le preguntó qué era lo necesario para formar una Escuela». Según Barbón, Graham «respondió que ellos tenían el proyecto de formar una escuela oficial». Pero que necesitaban dos salones de danza, baños para que se cambien los alumnos, una bedel y dos pianistas. A lo que Barba le respondió: «Déjenme pensarlo. Y a los 15 días volvió a llamar señalando que tenía todo resuelto» (T. Barbón, entrevista, 17 de noviembre, 2009).¹⁶

Eduardo Ramírez, bailarín y director del Cuerpo de Baile del SODRE en 1975 ofreció una idea similar: «Yo creo que cuando se hicieron las escuelas se apoyaron mucho en las personas. Entonces

¹⁶ Barbón también señala que nos años antes el Coronel Gabriel Barba les había pedido formar un pequeño grupo de Cámara para poder llevar a bailar al interior, el que estuvieron trabajando unos dos años.

era ballet con Margaret Graham y folclore con Ayestarán» (E. Ramírez, Entrevista, 2 de febrero, 2011). Y Ramírez también hace referencia a directa participación de Barba en la creación del proyecto. «Cuando la dictadura la Escuela [haciendo referencia a la primera escuela dependiente del SODRE] ya hacía tiempo que no funcionaba. Entonces el Coronel Barba, que era el director general del ministerio de Cultura fue el que, junto con Margaret Graham, consiguió lugar y creó la Escuela Nacional de Danza. Ya no dependiente del SODRE, sino del Ministerio» (E. Ramírez, entrevista, 2 de febrero, 2011).

Se señalaba que en forma explícita la prensa no hizo mención al trabajo de Barba, pero sí parece encontrarse referencia a su persona en una nota de 1982, al resaltarse la participación de un «directivo con empuje» en el proceso de creación de la END/db. La Escuela Nacional de Danza fue «creada por iniciativa de un directivo con empuje del Ministerio de Cultura y se transformó en poco tiempo en la realización docente más lograda surgida dentro de este período gubernamental» (Roldán, 1982a). Sin lugar a dudas, dicho «directivo con empuje» no era otro que el Coronel Gabriel Barba.

Luego, la figura de Barba parece haber estado cercana y presente durante los primeros años de la END/db. Era a él a quién recurrían ante cualquier problema, y quién ofrecía las soluciones. Barbón señala que ante cualquier problema «en aquella época Barba hablaba con el Ministro, que era Daniel Darracq y ya estaba todo solucionado» (T. Barbón, Entrevista, 17 de noviembre, 2009). O que «cada tanto venía el Coronel Barba a echar una mirada y quedaba como fascinado por lo que veía». Losardo recuerda «como si fuera hoy», a Graham recorriendo la Escuela y el Coronel Barba con una libretita que le decía «¿Usted dígame Señora, dígame qué es lo que necesita?». Y Graham respondía: «Bueno aquí en el camarín tenemos muchas niñas por lo que necesitaríamos unos percheros». Y Barba escribía: «percheros». «Ellas están muchas horas por lo que necesitarían duchas», señalaba Graham. «¿Y cuántas duchas le parece?», preguntaba Barba. Y luego Losardo señala: «Yo creo que no pasó más de una semana que llegamos a la Escuela y estaban los salones instalados con las barras, los espejos, que iban de pared a pared. Los percheros, las duchas. Todo» (E. Losardo, Entrevista, 16 de agosto, 2012).

También recuerda que una vez fueron a bailar a Rivera y cuando llegaron, ellos estaban acostumbados a hoteles, modestos, pero con todas las comodidades. Pero cuando llegaron a Rivera bajaron y dijeron

‘pero esto qué es’. Era una casa, o una pensión. Vos vieras cómo se puso Margaret. ‘¡No! No se sienten en las camas. Todas afuera, todos afuera’ decía. Se puso furiosa. Y ahí que era una pensión de mala muerte, no pasaron ni diez minutos, no me digas ni con quién habló por teléfono, pero nos llevaron a un hotel normal». A lo que agrega que en esos años «No tenías que ocuparte de otra cosa. Podías ocuparte de lo tuyo. Margaret se ocupaba de la coreografía, del espectáculo, porque sabía que lo demás eran otras personas que se encargaban» (E. Losardo, Entrevista, 16 de agosto, 2012).

Rubén Dantas maestro de la división folclore de la END desde 1975, aunque antes aclara: «no me gustaría hablar de política», también acuerda con dicho apoyo: «se encontró un gran apoyo en lo que es la cultura en general. Se abrió un espectro que muchos años antes debía de haberse abierto. Defender el patrimonio histórico de la danza en Uruguay que no tiene colores» (R. Dantas, Entrevista, 25 de marzo, 2011). Barba parece haber sido la figura de nexo entre la END y el gobierno; y quien haciendo uso de su capacidad de acción casi de manera incondicional apoyó el proyecto en sus diez primeros años.

No se encontró ninguna fuente que proporcionase información sobre el porqué de este apoyo de Barba, pero se puede pensar que él mismo sentía cierto gusto por el ballet y se desprende de los relatos su gran amistad con Graham y Barbón. Así como la referencia de Barbón, sobre que «cada tanto venía el Coronel Barba a echar una mirada y quedaba como fascinado por lo que veía» (T.

Barbón, Entrevista, 17 de noviembre, 2009) puede darnos a entender que el disciplinamiento que el ballet desarrolla, pueda haber estado muy afín con sus ideas.

Según Barbón, este apoyo les dejó cierta marca: «tenemos el estigma ese de que comenzó en el proceso la Dictadura» (T. Barbón, Entrevista, 17 de noviembre, 2009). Pero enseguida agrega: «Jamás hubo injerencia de parte del Ministerio en los asuntos de la escuela División Ballet». Opinión que es compartida por las demás memorias. Todos concuerdan que a pesar de que Barba les proporcionaba lo que necesitaban, al interior de la institución Graham y Rodríguez de Ayestarán armaban y desarrollaban a su libre gusto y antojo. «Que yo recuerde NUNCA [sic] la Escuela fue intervenida en ningún sentido por la presencia de militares; siempre se trabajó con gran tranquilidad e independencia. Sin duda Margareth [sic] tenía el apoyo y el respeto de quienes le permitieron la creación de la Escuela de Danzas, probablemente fruto de la admiración como bailarina, ya que era maravillosa» señala Alfonso (R. Alfonso, Entrevista, 2 de noviembre, 2015).

Así fue que la Escuela Nacional de Danza surgió como una institución que albergaba dos escuelas en su interior, División Ballet y División Folclore, las cuales convivían en un mismo edificio, pero funcionando en horarios diferentes, con personal diferente, y completamente independiente la una de la otra. Dantas recuerda: «se hizo una consulta sobre qué posibilidades había de conservar el patrimonio histórico de la danza tradicional en Uruguay y se consulta a Doña Flor de María Rodríguez de Ayestarán» (R. Dantas, Entrevista, 25 de marzo, 2011).

Y agrega:

recuerdo como si fuera hoy, que en una reunión se pregunta sobre la posibilidad de ser compatible las dos escuelas: División ballet y División Folclore. Obvio que División ballet nos llevaba mucha ventaja porque el Ballet del SODRE hacía mucho que estaba creado. Pero no estaba la ventaja para la creación de la Escuela. Entonces ahí se unen a Margaret Graham, su esposo Tito Barbón, conjuntamente con la profesora doña Flor Rodríguez de Ayestarán, el profesor Mastra y Ruben Dantas. Tuvimos una reunión entre nosotros y se hizo una planificación de lo que debería ser una escuela (R. Dantas, Entrevista, 25 de marzo, 2011).

Según Barbón: «nos explicaron, cuando nos dijeron que ya podíamos empezar a trabajar que íbamos a compartir con folclore, porque el Ministro había entendido que también era importante la formación de folclore.» (T. Barbón, Entrevista, 17 de noviembre, 2009)

El hecho es que la Escuela Nacional de Danzas se creó sin bombos y platillos. Los integrantes del Cuerpo de Baile del SODRE parece que recién conocieron el proyecto cuando ya estaba completamente listo. Así lo recuerda la bailarina Rita Pupko, quien supo de la creación de la nueva institución por un militar que en una fiesta de cumpleaños (con un palillo entre los dientes) le comentó: «¿Sabe una cosa? ¡Ya la votamos la Escuela a la Margaré!». A lo que agrega: «Y nosotros en el SODRE no teníamos la menor idea que estaban por reabrir la escuela. No sabíamos nada. Y yo era muy amiga de Peggy [Graham]. Entonces llegué y le dije: “Ay te felicito que se formó la escuela”. Y se puso colorada como un tomate». Y señala que Graham le dijo: «Y yo no te conté por cábala», a lo que Pupko respondió «yo no estoy enojada, te felicito nomás». Y concluye Pupko: «O sea que yo no sé qué tenía que ver ella» (R. Pupko, Entrevista, 26 de febrero, 2013).

Desde la prensa, relevada¹⁷ a partir del 1ero de setiembre de 1975, no se encontró que se informara de esa creación ni el llamado a inscripciones. Recién el 28 de setiembre, en el diario *El Día*, se hace referencia al informar que fue cerrado el período de inscripciones «con gran éxito». «Para la disciplina de

17 *El País, El Día, Búsqueda.*

folklore se anotaron 92 aspirantes y para el ballet clásico 73, estos con antecedentes de estudios de danza. Además hay otros 83 aspirantes para comenzar estudios en marzo del próximo año» (*El Día*, 1975).

Y se anuncia que la semana siguiente se realizarán las pruebas de admisión para ballet y la distribución de los grupos. Luego que se hicieron las pruebas de admisión para folklore y comenzó a funcionar con un breve plan piloto en octubre de 1975 con un cursillo de tres meses en el Teatro Odeón.¹⁸ Con el correr de los años, la propia institución tomó como fecha de creación el 1.º de octubre de 1975, apareciendo esta fecha por primera vez en una breve reseña histórica de un librito sobre la END.¹⁹ Y luego, a partir de la conmemoración de los 5 años de la institución, se mantuvo dicha fecha como la fecha fundacional.²⁰

¿Para qué crear una Escuela de Ballet?

A modo de dejar abiertas líneas y preguntas, comparto alguno de los aspectos planteados en el último capítulo de la tesis, «La División Ballet de la Escuela Nacional de Danza. ¿Para qué bailar?» (Chilibroste, 2017) en el cual, tras investigar sobre el habitus de sus integrantes, la cultura del mundo del ballet (Wulff, 1998) y algunos aspectos defendidos por el gobierno se buscan identificar los posibles elementos que se pueden haber tenido en cuenta desde el gobierno dictatorial para apoyar la creación de una Escuela Nacional de Danza que formara bailarines de ballet.

A priori podría injerirse que en la enseñanza y desarrollo del ballet el gobierno pudo buscar una forma de promover cierto tipo de disciplinamiento que pretendía transpolar a la sociedad, impulsar un nacionalismo, transmitir cierto ideal estético, así como de ser una institución exitosa podía apropiarse de dicho éxito y generar cierto consenso en una sociedad resquebrajada. Por lo que volvemos al inicio y a la pregunta disparadora de este artículo y de la tesis en la que se basa: «¿Para qué en 1975 crear una Escuela Nacional de Danza?»

En una primera instancia se puede llegar a inferir que dentro de las políticas culturales de la dictadura apostar a la creación de una Escuela que formara bailarines de ballet, podía llegar a encontrar su justificación. Debe de tenerse en cuenta que la dictadura «se propuso utilizar la educación como instrumento de cambio social» (Campodónico, Massera y Sala, 1991, p. 7). Proyecto que se buscó llevar a cabo tanto en los contenidos como en los vinculados a las prácticas y relaciones «propiamente disciplinarias y represivas» (pp. 7-8). Y muchos de los valores defendidos por el gobierno para la educación, tales como «disciplina», «docilidad», «aplicación», «obediencia», «preparación para el sufrimiento» (p. 92), resultan claramente coincidentes con lo que la END/db promovía.

Además, en el año 1975 los conceptos de educación y disciplinamiento se encontraban muy cercanos. Foucault describe a un soldado como alguien

a quien se reconoce de lejos. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su vigor y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo; y si bien es cierto que debe aprender poco a poco el oficio de las armas [...] habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal del honor (Foucault, 1985).

Y citando un texto de 1636 transcribe:

18 Luego teatro Carlos Brussa, en el centro de Montevideo, en la calle Paysandú s/n, esquina Florida.

19 «En setiembre de 1975 el Ministerio de Educación y Cultura hace pública la concreción de la Escuela Nacional de Danza, en la cual se impartirán cursos de ballet»; (Escuela Nacional de Danzas, s/f. circa 1980)

20 En un artículo de *El País* del 12 de octubre de 1980 se va a referir por primera vez a esta fecha señalando que «tuvo lugar el 1º de octubre de 1975 y la trayectoria de la Escuela ha sido un éxito rotundo en organización, en proyección popular y en resultados tangibles».

los signos para reconocer a los más idóneos en este oficio son los ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas flacas y los pies secos; porque el hombre de tales proporciones no podrá dejar de ser ágil y fuerte (Foucault, 1985, p. 139).

¿Y en qué se diferencia la actitud de un soldado con la de un bailarín o bailarina? También es claramente distinguible desde lo lejos y con signos reconocibles: espalda recta, cabeza erguida, cuello largo y fino, hombros anchos, vientre hundido, delgado, pero fuerte, piernas y brazos musculosos, caderas rotadas y la posición de los pies abiertos, con los arcos levantados, dedos largos, manos fuertes.

Tal como señala la cita de Foucault, en apariencias las diferencias entre un militar y un bailarín casi que no existen: se comparte la disciplina estricta en la formación y ejercicio de la profesión; se promueven cuerpos fuertes y disciplinados; se exige el orden meticuloso y la pulcritud tanto en la institución como en los aspectos de la vida privada de los estudiantes; no se les permite a los jóvenes realizar actividades por fuera sin consentimiento de las autoridades. Así lo expresaba Barbón cuando señalaba:

Cada tanto venía el Coronel Barba a echar una mirada y quedaba como fascinado por lo que veía. Porque la disciplina era estricta. Cada alumna con su vestimenta, distinguiéndose los años con vinchas de diferentes colores, no podían hablar en los pasillos, entraban a las clases y hacían una reverencia a la maestra y pianista (T. Barbón, Entrevista, 17 de noviembre, 2009).

Por lo que puede que desde el gobierno se haya visto en el disciplinamiento que la END/db promovía en sus alumnos un valor a destacar, el cual podía resaltarse y llevarse a otros aspectos de la sociedad, y por lo tanto considerar a la Escuela como una institución a fomentar.

También el gobierno podría haber visto en el ballet una forma de fomentar el nacionalismo. Muchos países hicieron de sus compañías de ballets estandartes nacionalistas. Desarrollaron un repertorio y estilo de bailar a través del cual promovieron su visión, ideas, ideales estéticos y valores a través de las obras y los valores de la compañía (Fisher, 2004) (Souritz, 1990). Los bailarines se convirtieron en embajadores de dichos países. Y la creación de una división Ballet dentro de la Escuela Nacional de Danza que pudiera aportar un estilo propio y definido, con cierto carácter «oriental», en el mismo «Año de la Orientalidad», parece tener cierta lógica. Podría ser una forma de que dicho proceso fundacional que se creía estar viviendo, fuese acompañado en lo cultural de un gran desarrollo de ciertas danzas.

Sin embargo, a pesar de que el Cuerpo de Baile del SODRE contaba con cierto repertorio de obras que rescataban cierto carácter, música o temáticas «nacionalistas» ya que de los primeros años datan obras como «Nocturno nativo» o «La isla de los Ceibos», obras que a su vez utilizaron a compositores nacionales como Fabini, Ascone, Lamarque Pons y Tosar, repertorio que se mantuvo a lo largo de su historia, y fue acrecentando con nuevas obras como «Suite (según Figari)» en 1961, hacia mediados de los años cincuenta el repertorio de la compañía oficial se fue internacionalizando. Y la Escuela, que podría haber recurrido a ese repertorio «oriental», no lo hizo. De los diez programas que se bailaron entre 1975-1985, estos aspectos ideológicos no parecen haber incidido, al menos en forma directa.

A pesar de existir este repertorio, se optó esencialmente por uno clásico tradicional e internacional²¹ y a algunas pocas modernas a instancias de la venida de los maestros Héctor Zaraspe y Kenneth Rinker. Lineamiento similar al del Cuerpo de Baile del SODRE. Solamente se encontró una

21 Adaptaciones del segundo acto de Giselle, Music Hall, El cascanueces, Sueño de una noche de verano. El sombrero de tres picos, La Bella Durmiente, Music Hall, Coppelia, popurrí como Fantasía (Mozart/t. Irigoyen); Azul celeste (Minkus / Barbón); Pedro y el lobo (Prokofiev / Graciela Martínez), Allegro de Vivaldi, Annabel Lee; Raymonda y Danzas Rumanas. Paso a Cuatro, de Zaraspe, Oasis, de Zaraspe, Festivales de Flores de Genzano, de Bourneville.

coreografía de tema «nativista», «Mburucuyá» de Isabel da Silva que se puso en escena en 1982,²² bailada por los alumnos de la END/db solos y también junto al Cuerpo de Baile del Sodre. Pero la misma fue parte de un programa de tres obras, en el que nada se anunciaba sobre un «nuevo ballet», ni un «ballet nacional». Fue una obra más, en una amplia programación que continuaba con el estilo clásico internacional que presentaba la Escuela. Por lo que creo que su incorporación en el repertorio de la Escuela parece haber sido circunstancial y no un tema ideológico.

Respecto a un «estilo nacional» propio de bailar, tal como en su momento lograron compañías como la inglesa o soviética, solo el crítico Washington Roldán de *El País* intentó en algunas pocas ocasiones señalar que la END/db había logrado cierto carácter distintivo. Él señalaba que presentaba un «toque latino».²³ Pero aparte de Roldán nadie, ni desde la prensa o las memorias, hizo referencia a dicho estilo como un particular estilo de danza uruguayo.

Si pensamos en los posibles usos que la dictadura pudo hacer del nacionalismo en el ballet, creo si bien en muchos gobiernos el ballet fue utilizado con carácter de propaganda nacionalista (por su repertorio o el estilo), no fue lo que sucedió con la END/db. Parece que desde el Ministerio de Educación y Cultura no existió preocupación en llevar el nacionalismo a los repertorios que presentaba la Escuela Nacional de Danza división Ballet, ni crear un estilo propio que lo identificara. O tal vez la independencia política de la que se dice que gozaba la END/db, le permitiera independencia de criterio a la hora de la programación de sus espectáculos, y decidieran no seguir dicha línea gubernamental. O podría ser que no se considerase necesario apostar a un estilo de repertorio nacionalista ya que el mismo se podría estar «cubierto» con el repertorio de la división Folclore (tema que no ha sido estudiado para el presente trabajo). Y a su vez, apostar a un repertorio clásico internacional también era favorable, en el sentido que legitimaba su incorporación a la cultura occidental europea.

Es por eso que podemos señalar que los ideales estéticos promovidos por el gobierno dictatorial, los que identifican al ballet en general y en su momento a la END/db en particular, no parecían desentonar con los que el gobierno promovía. Se seguía una tendencia ligada al clasicismo y romanticismo del siglo XIX. La mayoría del repertorio consistía en obras del siglo anterior que nada parecían cuestionar el orden del momento. Y en las obras contemporáneas que bailaban, ni en su estética ni en sus temáticas parecían poner en cuestión el orden existente. Misma línea que seguía el Cuerpo de Baile del Sodre, la compañía principal. Tal como señalaba Alejandro Godoy: «No hacíamos ballet de protesta ni nada de eso. Si hubiésemos coreografiado una canción de Viglietti, seguramente sí nos metían en cana» (A. Godoy, Entrevista, 27 de noviembre, 2008). Por lo que también podría entenderse que estos aspectos estimularon el apoyo al ballet y a la creación de la Escuela Nacional de Danza.

22 Argumento de Mburucuyá: «es una adaptación del cuento en tres cuadros que Fernán Silva Valdés escribiera para la música de Fabini, aunque el compositor haya dejado su obra inconclusa, escribiendo solo el primer cuadro. Es el amanecer; las jóvenes indias elegidas por el cacique se preparan para el ritual ante el Dios de la Lluvia; entre ellas se encuentra Mburucuyá que tiene amores secretos con Tupambéé, hijo del cacique de la tribu enemiga, razón por la cual no pueden contraer matrimonio, decidiendo ese amanecer casarse ante el Dios de ambos, que es el Sol. Mburucuyá se aparta de las jóvenes para encontrarse con Tupambaeé, pero asombrada descubre que es Taguatí el que llega (joven guerrero que está enamorado de ella). Desesperado por no ser correspondido, la vigila desde hace tiempo. Mburucuyá pide que la deje sola y Taguatí decide en cambio, ocultarse en el monte. Llega Tupambaeé y se juran amor eterno, considerándose secretamente unidos en matrimonio. Vuelve Taguatí y en un arebato de celos da muerte al joven guerrero. Tal choque de sensaciones, alegría y dolor, le producen a Mburucuyá la muerte en brazos de su amado». (Sodre, 1982)

23 Al referirse a unas obras bailadas, señala que fueron «adaptadas por Margaret Graham a nuestro temperamento latino más vivaz, [...] más expansivo» (Roldán, 1976). Y en la propia memoria institucional de la END se señalaba que «se busca un estilo de danza adaptado a nuestro temperamento latino». (Escuela Nacional de Danzas, s/f, circa 1980)

Y respecto al éxito y consenso posiblemente buscado por el gobierno como forma de lograr cierta adhesión y apoyo dentro de la ciudadanía, el apoyar una manifestación artística con la gran aceptación que vimos que el ballet tenía, podía ser una buena estrategia. Pero no se apostó a rescatar al Cuerpo de Baile del SODRE, sino a crear una institución completamente nueva. Puede que, por la situación crítica en la que se encontraba el Cuerpo de Baile y lo compleja que era la burocracia del SODRE, instrumentar reformas que lograran rápidos y visibles cambios, seguramente hubiese parecido imposible. O al menos de ante mano se sospecharía que se adentraban en un proceso más lento y complejo.

En cambio, al promover una institución puntual, relativamente pequeña, manejable y completamente nueva, en caso de ser exitosa, sí podría mostrar resultados en forma rápida y fácilmente visibles. Y la Escuela desde un primer momento (y hasta el año que cerré la investigación, 1985) fue vista como exitosa. Año a año no solo aumentaba el número de interesados en estudiar ballet, el número de funciones que hacían y el público que las iba a ver, sino la calidad del trabajo de sus alumnos y de las obras que presentaban. Logros que tal vez directa o indirectamente podrían ser transferidos al gobierno y podrían oficializar como una herramienta más para su legitimación. Tal vez por ello en la gran mayoría de las notas que se escribían sobre la END, explícitamente se señalaba que pertenecía al Ministerio de Educación y Cultura, al que se le atribuían los logros (aunque no se sabe si se señalaba por imposición del MEC o por propia «precaución» de los periodistas).

A su vez, dentro el campo cultural más amplio, contar con una Escuela Nacional de ballet para el gobierno podría ser una forma de integrarse al mundo de países que contaban con grandes compañías de ballet, ya que el contar con una Escuela, parecía una «condición» necesaria para el desarrollo del ballet en general. Y para el propio campo del ballet uruguayo, el contar con una escuela con las características de la END/DB significaba un sustancial aporte cualitativo, por el nivel que presentaban la mayoría de los bailarines que luego comenzaron a integrar sus filas.

A modo de reflexión

A modo de reflexión final pienso que la enseñanza del ballet no fue parte del proyecto cultural de la dictadura, como un proyecto global, como por ejemplo lo hizo el propio gobierno dictatorial uruguayo con el fomento de la Educación Física. En este caso, sí existió una voluntad explícita de incluirla dentro de las políticas nacionales, una fundamentación teórica de por qué se consideraba importante para el «nuevo Uruguay» el desarrollo de la Educación Física. Expresamente se la expandió por todo el país al hacerla obligatoria para educación primaria y secundaria; se reimpulsó la Comisión Nacional de Educación Física (CNEF), se organizaron eventos masivos como los Juegos Atléticos Deportivos Estudiantiles que llegaron a convocar hasta 150.000 jóvenes.

El caso del ballet y de la Escuela Nacional de Danza, división Ballet, fue diferente. Su creación y desarrollo fue puntual y más pequeño, sin ánimo en ningún momento de extenderla a todo el país.²⁴ Y creo que no fue parte de una planificada política cultural macro del gobierno, sino que se debió a aspectos personales, amiguismos, a la amistad entre el general Gabriel Barba, director de la Secretaría del Ministerio de Educación y Cultura, y los bailarines Margaret Graham y Tito Barbón y la posibilidad que Barba tenía de hacer uso de crear y diseñar ciertas políticas culturales puntuales como esta, la cual a su vez no desentonaba con los ideales y el proyecto macro. Por el contrario, podían llegar a parecer más bien coincidentes en muchos aspectos.

24 A pesar de que con los años se crearon dos sedes en el interior, fueron completamente secundarias, ya que no se encontraron intenciones de expandir las sedes.

Desde el gobierno se era consciente tal como hemos visto, que se estaba apoyando a una manifestación artística que a grandes rasgos compartía muchos ideales, no presentaba cuestionamientos ni contradicciones a los que este presentaba y hasta podía serle funcional a su modelo de país. Y los maestros aprovecharon el contexto y el consiguiente apoyo incondicional del gobierno para crear una institución largamente deseada y considerada necesaria para el desarrollo del ballet.

La END/db parece haber sido ideada y dirigida por su directora Margaret Graham. Fue su propio proyecto. Todas las fuentes acuerdan en que contaba con un apoyo incondicional, sino desde el gobierno como institución, al menos de algunos de sus integrantes puntuales como el general Barba, director de la Secretaría del Ministerio de Educación y Cultura. Todo lo que Graham solicitaba, se le proporcionaba. Así como también acuerdan en que dentro de la institución Graham contaba con total independencia. Independencia política, artística, estética. Si bien no podemos saber hasta dónde esa independencia era tal o de cierta manera podía llegar a ser auto impuesta, parece la creación de la institución fue una especie de usos mutuos.

Por lo tanto, creo que la END/db puede haber sido el resultado de usos mutuos. Desde el gobierno dictatorial puede habérselo apoyado y difundido (dado libertad de acción) por entender que era un modelo de proyecto, un ejemplo de institución que disciplinaba a sus estudiantes, que podría crear un estilo de ballet «nacional», que compartía los ideales estéticos de romanticismo y neoclasicismo y a su vez oficiaba de buena «propaganda» con lo que podía generar cierto consenso en una sociedad resquebrajada. Mientras que desde la Escuela Nacional de Danza se explotó dicho contexto e intereses, para desarrollar con incondicional apoyo un proyecto institucional tan añorado en el campo del ballet uruguayo.

Referencias bibliográficas

El Día. (1975, setiembre 28).

El País. (1980, febrero 11).

ASTER, M. (2009). *La orquesta del Reich. La Filarmónica de Berlín y el nacionalsocialismo*. Buenos Aires: Ensayo Edhasa.

BUHELLI, E. P. (agosto 2015). Itinerarios de la danza independiente durante la última dictadura en Uruguay. *Encuentros Uruguayos*. VIII(1), 123-136.

CAMPODÓNICO, S., MASSERA, E., y SALA, N. (1991). *Ideología y educación durante la dictadura. Antecedentes, proyecto, consecuencias*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

CHILIBROSTE, L. (2017). ¿Para qué bailar? La creación de la división Ballet de la Escuela Nacional de Danza desde una perspectiva histórica. Montevideo: Universidad de la República.

COSSE, I., y MARKARIAN, V. (1996). *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce.

COUCEIRO, T. (1977, diciembre 31). ¡Volvería a bailar! *El Día*.

DE TORRES, I. (2015). Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925). *Cuadernos del CLAEH · Segunda serie*, 34(101).

DÍAZ, V. A. (2015). *Ballet Nacional Sodre 80º Aniversario 1935-2015*. Montevideo: Palabra Santa Editorial.

ESCUELA NACIONAL DE DANZA DIVISIÓN BALLETT. (2000, julio 30). *Gala de Plata 1975-2000* [Programa de mano]. Montevideo.

ESCUELA NACIONAL DE DANZAS, D. B. (s/f. circa 1980). *Escuela Nacional de Danza* [Publicación de difusión creado desde la institución]. Montevideo.

FISHER, J. (2004). *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. New Haven: Yale University Press.

FOUCAULT, M. (1985). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FRIEDLER, E. (1974, febrero 7). Perspectivas y problemas de ballet según Eduardo Ramírez. *El País*.

- FRIEDLER, E. (1975, setiembre 6). El Ministerio de Educación abrió ayer la Escuela Nacional de Danzas, división Ballet.
- IRIGOYEN, E. (2000). *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- MARCHESI, A. (2001). *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce.
- MARCHESI, A. (2009). «Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre». Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura. En C. Demasi, A. Marchesi, V. Markarian, Á. Rico y J. Yaffé, *La dictadura cívico-militar 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MÉRICA, R. (ProL). (2001). *La danza en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- MIRZA, R., y SILVEIRA, S. (2013-2014). Teatro / Danza. *Nuestro tiempo*. (19). Montevideo: Comisión del Bicentenario; Montevideo.
- PERELLI, C., y RIAL, J. (1985). *De mitos y memorias políticas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- R.G.P. (1979, enero 13). La práctica diaria; Escuela de Danzas, División Ballet. *El Día*.
- ROLDÁN, W. (1976, diciembre 12). Los milagros del método aseguran el futuro. *El País*.
- ROLDÁN, W. (1980, octubre 12). Escuela de Danzas: 5 años cumplidos. *El País*.
- ROLDÁN, W. (1982a, junio 29). Un patrimonio para cuidar. *El País*.
- ROLDÁN, W. (1982b, diciembre 26). Doce meses de danza. *El País*.
- ROLDÁN, W. (27 de agosto de 1984). La visita de Héctor Zaraspe. *El País*.
- ROLDAN, W. (30 de marzo de 1993). Magisterio perdurable. *El País*.
- SODRE, C. d. (octubre de 1982). *3era temporada del Sodre en sala 18 de Mayo*. [Programa de mano]. Montevideo.
- SOURITZ, E. (1990). *Soviet Choreographers in the 1920*. Durham: Duke University Press.
- WULF, H. (1998). *Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers*. Oxford: Berg.