10 AÑOS DE ESCUELA NACIONAL DE DANZA DIVISIÓN BALLET (1975-1985)

LUCÍA CHILIBROSTE[1]

La idea de la presente ponencia es reconstruir una historia social, cultural y política de la Escuela Nacional de Danza división Ballet (END/dB) durante sus primeros diez años de historia (1975-1985) y a partir de la misma dejar planteadas posibles relaciones que pueden haber existido con el proyecto cultural de la última dictadura uruguaya. Reconstrucción abreviada para el presente trabajo y que ha resultado por demás compleja y ardua, ya que al momento que no existe ningún trabajo sistemático sobre la misma, los documentos son escasos y dispersos, y la institución no cuenta con un archivo propio.

CREACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA, DIVISIÓN BALLET

En octubre de 1975 se creó la Escuela Nacional de Danza, perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura, 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[2][3]. 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[4] 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 Danza[5] parecieron escuchados.

Hasta entonces la forma de estudiar ballet era a través de academias privadas, en las cuales sólo se ofrecía una formación práctica y para jóvenes ya en edades liceales, pertenecientes, «de la alta y mediana burguesía» según Teresa Trujillo, elementos todos que se traducían en

1 Universidad de la República
2 «En medio de un clima pesimista surgió la Escuela Nacional de Danza como la mayor esperanza del futuro.» Washington Roldán; *El País*, 12 octubre de 1980.
3 Washington Roldán; «Doce meses de danza»; *El País*; 26 diciembre de 1982.
4 Bourdieu; «Las reglas del arte».
5 Hacía ya un tiempo que desde diferentes escenarios se reclamaba una Escuela Nacional. Eduardo Ramírez señalaba en una entrevista un año antes de su creación: «Nuestro gran problema sigue siendo la falta de una escuela de danzas. Esa debe ser una de las primeras prioridades del Sodre». Eagon Friedler; «Perspectivas y problemas de ballet según Eduardo Ramírez»; *El País*; 7 de febrero de 1974.

> un bajo índice de buenos bailarines, cada año. Además, es frecuente que estos vayan quedando por el camino si no advierten posibilidades futuras de desarrollo. Se van desanimando, abandonando los cursos por mitad del año. La carrera del bailarín no existe; éste es un ser autodidacta. Con condiciones naturales, cuando no tiene posibilidades de salir al extranjero a estudiar[6].

Más de una década había pasado desde que se había cerrado la primer escuela perteneciente al Sodre.

Margaret Graham (Peggy) fue su promotora y primera directora (1975 – 1993). Bailarina argentina que llegó a Uruguay en 1957 al 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 School[7] al ser becada por el Consejo Británico[8]. No parece del todo claro qué curso realizó Graham ni por cuanto 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 el proyecto de la Escuela[9], señalaba: «Nadie mejor que ella para llevar a cabo esa idea»[10]; tiene «ojo clínico»[11], y «su carácter cordial aunque a la vez severo, le ha permitido estar allí durante un período inusualmente extenso»[12]. 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[13].

6 Trujillo, Teresa; «El bailarín en el Uruguay». Cuba en el Ballet, 1973; 4(1), 34-37.
7 Según señala Tito Barbón, su esposo, Gragham había sido invitada a realizar tal curso por Margot Fonteyn, quien era miembro de la Academia Real de la Danza y una de las grandes estrellas de la danza inglesa, quién había bailado en Montevideo el ballet Giselle junto a Michel Sommes, y Graham en el papel de Myrtha. Luego, cuando Fonteyn y Sommes siguen la gira a Río, invitan a Graham para que vuelva a bailar como Myrtha.
8 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». «¡Volvería a bailar!»; Entrevista a Margaret Gragham por Teresa Couceiro; *El Día*, 31/12/1977.
9 Según se reseña en 1975, la secretaría estaba a cargo del crítico Washington Roldán «La secretaría general de la Escuela ha sido confiada a nuestro colega, el destacado crítico de música y ballet Washintong Roldán, considerado por muchos balletómanos como la más alta autoridad en la materia en el país» Friedler, Egon; «El Ministerio de Eduación abrió ayer la Escuela Nacional de Danza»; *El País*; 6 de setiembre de 1975
10 Washingotn Roldán; «Magisterio Perdurable»; *El País*; 30/3/1993
11 Ibídem
12 Ibídem
13 Ibídem

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[14]. También intentó que llegaran maestros extranjeros[15].

Las inscripciones se iniciaron el 11 de setiembre del 75 en el Teatro Odeón. 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. En una nota de Egon Friedler, a propósito de la inauguración de dicha casa, 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 80 alumnas de ballet clásico y 37 alumnos de folclore[16]. Dantas recuerda que fue acondicionada porque era una casa muy vieja[17]. Y según recuerda Tito Barbón «no era lo ideal, pero teníamos una casa, pianista, piano»[18]. Luego pasarían a tener como sede hasta 1985 el intervenido Teatro El Galón, que pasó a llamarse Sala 18 de Mayo.

Apoyos gubernamentales en la creación de la END/dB

Es poco y nada lo que se sabe sobre los motivos institucionales del Ministerio de Educación y Cultura para impulsar la creación de la END/dB. Tampoco si existieron debates y justificaciones previas de por qué crear una Escuela de Danza. No se encontró ningún documento oficial al respecto. Por lo que la prensa y las memorias han sido las principales fuentes.

14 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, el mismo 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. Esperanza del Ballet Nacional; Washington Roldan; el país, 29 diciembre de 1983

15 Durante los 10 años que abarca este trabajo, así lo hicieron dos reconocidos maestros para actividades puntuales: Héctor Zaraspe y Kenneth Rinker

16 Friedler, E; «Inauguraron Escuela de Danza»; *El País*; 10 de agosto de 1976;.

17 Entrevista a Ruben Dantas, Marzo 2011

18 Entrevista a Tito Barbón, Noviembre 2009

Todas las memorias convienen en que el proceso de gestación fue majeado 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 una destacada bailarina del Cuerpo de Baile del Sodre que había tenido una capacitación en enseñanza de la danza en Londres; y el Coronel Gabriel Barba del Ministerio de Educación y Cultura. 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.

Eduardo Ramírez, bailarín y director del Cuerpo de Baile del Sodre en 1975 va en dicho sentido: «Yo creo que cuando se hicieron las escuelas, se apoyaron mucho en las personas. Entonces era Ballet con Margaret Graham y Folclore con Ayestarán»[19]. 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[20].

En forma explícita la prensa no hace referencia al trabajo de Barba, pero sí escasamente se encuentra 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[21]. 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 Darrac y ya estaba todo solucionado»[22]. O que «cada tanto venía el Coronel Barba a echar una mirada y quedaba como fascinado por lo que veía»[23].

El hecho es que la Escuela se creó sin bombos y platillos. Los integrantes del Cuerpo de

19 Entrevista a Eduardo Ramírez, febrero 2011.
20 Entrevista a Eduardo Ramírez, febrero 2011.
21 Washington Roldán; «Un patrimonio para cuidar»; 29 de junio de 1982.
22 Entrevista a Tito Barbón, noviembre 2009.
23 Entrevista a Tito Barbón, noviembre 2009.

Baile del Sodre parece que recién conocieron el proyecto cuando ya estaba completamente listo[24].

ESTUDIAR BALLET

El ballet clásico se basa en una técnica académica clara y estructurada. Adquirirla e incorporarla requiere una exigencia enorme así como compartir «un sistema moral de creencias y códigos de comportamiento, la cual les enseña cómo comportarse y cuáles son las reglas a obedecer, usualmente no escritas»[25,26]. Tal como señala Helen Wulff «la cultura del ballet clásico difiere del ballet contemporáneo y de la cultura de la danza, por el énfasis en la tradición y la herencia»[27] desarrolla sus propias «creencias», «disciplina», «tradiciones», «una «cultura de las lesiones y el dolor» y «códigos de comportamiento», es por ello que se enfatizará es dichos aspectos propios del *campo* y del *habitus* del mundo ballet.

Elemento compartido por las diferentes «Escuelas Nacionales de Ballet» de la región y del mundo, y que fue tomado por la END/dB de Uruguay, era tener como modelo de referencia, una metodología y estilo (a lo que se le llama Escuela) de alguna de las compañías estandartes del campo del ballet internacional. Dentro de los distintos modelos de Escuela, para Uruguay el referente más directo fue el de la Escuela del Royal Ballet de Inglaterra. Modelo que se cree haber optado en primera instancia, porque su directora tuvo formación allí. Pero también se cree que tomar como referencia una prestigiosa Escuela como la «del Royal», pudo considerarse como una forma de lograr determinado reconocimiento y legitimación, tanto en el campo artístico nacional como en el regional.

24 Entrevista a Rita Pupko, febrero 2013
25 Anna Aalten;«In the Presence of the Body: Theorizing Training, Injuries and Pain in Ballet»; Dance Research Journal, Vol. 37, No. 2, Women's Health in Dance (Winter, 2005), p. 57; Congress on Research in Dance.
26 También ver: Hochschild, Arlie R.; «The Man aged Heart». Berkeley, CA: University of California Press Holstein; 1983; Clark, Heather, John Chandler; Jim Barry, eds. «Organizations and Iden tities». London: Chapman and Hall. 1994 y Vincent, Lawrence M.; «Competing with the Sylph: Dancers and the Pursuit of the Ideal Body Form. New York: Andrews and McMeel; 1997
27 Wulff, H; «Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers».Usa; Berg; 1988; p.89

Dichas Escuelas referentes no se limitan a enseñar ballet, sino a formar bailarines profesionales para sus compañías nacionales. Por lo tanto son centros de formación de alto rendimiento; con un amplio panorama de formación; de constante competencia; donde «las valoraciones, evaluaciones y exámenes son permanentes, no desaparecen en ningún momento» y a diario «los bailarines y las bailarinas son escrupulosamente examinados por maestros, repetidores y sus propios compañeros, que suele ser el examen más duro, además de por el público y los críticos»[28]. Instituciones que exigen un estricto apego a sus reglas; la adquisición de «un sistema moral de creencias y códigos de comportamiento, la cual les enseña cómo comportarse y cuáles son las reglas a obedecer, usualmente no escritas»[29], casi que la incorporación de un especial estilo de vida; además de contar con un carácter muy selectivo y elitista.

Remitiéndose a su ejemplo a seguir, la Escuela uruguaya desde un inicio se propuso no limitarse a la enseñanza de ballet, sino a formar bailarines profesionales. Así lo plasman sus documentos institucionales, en cuyo artículo 1 del reglamento se señala:

> La Escuela Nacional de Danza, División Ballet, tiene por finalidad la formación de profesionales de ballet, desarrollando en el educando la cultura artística, la imaginación y la creatividad en el ámbito de las diferentes disciplinas teóricas y prácticas[30].

PROCESO DE SELECCIÓN

Para comenzar a estudiar en la END/dB se debía asistir a un llamado a audiciones en el mes de noviembre y diciembre. Y por lo riguroso del mismo, la vocación parece que debía estar presente no sólo durante toda la carrera, sino desde el momento mismo en que los niños decidían audicionar para estudiar ballet profesionalmente en la END/dB.

A los inscriptos, que debían tener entre 8 y 12 años de edad, se les realizaba una «prueba de aptitudes físicas y musicales»[31], la cual era de carácter eliminatoria.

> La selección implica una prueba física y anatómica ante todo el profesorado. Condiciones naturales de flexibilidad, características de piernas y brazos, altura, proporciones armoniosas, conformación natural del pie, largo del cuello, sentido rítmico, oído, vivacidad natural —describía Roldán—[32].

28 Gastón, Enrique; p.158
29 Anna Aalten ; op.cit
30 Reglamento de la Escuela Nacional de Danza División Ballet. MEC. Dirección de Cultura
31 Reglamento de la Escuela Nacional de Danza División Ballet. MEC. Dirección de Cultura
32 Washington Roldán; *El País*, 12 octubre 1980; Archivo Tito Barbón.

Según recuerda Barbón,

> En la selección les hacíamos hacer cosas muy elementales. Aceptábamos un determinado número, unas 40, y las teníamos una semana de prueba, en la que pasaban en grupos de a 10, y el equipo docente y la directora les hacíamos hacer unos movimientos. Preferíamos que no tuvieran conocimientos de danza porque a veces venían con vicios de otras escuelas[33].

33 Entrevista a Tito Barbón, noviembre 2008.

Prueba de admisión que tenía un carácter eliminatorio, y sólo era posible presentarse dos veces.

Los que eran aceptados tras la primera prueba de diciembre, comenzaban los cursos al año siguiente, pero en un régimen de prueba durante tres meses. Al terminarse ese primer trimestre, el alumno era sometido a una nueva prueba, que determinaba su futura condición, que podía ser: «continuación», «continuación condicional» o «expulsión» de la División Ballet. Y una vez que el alumno era expulsado, no podía volver a inscribirse.

Las condiciones físicas naturales eran básicas para ingresar a la Escuela. Tal como señala Sabrina Mora en su tesis de doctorado, las instituciones que se dedican a enseñar esta forma de danza,

> se perpetua la certeza de que existe un solo modelo de cuerpo apto para esta danza, es decir, un cuerpo que responde a parámetros estéticos determinados y sobre el que podrán imprimirse las técnicas para el movimiento y los movimientos específicos que las bailarinas deben reproducir. Sin ese cuerpo dotado de un conjunto especifico de condiciones anatómicas y biomecánicas, no se considera posible incorporar la técnica en su totalidad, conformada por principios técnicos muy estrictos, formalizados e inamovibles[34].

Es lo que Susanta Tambutti llama «instrumento apto -para-la-danza»[35].

34 Mora, Sabrina; Tesis de doctorado; «El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal» .Facultad de Ciencias Naturales y Museo; Universidad Nacional de la Plata; 2010; pp.199-200.
35 Tambutti Susana en , Mora, Sabrina; Ibídem

A pesar de que era conocido este carácter elitista, las filas y multitudes que ansiosas y esperanzadas esperaban para audicionar, son recordadas por todos. Y siempre los últimos días del período habilitado, eran los más concurridos. A tal punto que una nota publicada a fines de octubre de 1983 anunciando el llamado a inscripciones recomendaba «concurrir los primeros días para evitar las aglomeraciones típicas del final del período»[36]. A pesar de manejarse cifras diferentes para el número de inscriptos para esta prueba de admisión, resulta llamativo su crecimiento exponencial año tras año. Desde el diario *El País*, en una reseña histórica Washington Roldán señalaba que en 1975 se inscribieron 72 alumnos de los que se aceptaron 54. Al año siguiente el número ascendió a 167, quedando 49 en la END/dB. Record fueron los años 1977, en el que el número de inscriptos llegó a 620 alumnos, de los cuales sólo fueron aceptados 40, y 1978 cuando llegaron a 650, en la cual entran 37 niñas y «el récord nacional de 8 varones»[37][38]. Y tras reseñar el constante aumento de inscriptos Roldán señala

36 «Noticias de Danza»; *El País*; s/f; circa octubre 1983.
37 En 1979 entre 450 aspirantes se eligieron 43. Washington Roldán; *El País*, 12 octubre 1980.
38 Según información institucional de la END en un librillo propio, el número de inscriptos en 1975 era de 250, de las que se seleccionan 40 niñas «Y (…) 10 varones entre 18 y 20 años, que tomarán un curso intensivo de 4 años». Esta cifra no se corresponde a la manejada por la prensa y por Dantas (las cuales sí se corresponden entre sí) y puede resultar dudosa, ya que no existió gran difusión en el primer llamado a inscripciones de la END / dB, lo que puede haber limitado la convocatoria.

> Estas cifras revelan el rigor que rige en la selección inicial, rigor que además está condicionado por la propia capacidad locativa de la escuela. Pero principalmente porque no todo el que quiere bailar tiene físico adecuado para hacerlo[39].

El carácter selectivo del ingreso de la división ballet de END era conocido, compartido y considerado como un criterio de excelencia (criterio compartido con las distintas Escuelas Nacionales de ballet de Occidente). «La Escuela es extremadamente selectiva en la admisión de alumnos; éstos deben comenzar suficientemente jóvenes para alcanzar el mejor provecho del entrenamiento diario»[40] se señalaba en la información institucional. A su vez, también parece ser compartido por los alumnos y docentes el criterio de que «solo unos pocos pueden estudiar ballet profesionalmente», en detrimento de otras formaciones en danza, las cuales no eran vistas como tan exigentes[41].

BAILARINAS Y BAILARINES

El ballet clásico es una práctica socialmente asociada a lo femenino. Interesante es la reseña histórica que Mora elabora al respecto intentando responderse a la pregunta de «¿Cómo fue que la danza, y particularmente el ballet, fue transformándose en una danza especialmente feminizada, o asociada a lo femenino?». Y tras destacar el fuerte papel que los hombres tuvieron en sus inicios, señala que el siglo XX rompió con la feminización de la danza a partir las obras de Fokine que fueron «pensadas para ser realizadas tanto por bailarinas como por bailarines». Sin embargo el aprendizaje del ballet continuó siendo «un lugar aceptado de socialización para las niñas y las jóvenes, y una actividad que se condice con la feminidad hegemónica al ser una danza asociada a la suavidad, la delicadeza, el auto-control y la fantasía»[42,43]. Esto condujo a un problema general en la región, y fue que dentro de los interesados en estudiar ballet, el número de niñas fuese abismalmente superior al de los niños. Por lo tanto los criterios para aceptar y luego mantener a las niñas no eran los mismos que a los varones. Éstas debían de tener entre 8 y 12 al momento de realizar la inscripción, y lo hacían para un curso de 8 años. Para los varones las exigencias eran más flexibles, podían tener entre 13 y 21 años al momento de la inscripción e ingresar a un curso intensivo de cuatro años, opción que elegían la mayoría.

39 Washington Roldán; *El País*, 12 octubre 1980.
40 «Escuela Nacional de Danza», s/f;
41 «Lamentablemente no todos podemos hacer ballet clásico. Tal vez sí, o sí danzas folclóricas o danza contemporánea, que es más difícil y en algunos casos se nota la falta de formación. Pienso que la escuela clásica es lo más completo que hay. Y después de ahí se puede deformar» señalaba Barbón por ejemplo. Entrevista a Tito Barbón, noviembre 2008.
42 Mora, Sabrina; Tesis de doctorado, op. cit; p. 234.
43 Mora desarrolla el cambio en el modelo del hombre, y del hombre bailarín asociado al creciente interés de niños y jóvenes en estudiar ballet. Mora, Sabrina; Tesis de doctorado, op.cit 234-238.

Naturalmente fue una medida paliativa a la falta de varones que deseaban estudiar ballet, problema compartido con gran cantidad de países, especialmente aquellos sin mucha tradición de ballet. Dedicarse a este arte para los niños no ha sido fácil, debido a la directa asociación con la homosexualidad. Raquel Minetti, presidenta de la comisión de padres de la END/dB al referirse al tema recuerda: «En la generación de mi hija los varones, cuando entraban al liceo, o se iban de la Escuela o dejaban el liceo»[44].

44 Entrevista a Raquel Minetti, marzo 2011.

Esta falta de alumnos, que eran pocos, y muchos entraban tarde, podía verse reflejado en que presentaban un nivel menor a las alumnas. Sobre la clase abierta del año 1983 en el Teatro Solís en la que se presentaba todo el trabajo del año, el cual fue considerado como muy bueno con excelentes bailarinas egresadas se señala:

> El problema de la Escuela es cuando tiene que conseguir *partenaires* para esas bailarinas. Los muchachos del Curso Intensivo de Varones están mucho más atrás que ellas en tiempo de trabajo y en rendimiento técnico y lógicamente no pueden cubrir con comodidad las exigencias de Dollar [coreografía bailada][45].

Así es que en el resumen de la danza 1983 se habla de la formación de varones como

> El talón de Aquiles de toda escuela de danza sudamericana. La mayoría de ellos ingresa muy tarde, y a los o tres años de entrenamiento ya salen para el SODRE donde se los necesita con urgencia. De ahí la diferencia de firmeza formativa que existe entre ambos sexos[46].

De todos modos, a partir de las pocas actas que se encontraron con información sobre los alumnos de la END/dB del período a estudiar, las de 1984 y 1985, se puede visualizar que lentamente esta situación fue cambiando. En el acta de 1984, se señala que en primer año hay 50 alumnos, de los cuales 12 son varones, del grupo intensivo. En segundo año, este número desciende a 3 varones, en un grupo de 24. Aunque, en los cursos que van de terceo a octavo, no se encuentra ningún varón.

EXIGENCIAS Y DISCIPLINA

Tal como se ha visto, las exigencias comenzaban desde el mismo proceso de selección. Pero si se compara a largo plazo las exigencias de la prueba de ingreso con las exigidas a lo largo de los años de estudios, éstas quedan minimizadas.

Las mismas eran defendidas por las autoridades de la END/dB, las cuales lo transmitían a través de un escrito orden y disciplina que debían tener sus alumnos. Aspectos en los cuales las diferentes memorias hacen constante hincapié. Maestros y la prensa local cuentan orgullosos que «nadie llegaba tarde», «no había excusas» [47][48]. En el mismo sentido se presentan las memorias de los alumnos.

45 Washington Roldan; «Esperanza del Ballet Nacional»; *El País*, 29 diciembre de 1983.
46 Washington Roldan; «Toda la danza»; *El País*; 31 de diciembre de 1983.
47 Washington Roldan; El País, 2 enero de 1978. Respecto a la clase abierta del año 76 se señala que ha dejado ver «el fruto de una exigente disciplina. Queda al descubierto con el trabajo, que se busca un estilo de danza adaptado a nuestro temperamento latino» «Escuela Nacional de Danza», s/f.
48 Washington Roldan; *El País*, 13 diciembre de 1979.

Desde el momento que presentaban la solicitud de ingreso, los aspirantes, padres o tutores debían declarar por escrito que conocían y aceptaban el riguroso reglamento de funcionamiento de la escuela. Durante esos ocho años para los que asistían a los cursos regulares, o durante cuatro años para los varones que optaban por la modalidad intensiva, todas las tardes debían concurrir a la END/db donde tomaban diferentes clases. Allí se les enseñaba técnica de ballet, *pas de deux*, repertorio, solfeo e historia de la Danza[49], danzas de carácter, danza moderna[50]. El programa fue cambiando según los años, incorporando nuevas materias, como forma de diversificar y ofrecer una formación más amplia e integral[51,52].

49 Se incluye en 1977 «Escuela Nacional de Danza», s/f.
50 A partir de 1980 dictada por Mari Minetti
51 Carta de María Noel Bonino a Ana Rosa Rodríguez. Abril 1994. Ciddae.
52 Friedler, Egon; «El Ministerio de Educación abrió ayer la Escuela Nacional de Danza»; *El País*; 6 de setiembre de 1975

En el reglamento se especificaba al detalle todos los aspectos y requisitos que debían de cumplir. Uno de ellos era la obligatoriedad de asistencia a los cursos, ensayos y espectáculos que la institución dispusiese (cuya entrada sería gratuita) y funciones, las cuales, muchas veces, se realizaban durante las vacaciones escolares. María Noel Riccetto, que fue parte de la Escuela principalmente durante la década del 90, recuerda que durante toda su infancia, el ballet se superponía con otras actividades familiares, curriculares o de amistad. Por lo que constantemente había que tomar una decisión y la prioridad era siempre el ballet[53]. En caso de no poder asistir por «enfermedad o causas mayores, deberá comunicarlo a la Dirección inmediatamente y traer el justificativo correspondiente»[54]. No se podía tener más de 20 inasistencias durante el curso, sin causa justificada, ya que sobrepasarlas, podía ser causal de expulsión. También especificaba que los alumnos no podrán entrar a clases una vez comenzada la misma, así como se debía «cumplir estrictamente con el orden, silencio, higiene y otras normas internas que disponga la dirección»[55].

Debían de cuidar de su vestimenta en las clases y las funciones. No asistir con el uniforme completo, podía significar que no se le permitiera entrar a clases. Y por ejemplo, podía ser una sanción disciplinaria, no contar con el vestuario cuidado en una función. El 9 de octubre de 1986 se sancionó a 5 niñas «*por faltas de cuidado con plumas y tutus*»[56].

Y la capacidad de influencia y acción de la Escuela sobre sus alumnos parecía no limitarse a lo institucional, sino también a otros aspectos de su vida privada. Quedaba «terminantemente prohibido tomar clases fuera de las dictadas en Escuela así como participar en espectáculo de dicha disciplina (audiciones o concursos) que no estén organizados por la misma»[57], aclarando que «la infracción de esta disposición acarreará la expulsión del alumno»[58]. También se señalaba que los alumnos sólo podían participar de las audiciones, intercambios, concursos y cursos siempre y cuando contaran con previa autorización de la dirección.

53 Entrevista a María Noel Riccetto. Agosto del 2013.
54 Reglamento de la Escuela Nacional de Danza División Ballet. MEC. Dirección de Cultura
55 Reglamento de la Escuela Nacional de Danza División Ballet. MEC. Dirección de Cultura. Art.26
56 Acta de END/dB. 9 de octubre de 1986
57 Reglamento de la Escuela Nacional de Danza División Ballet. MEC. Dirección de Cultura
58 Reglamento de la Escuela Nacional de Danza División Ballet. MEC. Dirección de Cultura

Naturalmente no era menor, en este sistema tan exigente para los niños, la presencia de adultos mayores responsables, especialmente las madres. Helene Wulff, señala que todo bailarín o bailarina, para llegar a tal necesitó, además de buenos maestros y una escuela cerca, una madre tenaz. El papel de las madres es señalado como inevitable[59]. Éstas son las que generalmente llevan a sus hijos a las inscripciones, los acompañan a las clases, están al tanto de lo que sucede alrededor de sus hijos y la institución. La prensa en forma irónica escribía en 1978, tras alcanzar el record de inscriptos:

59 Ver Wulff, H; op.cit; Cap 3.

> Hay por consiguiente más de 500 madres que a esta altura vociferan contra la injusticia cometida con su nena, que era la más divina y la de más visibles condiciones. Pero todo esto es inevitable y seguirá sucediendo todos los años (…)[60].

También un grupo de ellos tomaron una actitud activa en relación a trabajar para la Escuela, organizándose por medio de una comisión cuya función era que la «Escuela se conociera con otras. Intercambiar experiencias. Traer nuevos coreógrafos»[61].

En esta amplia formación el cuerpo se debía ir «moldeando» del «cuerpo real» con que cada alumno contaba hacia el «cuerpo ideal»[62] que el mundo del ballet exige, por lo que el trabajo y la voluntad de los alumnos debía ser importante. Es compartido en esta «cultura del ballet»[63] la idea del máximo esfuerzo, llevando al cuerpo a una exigencia máxima, logrando sobrepasar algunos límites que podrían parecer naturales al cuerpo humano. Parte de los juicios que se les entregaban a los alumnos en los boletines reflejan el trabajo que era exigido y necesario, ya que les señalaban correcciones tales como: «debes mejorar la colocación de tu cuerpo y los hombros y estirar los pies» o «muy quebrada la colocación del cuerpo y debes abrir más las posiciones»[64]. Fuerte trabajo que conlleva a que el límite con el dolor sea muy cercano. Muchos son los estudios que se han realizado al respecto[65,66].

60 Washington Roldán; *El País*, 2 enero de 1978.
61 Entrevista a Raquel Minetti, marzo 2011
62 Foster, Susan. 1997. «Dancing Bodies» En Aalten, Anna; «In the Presence of the Body Theorizing Training, Injuries and Pain in Ballet»; Dance Research Journal; Vol 37, No.2; 2005; p. 60
63 Wulff, Helen; op.cit.
64 Juicios de la reunión docente de la END/dB del 30 de mayo de 1984.
65 Para explicar un poco este trabajo, esfuerzo y convivencia con el dolor, Anna Aalten toma en concepto de Leder de «cuerpo ausente», el cual desarrolla cómo la experiencia de abstracción del cuerpo, separando cuerpo y mente, se puede darse casi que naturalmente; Aalten, Anna; op.cit; p.58
66 Helena Wulff llega a hablar de una «cultura de dolor y lesión»; ver Wulff, H; «Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers».Usa; Berg; 1998

A su vez, en esa rutina diaria, constantemente se exige llevar el cuerpo al máximo de su rendimiento. «El bailarín que trabaja con su cuerpo está constantemente preocupado por ese ideal [el cuerpo ideal].También está preocupado por el hecho de que trabajando, y trabajando duro, puede tener ese ideal más cercano»[67] señala Aalten. Y la exigencia, no siempre proviene de los maestros, sino de los propios alumnos[68]. La actual bailarina Rosina Gil destacaba que era común en las distintas generaciones de la Escuela, que aquellas que no contaban con un «buen pie» (lo que en el campo del ballet significa un pronunciado arco y gran empeine), pasaban gran parte de sus tiempos libres con los pies bajo el piano como forma de moldearlos[69]. Naturalmente eran muchos alumnos los que no estaban dispuestos a exponerse a este rigor y disciplina. Y por eso dejaban en el camino. Así se queja Ramírez: «Y cambió mucho la moda. Hoy en día es muy difícil mantener a un niño o niña chico, de unos 10 años, que tenga la rigidez que implica la formación de un bailarín»[70].

67 Aalten, Anna; op.cit; p.60
68 Lydia Segni, actual directora del Teatro Colón de Buenos Aires, y maestra durante muchos años, en el documental «Hombres que vuelan. Marcelo Gomes y Herman Cornejo» insiste precisamente eso. Producción Film&Arts; 2011
69 Entrevista a Rosina Gil, Montevideo, diciembre 2014.
70 Entrevista a Eduardo Ramírez, febrero 2011

También parte de este «cuerpo ideal» se relaciona al peso del cuerpo, insistiendo a los bailarines a mantener un «peso adecuado», otro aspecto que es compartido y por demás discutido en el campo del ballet. La lucha por un menor «peso adecuado» se convierte en una constante[71]. La bailarina Sofía Sajac[72] recordaba que todas las semanas se las pesaba para llevar control del mismo. A su vez, en muchos de los juicios de las calificaciones que se entregaban, se podía leer: «debes adelgazar y trabajar con más fuerza»; «debes rebajar más de peso y seguir insistiendo»[73].

Tal como se señaló, enorme era la satisfacción personal que significaba para los alumnos el haber sido aceptados en la END/dB[74]. Pero sin lugar a dudas si en un inicio ingresar era visto como meritorio, una vez logrado, egresar pasaba a ser la meta mayor. Aalten señala cómo para muchos alumnos, haber logrado terminar su formación en la escuela de danza, es visto como una superación personal»[75].

Estilo y producciones

A medida que fueron pasando los años, la END/dB tuvo cada vez más alumnos, y mejor formados. Y eso se reflejó en los espectáculos que presentaron. Al comienzo se realizaban pequeñas producciones, que no requerían de muchos alumnos de la END/dB ni de una gran técnica, pero se compensaba con la presencia de jóvenes bailarines del Cuerpo de Baile del Sodre para que ocuparan los roles solistas, ya que se consideraba que los alumnos de la Escuela no estaban a la altura. Algo que los bailarines profesionales parecían disfrutar según la prensa, ya que encontraban en este elenco la posibilidad de realizar roles solistas, lo que en el Cuerpo de Baile estaba limitado para las primeras figuras, ya unos años mayores[76]. Luego, a medida que la END/dB fue creciendo, no sólo fue prescindiendo de los bailarines profesionales, sino que en algunas ocasiones las obras se hacían con doble reparto, para dar posibilidades de bailar a un mayor número de bailarines[77,78,79]

71 Aalten, Anna; «In the Presence of the Body Theorizing Training, Injuries and Pain in Ballet»; Dance Research Journal; Vol 37, No.2; 2005; p.61
72 Entrevista a Sofía Sajac. Diciembre del 2011.
73 Acta evaluación de la END/dB de 30 de mayo de 1984.
74 Macarena González decía: «Uno de los momentos más importantes, de niña, fue cuando me dijeron que había sido elegida y que desde ese momento era alumna de la escuela». Ver página
75 «Yo tenía una buena sensación cuando dejé la Escuela. Me sentía una ganadora. Era una máquina de pelear» señalaba la bailarina Mariët Andringa. Aalten, Anna; op.cit; p.64
76 Washington Roldán; *El País*, 30 mayo 1978.
77 A propósito de una puesta de Coppelia se señala: «*Hay doble reparto para dar oportunidades a todas las mejores*». Washington Roldán; *El País*, 20 abril 1981.
78 Washington Roldán; *El País*, 11 junio 1980.
79 Washington Roldán; *El País*, 20 abril 1981.

Es que la END/dB logró dar respuesta al largo reclamo de formar bailarines con un estilo unificado. En una entrevista que el periodista Egon Friedler le realizaba al entonces director del Cuerpo de Baile, el bailarían y maestro Eduardo Ramírez, le preguntaba: «En el plano artístico ¿cuáles son las principales limitaciones del ballet?» Ramírez respondía: «Hay un problema básico que no puede corregirse. Los bailarines proceden de escuelas distintas y tienen estilos diferentes. Eso impide lograr ese grado de homogeneidad que distingue a otros ballets»[80]. Y ese estilo y unidad fue buscado desde la END/dB. Tal lo señalaba Barbón: «Buscamos una unidad de estilo, una metodología que les diera disciplina, que les diera estilo, calidad, y al mismo tiempo, una muy subyacente una forma propia de hacer la danza»[81].

Formalmente, el END/dB no decidió crear un estilo propio, ni se apegó estrictamente al de una de las Escuela existentes[82]. Pero desde la prensa se señaló, y tiene una relación lógica, que tal como se señaló, se siguió el modelo de la Royal School, ya que fue allí donde Graham estudió. Sin embargo Roldán agrega: «pero adaptadas por Margaret Graham a nuestro temperamento latino más vivaz, (…) más expansivo»[83]. Y en la propia memoria institucional de la END se señalaba que «se busca un estilo de danza adaptado a nuestro temperamento latino»[84].

Desde lo institucional, se señalaba la preocupación por desarrollar un «estilo nacional». Al menos así se reseñaba en los programas de mano que se distribuían en la mayor parte de las presentaciones de la END/dB.

> La búsqueda de un 'estilo nacional' reflejo de la idiosincrasia y el tipo humano uruguayo que, sin dejar de lado las bases de la Danza Clásica, den origen a una forma particular de la danza teatral es, en síntesis, la base conceptual de este grupo de bailarines y el objetivo primario de la Escuela Nacional de Danza[85].

NUEVOS PÚBLICOS Y EL ÉXITO DE UN PROYECTO

80 Eagon Friedler; «Perspectivas y problemas de ballet según Eduardo Ramírez»; *El País*; 7 de febrero de 1974.
81 Entrevista a Tito Barbón. Noviembre 2008.
82 Se señala que a la hora de estudiar ballet, se pueden seguir diferentes Escuelas o estilos, los cuales pueden asociarse a «estilos nacionales». Los mismos se asocian a una forma de moverse (Escuelas), las cuales en la mayoría de los casos están muy relacionadas a las obras que bailan. Wulff; op.cit; p.41
83 *El País*, 12 diciembre de 1976, Washington Roldán. Archivo Tito Barbón. Teatro Solís
84 Escuela Nacional de Danza, s/f.
85 Programa de Mano; Intendencia Municipal de Salto. 18 Mayo 1978; Teatro Municipal Miguel Young, 21 de abril de 1979.

En los diez años que abarca el presente trabajo, la END/dB fue vista como un proyecto exitoso. En primer lugar y por sobre todo, porque alcanzaron una gran recepción dentro del campo cultural en general, el cual se vio reflejado en la gran cantidad de alumnos interesados que tuvieron en estudiar ballet así como en el numerosísimo público con que contaron en sus funciones, logrando formar un nuevo público infantil. Pero también porque su desarrollo también fue considerado como un éxito dentro del campo específico del ballet ya que logró dar respuesta al largo reclamo de la necesidad de incorporar un estilo unificado entre los futuros bailarines; que sus alumnos alcanzaran un reconocido y respetado desarrollo técnico y artístico, capaces de entrar en compañías nacionales y extranjeras; así como presentar con un nivel que desde la prensa muchas veces fue señalado como profesional, con un repertorio y producciones de gran nivel.

Respecto a los logros que la END/dB alcanzó en relación a la generación de nuevos públicos, se cree que gran parte puedo residir en cómo la END/dB supo, a través de distintas estrategias, mostrar su trabajo. Montó muchos espectáculos en los cuales si se consideraba necesario se modificaban sus historias y coreografías en pos de un mejor entendimiento; muchas veces sacó el ballet de su «ambiente natural», el teatro capitalino, para llevarlo a los barrios montevideanos[86] o el interior[87], en espacios abiertos o cerrados. También supo utilizar los medios de comunicación masiva como la televisión t el ciclo de programas en TV Educativa sobre Historia del Ballet ilustrada por los alumnos, para mostrar qué era lo que hacían.

86 Estela Losardo recuerda que iban a bailar a barrios alejados del centro y lugares particulares y en los escenarios exteriores del Ministerio de Educación y Cultura, en los cuales al llegar los niños los recibían «como si fueran una murga». Y también recorrían gran parte del interior del país. Entrevista a Estela Losardo, Febrero de 2013

87 Al momento, no se han encontrado los documentos necesarios para armar una cronología exacta de cuándo y dónde bailaron en el interior. Sólo se ha ido encontrando información sobre presentaciones puntuales, las cuales a su vez nos presentan un panorama de lo abarcativa que fueron las mismas. Por ejemplo en el Librillo que conmemora los 5 años de la escuela se señala que en setiembre de 1979 próximo año, se señala que bailaron en Minas, Fray Bentos, Trinidad, Centro Nº3, variaciones de Cascanueces. En Febrero de 1980 bailan también variaciones de Cascanueces en Colonia. A partir de diferentes programas sueltos que se han encontrado, se puede saber que por ejemplo se presentaron en Rivera (18 de julio de 1978) , Salto (18 Mayo 1978) , Young (21 de abril de 1979) , San José (25 de octubre de 1980) , Atlántida (9 de marzo de 1984), Paysandú (12 mayo de 1984).

Desde la División Ballet se buscó hacer presentaciones en fechas y horarios que fueran convenientes para los más jóvenes y a precios muy accesibles[88]. Generalmente eran los domingos, o sábados y domingos, en un horario temprano en la tarde. La mayoría se señala que son a las 15y30hs. Washington Roldán, a propósito de la presentación de «Coppelia» escribía: «Los llenos se suceden todos los domingos y las localidades se agotan con varios días de anticipación»[89]. Y sobre «Sueño de una noche de verano» señalaba «no cabía un alfiler en la Sala 18 de Mayo para el estreno»[90]. A lo que agrega

88 Washington Roldán; *El País*, 7 abril de 1978.
89 Washington Roldán; *El País*, 14 octubre 1978.
90 Washington Roldán; *El País*, 11 junio 1980.

> Es que los espectáculos para niños que esta institución viene realizando desde hace tres o cuatro años, ya han formado un público enorme, han trascendido a la calle, se han transformado en los mayores éxitos del Ministerio de Cultura, vienen colmando sistemáticamente ese teatro todos los domingos[91].

Y una semana después, 20 de junio, también respecto a «Sueño de una noche de verano» escribía: «El teatro estaba nuevamente colmado, el público se iba sin localidades». Y en la misma nota se destaca cómo se va amplificando el espectro del público, llegando ya el más especializado: «En la audiencia se veía gente de teatro, directores, actores, gente del ballet del SODRE, pianistas, cantantes, en una palabra este espectáculo va mucho más allá de la audiencia infantil que estaba en principio destinado»[92].

Además se establecieron otras rutinas de presentaciones como mostrar una clase abierta todos los fines de año; utilizaron las vacaciones de Julio, cuando los niños se encontraban sin actividades y gran parte de las familias del interior del país aprovechan para ir a visitar la capital para presentar sus espectáculos «para dar oportunidad al numeroso público del interior que vendrá a Montevideo en esos días»[93].

A su vez estos espectáculos desarrollaron considerablemente sus producciones.

> Uno de los factores principales del éxito es el encanto del vestuario diseñado por Carvalho y la presencia de los alumnos mayores y menores de la escuela mostrando una disciplina y un rigor de danza realmente promisorios. Allí hay una cantera formidable para el futuro ballet nacional».

Año a año se fueron superando sus puestas en escena. Los vestuarios, las escenografías, las luces, la música, incorporándose muchas veces la Orquesta Nacional de Cámara dirigida por Miguel Patron Marchand permitían que estos espectáculos infantiles, parecerán producciones profesionales, las cuales muchas veces, hasta competían con la del resquebrajado Cuerpo de Baile oficial.

HISTORIAS MODIFICABLES

91 Washington Roldán; *El País*, 11 junio 1980.
92 Washington Roldán; *El País*, 20 junio 1980.
93 Y siendo conscientes de este hecho, la División Ballet continuó presentado «Sueño de una noche de verano» durante las vacaciones de 1980 que había comenzado un mes antes «*con motivo de las vacaciones de julio y para dar oportunidad al numeroso público del interior que vendrá a Montevideo en esos días». El País*, 1 julio 1980; Washington Roldán. Archivo Tito Barbón. Teatro Solís. Vacaciones en las que también se presentaban otros espectáculos de danza como el Conjunto Concertante de Ballet que dirigía Eduardo Ramírez en el Teatro Notariado. Washington Roldán; *El País*, 1 julio 1980.

El objetivo central de los espectáculos que ofrecía la División Ballet de la END era que fuesen espectáculos para chicos bailados por chicos. Y la mayoría de este joven público se acercaba por primera vez al ballet. En función de ello se seleccionó, modificó y simplificó el repertorio. Y dentro de estas historias, buscando una identificación admirativa o simpática[94], sus protagonistas principales eran niños o «personajes simpáticos» como duendes o hadas.

94 Según la tipología establecida por Hans-Robert Jauss, en la que define las diferentes formas de reacciones posibles del público respecto a los personajes, tomada por Pavis, Patrice; «El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine»; España; Paidós Comunicación, 2000; p.232

«El Cascanueces» es un ejemplo. Una obra especialmente infantil, con Clara y un Cascanueces como personajes centrales, pero donde tampoco faltan ratones, copos de nieve, Hadas de azúcar. También lo es «Coppelia», donde Swalinda y Franz son los dos jóvenes campesinos protagonistas. A propósito de «El Cascanueces» Roldan escribía: «Margaret Graham tiene un olfato infalible para saber atraer a las audiencias infantiles hacia el gusto por el ballet. Todos sus intentos hasta el presente han sido éxitos seguros»[95]. En «Coppelia» también intenta simplificar la historia:

> Con instinto coreográfico y psicológico, la Graham preservó lo mejor de la clásica y añeja estructura y cambió lo que podía parecer caduco o incomprensible para un chico montevideano actual. Las aristas alto tétricas que el ballet original había heredado del cuento de Hoffmann quedaron descartadas y Coppelius se trasformó en un ser bastante tilingo y simpático sin rastros diabólicos eróticos. No hay que olvidar que el ballet original no fue pensado para niños sino para los viejos abonados de la Opera de Paris[96,97].

La posible dificultad de la «legibilidad» de la obra también fue tomada en cuenta. En la danza académica las historias no se cuentan con palabras, sino con un lenguaje que es legible sólo para quienes tienen un capital cultural específico incorporado[98] y comparten el leguaje, como sus intérpretes o «público especializado». Por lo que durante los primeros años se recurrió a incluir diálogos en las obras.

Por ejemplo en «Sueño de una noche de verano», Graham utilizó textos para «aclarar situaciones a los jóvenes espectadores». A pesar de que «el público adulto que conoce la idea, puede seguir la peripecia sin la menos intervención verbal. Toda la coreografía es poética, exigente, sin facilidades pueriles y por eso atractiva para audiencias de cualquier edad»[99]. Diálogos que en los años posteriores, a medida que el público fue adquiriendo un capital cultural se fueron quitando. Por ejemplo, cuando se montó el ballet «Coppelia» por primera vez en 1978, la obra fue con diálogos. Pero cuando se repuso en 1981 ya fueron quitados

95 Washington Roldán; *El País*, 14 octubre 1978.

96 Washington Roldán; *El País*, 20 abril 1981.

97 «Desde el punto de vista danzante la coreografía es un derroche de inventiva y de chispa. Graham mantiene algunas variaciones prestigiosas del original, pero cambia todos los conjuntos, les quita los detalles folklóricos centroeuropeos y transforma a la acción en un juego juvenil sin tiempo y sin lugar. Hay un sentido casi deportivo entre grupos rivales y por primera vez los dragoneos entre adolescentes tienen la autenticidad que los divos del ballet clásico no pueden nunca dar». El País, 20 abril 1980; Washington Roldán. Archivo Tito Barbón. Teatro Solís

98 Bourdieu; op.cit

99 Washington Roldán; *El País*, 11 junio 1980.

«confiando su comprensión a una expresiva pantomima y a la mayor experiencia del auditorio»[100].

¿Para qué crear una Escuela Nacional de Danza?

En un ambiente de hundimiento del ballet uruguayo en 1975 el Ministerio de Cultura decidió hacer una fuerte apuesta creando la Escuela Nacional de Danza para la enseñanza del ballet clásico y del folclore. Se apoyó una manifestación artística con importante tradición pero que se encontraba en crisis, en una situación que parecía imposible de empeorar. Pero el apoyo incondicional del gobierno no se decidió dar al Cuerpo de Baile del Sodre ya constituido aunque en crisis y burocráticamente viciado (lo que no significa que no haya recibido su apoyo), sino a una institución completamente nueva, en la cual se podría ser un partícipe activo desde la creación de los propios cimientos. Así es que a partir de la breve reseña histórica presentada, surgen interrogantes sobre los diferentes elementos que puedan haber incidido al gobierno dictatorial en la creación de la Escuela Nacional de Danza, División Ballet en 1975 (sólo se hará referencia a la División Folclore en forma tangencial)[101].

100 Washington Roldán; *El País*, 20 abril de 1981.
101 A través del Ministerio de Educación y Cultura se intentó institucionalizar la formación de bailarines, puntualmente de ballet y de folclore.

A priori se puede llegar a inferir que la apuesta dentro de las políticas culturales de la dictadura a la creación de una Escuela que formara bailarines de ballet podía llegar a encontrar su justificación en apoyar una manifestación artística con gran aceptación como forma de legitimación del propio gobierno. A su vez, por la situación en que se encontraba el ballet, y al promover una institución completamente nueva, el apoyo a una institución puntual, relativamente pequeña y manejable, en caso de ser exitosa, podría mostrar resultados en forma rápida y fácilmente visibles. Logros que tal vez directa o indirectamente podrían ser transferidos al gobierno y generar cierto consenso en una sociedad resquebrajada. Ya en 1976 se señalaba que la END/dB era «lo mejor que le ha ocurrido al ballet uruguayo en toda su historia. Porque es la raíz y la base segura para una futura excelencia»[102]. Imagen se pareció mantenerse en 1982, cuando en una reseña de dicho año dancístico se señalaba «Se sabe que el ballet del Sodre está disperso y se sabe que no hay rubros para la danza (…).La Escuela Nacional de Danza sigue proveyendo el mejor material humano para el futuro del ballet nacional (…)»[103]. Se cree a su vez que desde el gobierno se puede haber visto en la enseñanza y desarrollo del ballet una forma de impulsar un proyecto nacionalista, al esforzarse en crear un «estilo propio» (aunque no se fomenta un repertorio propio), así como también de promover cierto tipo de disciplinamiento.

También puede resultar interesante cuestionar hasta dónde la END/dB fue realmente un proyecto de las políticas culturales de dictadura, por creer que iban acorde con su ideal estético y de disicplinamiento. O si surgió por aspectos menos institucionales y más personalistas y de amiguismos, ya que al Coronel Barba, personaje inseparable de la creación de la END, le gustaba el ballet y conocía a Graham. Y en igual sentido se puede cuestionar si la END /dB funcionó para llevar adelante ese modelo dictatorial, o simplemente tomó lo que el nuevo régimen le ofrecía para desarrollar una institución inexistente, y considerada necesaria desde el ballet. Aspectos que la propia institución de la END/dB, supo sortear o usar a su favor. Algo que es muy difícil saber, ya que en un ambiente politizado es (…) «*difícil distinguir qué responde al convencimiento auténtico y qué es pura formalidad, dónde hay posturas ideológicas y cuándo se trata de oportunismo profesional*»[104].

102 Washington Roldán; *El País*, 12 diciembre de 1976.
103 Washington Roldán; Doce meses de danza»; *El País*; 26 diciembre de 1982.
104 Aster, Misha; «La orquesta del Reich. La Filarmónica de Berlín y el nacionalsocialismo»; Buenos Aires, Ensayo edhasa; 2009; p.38

BIBLIOGRAFÍA

AAVV; «La danza en Uruguay»; Montevideo: Ediciones de la Plaza 2001

Aster, Misha; «La orquesta del Reich. La Filarmónica de Berlín y el nacionalsocialismo»; Buenos Aires, Ensayo edhasa

Benzecry, Claudio.E; «El Fanático de la órpera. Etnografía de una obsesión»; Buenos Aires; Siglo veintiuno editores; 2012

Bourdieu; «Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario»; Anagrama; 1995

Calderón Dodero, Marisol; Folch Couyoumdjian, Francisca, «Sara Nieto vida de una bailarina estrella»; Santiago de Chile, El Mercurio, Aguilar, 2009

Pavis, Patrice; «El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine»; España; Paidós Comunicación, 2000

Wulff, H; «Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers».Usa; Berg; 1988

Artículos

Aalten, Anna; «In the Presence of the Body: Theorizing Training, Injuries and Pain in Ballet»; Dance Research Journal, Vol. 37, No. 2, Women's Health in Dance (Winter, 2005), p. 57; Congress on Research in Dance.

Clark, Heather, John Chandler; Jim Barry, eds. «Organizations and Iden tities». London: Chapman and Hall. 1994

«Escuela Nacional de Danza», s/f

Gastón, Enrique; «Sociología del ballet. Entre lo único, lo mediatizado y lo racional»; Reis, No. 84, Monográfico sobre Sociología del Arte (Oct. - Dec., 1998).

Hochschild, Arlie R.; «The Man aged Heart». Berkeley, CA: University of California Press Holstein; 1983

Mora, Sabrina; Tesis de doctorado; «El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal»; Facultad de Ciencias Naturales y Museo; Universidad Nacional de la Plata; 2010

Tambutti, Susana y otros; «Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX» Ficha de cátedra, inédita. Bs. As.UBA, FFyL, Artes, 2011.

Tambutti Susana y otros, «Teoría general de la Danza»; Ficha de cátedra, inédita. Bs. As.UBA, FFyL, Artes; 2009;

Vincent, Lawrence M.; «Competing with the Sylph: Dancers and the Pursuit of the Ideal Body Form. New York: Andrews and McMeel; 1997

Prensa

El País; El Día; La Mañana; Marcha; Cuba en el Ballet

Entrevistas

Ruben Dantas, Marzo 2011, Tito Barbón, Noviembre 2009; Eduardo Ramirez, Febrero 2011; Rita Pupko, Febrero 2013; Raquel Minetti, Marzo 2011; María Noel Riccetto. Agosto del 2013; Sofía Sajac, Diciembre del 2011, Estela Losardo, Agosto 2012.

Archivos y documentos

Archivo Ana Rosa Rodríguez. Abril 1994, Ciddae. Reglamento de la Escuela Nacional de Danza División Ballet. MEC. Dirección de Cultura. Actas de END/dB. Programas de mano. Documental «Hombres que vuelan. Marcelo Gomes y Herman Cornejo» insiste precisamente eso. Producción Film&Arts; 2011