

¿Para qué bailar? La Escuela Nacional de Danza de Uruguay. (1975-1985)

Lucía Chilibroste

Universidad de la República. Uruguay.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos.

Resumen

El presente trabajo forma parte de una tesis incompleta de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay, y es sobre los primeros 10 años de historia de la División Ballet de la Escuela Nacional de Danza de Uruguay (1975-1985).

La Escuela Nacional de Danza fue creada en 1975, en pleno proceso de la dictadura cívica militar uruguaya para formar alumnos en ballet clásico y en danzas folclóricas. Las dos formaciones, a pesar de pertenecer institucionalmente a un mismo organismo, desde el inicio funcionaron como independientes, llamándosele: “División Ballet” y División Folclore”.

El objetivo de la tesis ha sido estudiar desde la historia, la institución División Ballet de Escuela Nacional de Danza, poniendo especial énfasis en aspectos tales como factores que impulsan su creación, cómo se inserta dentro de la línea de políticas culturales de la dictadura, la autopercepción de los integrantes de la institución, estrategias utilizadas por la Escuela para lograr cautivar el público, y aspectos propios de una historia institucional, tales como estudiar integrantes, locaciones, repertorios que bailan, la crítica, etc. Para esto, se realizó una introducción histórica del ballet en el Uruguay, en la que se puso un especial énfasis en los años sesenta, cuando se coincidiera que fueron los “años dorados del ballet”, e impulsaron la creación de la creación de la Escuela Nacional de Danza.

El interés principal en participar en este encuentro, es mostrar los resultados de lo investigado relacionado cómo se enmarca la Escuela Nacional de Danza dentro de las políticas culturales de la dictadura para poner en discusión uno de las mayores dudas interpretativas con que me he encontrado: hasta dónde la END fue un proyecto de la dictadura. O si por aspectos de relaciones personales, los mentores de la END “usa” el fuerte apoyo e interés de la dictadura, simplemente para lograr sus fines. O se dieron “usos mutuos”.

Planteo del tema.

Durante mucho tiempo desde diferentes ámbitos de la región, se manifestó que dictadura era antónimo de cultura. Que nada había sucedido durante ese período de “apagón cultural” más que censura. Aún hoy, aunque cada vez en forma más esporádica, se pueden seguir escuchando esas voces. Sin embargo, se hace evidente la importancia que la cultura tiene para el sostén y cohesión de todo régimen. Y especialmente para los autoritarios. Es por ello que, a partir del resultado de diferentes investigaciones se considera que el Estado uruguayo tomó una actitud activa hacia la cultura a través de un variado abanico de políticas culturales. Y dentro de este amplio espectro de intervenciones, se ha constatado que la dictadura también actuó en el mundo de la danza.

Puntualmente en el caso uruguayo, a partir de las diferentes lecturas hasta el momento, se observa una promoción del ballet clásico y las danzas folclóricas, en desmedro de otras danzas que existían en el país como el tango, danza moderna, danza contemporánea o el candombe.

Un claro ejemplo de ello es la creación de la Escuela Nacional de Danza (E.N.D) de Uruguay. Fundada en 1975 por el Ministerio de Educación y Cultura, va a ser un intento desde el Estado de institucionalizar la formación de bailarines. Precisamente esa escuela sólo ofrece la formación de bailarines de ballet y de folclore.

Por lo tanto, este trabajo pretende abordar el estudio de la División Ballet de la Escuela Nacional de Danza (E.N.D) entre 1975 y 1985, y a partir de allí buscar las relaciones que existieron entre su creación y el proyecto cultural de la última dictadura cívico-militar. Se buscarán las conexiones que pudieron existir entre un intento de disciplinamiento del cuerpo y la danza; cómo se “encastra” la E.N.D dentro de la

estética dictatorial; cómo a través de ésta se puede promover el nacionalismo; si es parte de las diferentes estrategias de la dictadura que busca su legitimación y consenso a través de lo artístico cultural.

Aspectos a desarrollar:

Arte y dictadura

Arte y dictadura son dos conceptos que pueden llegar a estar vinculados íntimamente. Independientemente de las relaciones que los distintos regímenes autoritarios han tenido con las artes, parece casi que seguro que todos necesitan de ellas. Tal como señala Balandier *“El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial”*⁵⁰.

Ha sido una buena herramienta para muchos regímenes, autoritarios o no, hacer uso de las manifestaciones artísticas para fortalecer la imagen del poder, dar identidad y representación al gobierno así como para generar cierto tipo de consenso manifiesto.

En el caso de los regímenes totalitarios, para que esto sea más efectivo, tal como señala Balandier, el armado del “cuadro ceremonial” debe de ser más cuidadoso y grandilocuente, con una puesta en escena que busque “escenificar el poder”.

Tomando la categorización de Irigoyen, usaremos el término de “escena” en un sentido amplio, *“como el despliegue espacial que acompaña y encuadra a los discursos”*⁵¹. Así como el de “escenificación”, la cual la entiende como “representación”, tanto como “diseño de una escena”. Se transcriben sus palabras: *“Por escenificaciones entendemos a todas aquellas manifestaciones que transforman el espacio, el tiempo y el cuerpo de los individuos en material simbólico, estén acompañados o no por la palabra”*⁵².

Una vez aclarados estos términos, vale señalar la íntima relación que existe entre las escenificaciones y la creación o fortalecimiento de la identidad. Y para que haya

50 BALANDIER; en IRIGOYEN, Emilio; “La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones”; Montevideo; Ediciones Trilce; 2000; p.10

51 Ibid.; p.15

52 Idem.

escenificaciones, debe de haber representaciones. Estamos hablando de espectáculos artísticos; festivales folclóricos; inauguración de monumentos; presentaciones de concursos de música, cuentos, poemas, pintura o bailes; desfiles, etc. Y en todas estas escenificaciones, que deben ser espectaculares como forma de llamar masivamente la atención, se esta formando una identidad. Pero para que realmente la escenificación sea formadora de identidad, las representaciones deben de ser continuas. *“La identidad no existe sino en la ejecución continua de sus puestas en escena”*⁵³.

Puestas en escena que en su gran mayoría formaban parte del estilo que la dictadura manejó: el neoclasicismo. Según Irigoyen, *“el estilo neoclásico propone como primera virtud la claridad compositiva, una visible simetría cultural basada en líneas bien definidas”*⁵⁴. Así es que en las diferentes manifestaciones artísticas se va a intentar dejar lugar a las líneas rectas en lugar de las curvas, las historias lineales en vez de otras que dejen abierto un abanico de posibles interpretaciones o las interpretaciones literales en lugar de las metáforas.

Y a su vez se considera al modelo neoclásico como el que *“soporta mejor que ningún otro la conexión con el pasado ideal, la presencia de éste en el presente y la unión directa del „nosotros” actual con „nuestras raíces”, que son aspectos básicos de la estética del Estado”*⁵⁵.

Y la constante repetición de este estilo, por su linealidad y eliminación de interpretación diferente, logra transmitir estabilidad, dejando afuera lo diverso, caótico o diferente. Y como restauradores del orden original, del pasado legítimo, va a destruir todo lo que no coincide con su visión de la historia, de la cultura, del arte.

A su vez la estética nativista que los regimenes querrán difundir en determinados espacios, también entra dentro de esta estética neoclásica de rescatar ese pasado ideal folclórico y auténtico. Una forma de acercamiento a ese “auténtico pueblo”, sea el chileno o el uruguayo, defensor de las más profundas raíces y tradiciones.

Así es que a través del impulso o freno las distintas manifestaciones artísticas que intentaban transmitir esa idea de seguridad y fortaleza, los gobiernos fueron creando una estética dictatorial apoyada y seguida por gran parte de la sociedad civil.

53 Ibid.; p.19

54 Ibid.; p.32

55 Ibid.; p.24

Consenso y dictadura.

Durante años, parece haberse evitado la discusión sobre la necesidad de obtención de consenso por parte de las dictaduras. Todo lo escrito sobre la resistencia y la oposición, es inversamente proporcional a lo escrito sobre los apoyos. Sin embargo la tendencia ya parece estar cambiando y comienzan a aparecer estudios en esta línea⁵⁶.

Desde la teoría política tal como escribe Cándida Calvo Vicente “*la pervivencia y la consolidación a las que todo régimen político aspira, suponen la necesidad ineludible de articular una serie de instrumentos de socialización que transmitan a los ciudadanos la creencia en la legitimidad del sistema político, es decir que procedan a la justificación del nuevo poder*”⁵⁷. Parece casi lógica esta necesidad de crear consenso para el mantenimiento de cualquier régimen que busca mantenerse en el largo plazo.

Por consenso entendemos “*la adhesión y el apoyo dado por los ciudadanos al sistema político, que se traduce, en términos de comportamiento individual, en la obediencia y en la disponibilidad de los mismos a aceptar las decisiones tomadas por la clase política*”⁵⁸. Consenso que puede demostrarse aceptando las leyes, reglas o normas, mostrando adhesión a las instituciones que las comulgan y cuando existe entre los gobernados un sentimiento de identidad con los gobernantes. Y no necesariamente se requiere para el consenso de una participación activa, consciente y autónoma de las masas, sino una “*una actitud de aceptación del régimen político y de sus decisiones, independientemente de si detrás de la aceptación existía resignación, indiferencia o apatía*”⁵⁹.

Para Calvo, la formación de un “*consenso efectivo*” esta lejos de ser un fenómeno espontáneo. Sino que por lo contrario es inducido desde el poder a través de diferentes mecanismos, procesos, instituciones y aparatos que “*llevan a cabo las operaciones*

⁵⁶ Ver MRCHESI, A; “Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre’ Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura”; en AAVV

⁵⁷ CALVO VIENTE, Cándida; “El concepto de consenso y su aplicación al estudio del régimen franquista”; en Spagan Contemporánea; Torino; Edizioni dell’orso; Instituti di Studio Storici Gaetano Salvemint; 1995

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem

*destinadas a la organización del consenso, esto es, a producir y extender comportamientos de adhesión en relación con el poder*⁶⁰.

Así es que a través de este trabajo buscaremos identificar determinadas políticas culturales o manifestaciones artísticas concretas que fueran impulsadas por los regímenes de la región como una necesidad de demostración de apoyo por parte de la población. Así como también intentaremos ver, si las personas que “apoyaban” esas determinadas políticas o asistían a determinadas manifestaciones se sentían parte del proyecto dictatorial o lo veían como algo independiente.

O sea, la E.N.D fue creada en pleno proceso dictatorial y bailó en gran variedad de espacios en la capital, interior y exterior (puntualmente en Chile), siendo gran parte de ellos actos oficiales. Es a partir de esto que este trabajo parte de la hipótesis que la E.N.D fue un claro proyecto de la dictadura, buscando la promoción del folclore y el ballet. Pero a su vez buscamos identificar si a través de ella se pretendía obtener apoyos y legitimación. ¿Creía el gobierno que por haber muchos alumnos en la E.N.D o gran cantidad de público en sus espectáculos se los estaba apoyando?

Y por otro lado, ¿todas las personas vinculadas a la E.N.D, docentes, padres y alumnos sentían que al formar parte de ella estaban apoyando al gobierno? ¿o no encontraban ninguna relación entre la dictadura y la E.N.D? Las mismas preguntas nos haremos respecto al público que asistía los espectáculos. Y para el caso chileno ¿fue la “danza oficial” usada como un generador de consenso?

Metodología

Se pretende abordar la investigación desde una aproximación microhistórica, en el sentido de reducir la escala de observación, casi microscópica, sobre una institución (división Ballet de la Escuela Nacional de Danza) en un período determinado (1975-1985), para obtener una fuerte base de fuentes documentales.

Y a su vez para reconstruir la historia de la institución se considera necesario buscar las distintas relaciones interpersonales, planes de estudio, metodología, relaciones interpersonales, clima institucional, administración, sentimiento de pertenencia a la institución, así como la relación que existió con el Estado.

60 Idem

Y se comparte el planteo que la microhistoria hace del acceso al conocimiento del pasado proponiendo *“diversos indicios, signos y síntomas. Es un procedimiento que toma lo particular como punto de partida y procede a identificar su significado a la luz de su contenido específico”*⁶¹. Así como también, tras la creencia de que *“la observación microscópica revelará factores anteriormente no revelados”*⁶² se cree que esta metodología puede ayudar.

Sin pretender a partir de casos particulares elaborar teorías de orden general, se espera con el estudio de un caso concreto ayudar a desarticular la teoría general. El estudio de la E.N.D no quiere ser generalizante, pero sí, si es necesario, cuestionar la teoría general.

Sobre el acceso a las fuentes, en caso como la E.N.D en el cual los archivos escritos precisamente no abundan, tanto por su inexistencia, como por su dispersión o desconocimiento recurrir a la historia oral parece una opción. Es muy común que en determinadas instituciones, como nuestro caso, que en su historia ha pasado a depender de diferentes órbitas estatales, sus archivos se encuentren dispersos y desorganizados. Llegando en varios casos a ser difícil encontrarlos. No se cree que por mala intención de sus funcionarios, sino por simple desconocimiento. Y en este caso la historia oral ha sido de gran valor.

Concretamente se ha entrevistado a fundadores de la E.N.D, docentes, alumnos, padres, personas relacionadas con la danza cercanas a la E.N.D.

Dentro de las fuentes escritas que se han encontrado disponibles y se recurrió a la prensa y archivos institucionales. Respecto a la prensa escrita se tomaron El País, El Día y Búsqueda, por ser los dos primeros los de mayor tiraje y con posiciones una tanto diferentes, y el tercero por tener una amplia cobertura de los temas referidos al ballet y otra postura a su vez.

El relevamiento se ha realizado entre los años 1975 y 1985, en los editoriales y las secciones de cultura, pero acotando la búsqueda a los momentos que hay temporada de ballet del SODRE, temporada de danza de la END o cuando se presentan grupos del exterior. Se ha hecho esta selección por considerar que ante cualquiera de estos hechos es que la prensa hacer referencia al tema de la danza en general.

61 Ibid; p.137

62 Ibid.; p.124



Lucía Chilibroste durante su presentación en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin