GT 48: Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay: miradas interdisciplinarias

Los años dorados del ballet en Uruguay: el origen de la Escuela Nacional de Danza, División Ballet[1]

Lucía Chilibroste

Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

chilibroste@gmail.com

Introducción

Durante el proceso de elaboración de una tesis de maestría sobre los primeros 10 años de la División Ballet de la Escuela Nacional de Danza, todas las personas entrevistadas sin excepción, hacían referencia a un pasado dorado del ballet en Uruguay. Se referían a esos «los años de oro del ballet» como «lo mejor del ballet» uruguayo en su historia. Su real existencia parecía estar fuera de discusión. Sin embargo, cuando a esas mismas personas se les pedía que profundizaran sobre el período, muchos baches aparecían.

Para comenzar existían desacuerdos sobre cuándo comenzó y finalizó este gran desarrollo. Pero a su vez, a los entrevistados no les resultaba fácil ahondar en detalles sobre en qué consistió o qué lo caracterizó. Por lo tanto surgió la inquietud de conocer qué era esa «época de oro» ubicada a grandes rasgos en los años 60, ya que podría encontrarse allí la génesis de la Escuela Nacional de Danza.

Así es que tras esa intención, el presente capítulo buscó ubicar temporalmente ese período y presentar una visión panorámica de lo que fue tanto en la escena dancística uruguaya como en el Cuerpo de baile del Sodre ese desarrollo, para entender por qué se hacía referencia a una «época de oro». Resultó realmente sorprendente descubrir por un lado las constantes contradicciones entre lo que los entrevistados recordaban y las críticas de prensa del período, lo que en un primer momento

1 Tesis en construcción. Título: ¿Para qué bailar? La Escuela Nacional de Danza de Uruguay. (1975-1985)

permitió pensar en la posibilidad de que esta época dorada fuese una construcción a posteriori de un pasado lejano y mítico, al que en cierta medida se lo idealizaba para intentar construirlo[2].

Sin embargo más allá de esas contradicciones, se puede señalar que, al menos en un período de tiempo definido entre los años 1957 y 1971, sí existió un gran desarrollo del ballet en el cual resultó llamativa la presencia real que ocupaba en diversos espacios del medio uruguayo.

Aspectos metodológicos

Un aspecto que ha generado sustanciales problemas para la investigación es la falta de documentos. Es poco y nada lo que la mayor institución dedicada al ballet como el Sodre ha logrado conservar. Por lo tanto, para ello se tomaron tres fuentes esenciales, que mucho aportan, aunque en varios aspectos de forma contradictoria: las memorias de distintos actores vinculados al período (bailarines, directores, alumnos, funcionarios del Sodre), la crítica periodística y la escasa bibliografía existente sobre el tema.

Las memorias y las narrativas

Al trabajar con entrevistas se generan narrativas. Y partimos de la idea de que toda narrativa intenta precisamente narrar hechos pasados, los cuales se sucedieron en determinado espacio y tiempo, y siguieron cierto orden, aunque la narrativa en sí, se trata de la conexión que se hace entre los eventos, y su desarrollo.

Históricamente se asocia la idea de narrativa a la literatura, y no a la historia, por entender ésta, que el hecho de ser categorizada como tal, le quitaría la «cientificidad» a la que aspira. Al aceptar que la narrativa es precisamente una visión, la historia perdería la «potestad» de contar «lo realmente pasado». Es en este sentido que Sergio Visacovsky pretende mostrar que «no es indispensable abandonar nuestra confianza en la existencia de un 'pasado real' para admitir la existencia de un pasado como «elaboración interpretativa»»[3].

Señala también que tanto las perspectivas centradas en la facticidad como en la narrativa comparten el clasificar eventos, sujetos, sea individuales o colectivos y establecer una secuencia temporal. Lo que implica la segunda perspectiva, es que se debe entender la significación de los eventos como clasificaciones culturales. Y que no siempre las secuencias deban ser establecidas a través de concepciones de temporalidades lineales o cronológicas. En el mismo sentido Rosana Guber señala «Entender la historia como narración no necesariamente debe oponerse a la noción de historia como conocimiento fidedigno y científico del pasado, aunque permite incorporar un elemento fundante e inexorable de toda descripción: sus sentidos»[4].

---

2 Cuestionamiento que plantea Levi Strauss: «¿Dónde termina la mitología y dónde comienza la historia?». O al revés: ¿dónde termina la historia y dónde comienza el mito? Lévi-Strauss, C; *Mito y significado*; Madrid; Alianza editorial; 2007

3 Visacovsky, S; « Un concepto de realidad en el análisis de las narrativas sobre el pasado»; en revista de investigaciones folclóricas; Vol 19:151-168 (2004); p. 152

4 Guber, R; «Hacia una antropología de la Producción de la Historia»; Entrepasados IV (6); 1994; p.27

A su vez, tomando lo que Visacovsky extrae de Geertz, recordemos que si bien debemos considerar a las narrativas como los cuentos que las personas cuentan sobre sí mismos o hechos pasados, vale el estudio de la forma en que éstas fueron producidas práctica e históricamente. El contexto histórico-social de producción es fundamental.

> «Historizar» la memoria social implica, pues, dirigir la mirada a los procesos prácticos de producción social, lo que equivale a reconocer que la diversidad de modos de experimentar los procesos sociales, generada por las prácticas de los agentes, es parte constitutiva del proceso social[5].

Siguiendo la idea de la «Historización», Guber reconoce igualmente su carácter diverso, pero agrega otra arista: el pasado como cuestión del presente.

> En tanto actividad plural de selección, clasificación, registro y reconceptualización de la experiencia, es la integración y recreación significativa del pasado desde el presente, a través de prácticas y nociones socioculturalmente específicas de temporalidad, agencia y causalidad. Los procesos de historización dependen de «las convicciones sustanciales que detentan los miembros de la sociedad acerca de partes del pasado, así como de ideas generales acerca de lo que sería históricamente plausible». Estas convicciones son el marco y la estructura con que se interpreta el pasado, y se lo reproduce en la vida cotidiana[6].

Esta idea, que nace desde la antropología, es hoy ya aceptada también desde la historia. Se busca en el pasado lo que se quiere afirmar en el presente. Se recurre al pasado que es funcional al presente. Se lo considera como un recurso manipulable. La construcción del pasado es flexible y necesariamente selectiva. Y en esta selectividad los sujetos como constructores de la misma son fundamentales, no siendo siempre fácil el reconocimiento y aceptación de dicha selectividad.

Otro aspecto a destacar de las narrativas, es su carácter colectivo. Funcional a la reafirmación de las identidades sociales en el presente. En términos de Visacovsky «el pasado es relevante socialmente porque constituye una fuerza viva, que proporciona fundamentos a las pretensiones de identidad, legitimidad y conflicto en las condiciones presentes»[7].

Así es que este capítulo que busca conocer la situación del ballet en Uruguay durante la década del 60, considera que la historia oral permite el acceso a gran parte de sus partícipes directos o indirectos, de los cuales podemos desentrañar tanto la memoria no institucional como la «dominante»[8] que se construyó.

Aunque el autor especifica que las distintas memorias que se encuentran por fuera de la «dominante» no son «forzosamente más verdadera que la historia dominante y oficial (…) también

---

5 Visacovsky, S; «Cuando las sociedades conciben el pasado como «memoria»: una análisis sobre verdad histórica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino»; Antípoda N 4. Enero-Junio 2007; p. 68

6 Guber, R; «Hacia una antropología de la Producción de la Historia»; p.30

7 Visacovsky, S; «Cuando las sociedades conciben el pasado como 'memoria'»; p. 63

8 Aclara Joutard el autor que por dominante no se debe de entender ningún sentido peyorativo o con carácter de falsedad. Joutard, P, «Esas voces que nos llegan del pasado», 261.

ella tiene sus estereotipos y sus perjuicios». De la misma forma continuará diciendo que «no se trata de favorecer a una relación con la otra, considerándola como más «auténtica», sino de confrontar dos visiones como las dos facetas de una misma realidad.»[9]

Crítica a la crítica

El crítico es un miembro del público que da su opinión en calidad de experto. Es un público especializado, y por lo tanto debería de tener la capacidad de analizar los espectáculos. O sea, de «descomponer, segmentar y trocear el *continuum* de la representación en finas rodajas o en unidades infinitesimales, lo que evoca una «carnicería» o un «destrozo» antes que una aprehensión global de, y por, la puesta en escena»[10].

Pero se debe tener en cuenta que el acontecimiento escénico no es siempre fácilmente descriptible,

> pues los signos del juego, en la práctica actual, son a menudo ínfimos, apenas perceptibles y siempre ambiguos, cuando no ilegibles: entonaciones, miradas y gestos contenidos antes que manifiestos son momentos fugitivos en los que el sentido se sugiere pero resulta difícil de leer y exteriorizar[11].

Este espectador «legítimo» en que se convierte el crítico puede ayudar, a dimensionar o valorar la obra en su contexto. Conocer la historia del campo de producción, «algo por lo que los exégetas, comentadores, intérpretes, historiadores, semiólogos y otros filólogos encuentran justificada su propia existencia como únicos seres capaces de dar cuenta de la obra y del reconocimiento de su valor». Sería, entonces,

> frente al director de escena, el exégeta del exégeta, el poseedor de la clave secreta del texto montado o del espectáculo. El análisis del espectáculo implica, por tanto, tomar conciencia de estos mecanismos y discernir hasta dónde llegan el o los mensajes de la puesta en escena y a qué grupos están destinados[12].

A su vez, en cuanto público especializado, debía de

> exponer públicamente un juicio argumentado o, en todo caso, cercano a la retórica semiargumentativa que caracteriza la crítica del arte. Estos profesionales de la opinión eran responsables de la primera atribución pública de sentido y valor de una obra; en otras palabras, sus primeras representaciones compartidas, que hay que llamar prejuicios, en el sentido literal del término, pues eran accesibles tanto al público del concierto como a todos aquellos, mucho más numerosos, que sólo escuchaban hablar de él a través de la prensa[13].

---

9 Ibidem, p.264.

10 Pavis, Patrice; «El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine»; España; Paidós Comunicación, 2000; p.24

11 Ibíd. p. 39

12 Ibíd, p.260

13 Bauch, E; «El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical»; Buenos Aires; Fondo de Cultura Económica; 2010; p. 29

Por ello, en muchas ocasiones la opinión de la crítica no concuerda con la de los públicos. Lo que ha generado un histórico enfrentamiento, la cual parece ser una discusión de sordos[14]. Sin embargo en esas «discusiones» hay una voz que se hace oír más fuerte, es socialmente reconocida y queda asentada como documento histórico.

«Los años dorados» (1957-1971)

Periodización

La carencia de investigaciones históricas sobre el ballet en Uruguay, exigen que cualquier intento de estudio deba de partir de aspectos básicos, como la creación de una periodización. Tal como se ha señalado, en Uruguay el máximo representante del ballet, aunque no único, ha sido el Cuerpo de baile del Sodre, por lo que se cree que una periodización de historia del ballet de la institución, abarca la situación del ballet en Uruguay y puede ayudar a conocer su trayectoria, aunque sea en forma panorámica, y a tener mayores elementos a la hora de considerar «los años dorados» como de buenos tiempos, por el hecho de contar con marcos de referencia.

A modo de aclaración

Periodizar es ordenar. Y establecer criterios con los cuales hacerlo puede ser tan disímil como las personas que «ordenan». Para este caso, debido a las fuentes con que se contaba, se tomó como primera referencia para la periodización las memorias de los entrevistados. Pero también se consideraron las fuentes de prensa, escasos documentos institucionales y el número de presentaciones que Cuerpo de baile del Sodre realizó, resultó una herramienta útil para ordenar, ya que es un indicador de la presencia de la compañía en el medio uruguayo. Esto último fue posible por un importante material institucional con el que se contó: «SODRE. Su organización y cometidos. Memorias de la labor realizada entre 1930-1962»[15], en el que se registra todo lo actuado por los diferentes órganos de la institución durante el período comprendido y en el capítulo referido al ballet se presenta una tabla en la que se detallan la cantidad de presentaciones[16].

---

14 González Velasco, Carolina; «Gente de Teatro»; p.85

15 SODRE; «SODRE. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 y 1962»; 1963

16 Las mismas se subdividen en 4 categorías: las realizadas específicamente en el Estudio Auditorio, las realizadas en Montevideo pero en otros espacios, las funciones acompañando a los espectáculos líricos, en el interior y en el exterior. Como aclaración vale señalar que la cantidad de funciones que una compañía realiza por año no es un indicador exclusivo sobre su situación. Pero sí es una herramienta importante para periodizar sus etapas, ya que la mayor o menor cantidad de funciones nos da cuenta de la presencia de la institución en el medio y visibilidad que pudo llegar a tener con la población. Esto también puede relativizarse, ya que el hecho de que se hayan realizado numerosas funciones no necesariamente significa que hayan sido acompañadas por gran cantidad de público. Aunque es dudoso que se programen largas temporadas o gran cantidad de funciones, si no se cuenta con un determinado público a pesar de ser una institución oficial.

Etapas

Tal como se señalaba, las memorias parecían imprecisas sobre el inicio de los «años de oro», el cual comenzaría según los mismos, sin mucha exactitud en los años 60. Algunos señalan su inicio con «*la llegada de 'los argentinos*»[17], otros con Shabaelewsky (sin especificar si en su primera o segunda venida, ya que estuvo dos veces a cargo de la Dirección del Cuerpo de Baile del Sodre)[18]; otros simplemente hablan de «*los 60*» como un todo.

Y las discusiones también existen en torno a cuándo finalizó este período. Las posturas mayoritarias ubican el inicio del fin con fecha exacta: el 18 de setiembre de 1971, día en que se incendió el Estudio Auditorio del Sodre (el cual recién reabriría sus puertas en el 2009). Pero otras voces extienden el auge hasta mediados de la década del 80. Este capítulo optará por la fecha de 1971, ya que la pérdida edilicia, marcó un sustancial quiebre en la compañía.

Tras las diferencias de memorias, fue útil tomar como base para la periodización la cantidad funciones exclusivas de ballet presentadas por el Cuerpo de baile del Sodre sean en el Auditorio, interior o exterior del país[19]. Y así es que para el período comprendido entre 1935 y 1971 se han establecido tres etapas claramente diferenciadas.

La primera corresponde al período 1935-1943, durante la cual el ballet recién parecía estar surgiendo, se realizaba un promedio de 3,3 funciones por año y la compañía contaba sólo con unos 25 bailarines. «Llevaba una vida oscura y olvidada, con poco apoyo del público y esporádica atención de los elencos directivos del instituto» escribía el crítico de *El País* Washington Roldán[20].

Luego, ubicamos un segundo período entre 1944 y 1956 en el que se puede señalar una lenta estabilización. El promedio anual de funciones asciende sustancialmente a 24,6 por año. Llegaron nuevos maestros y bailarines como Roger Fenonjois, Lolita Parent, Marianne Ivanoff y Max de Balzac en 1950. «Era un lujo que el ballet del Sodre nunca había conocido». «De golpe pareció que el cuerpo de baile adquiría jerarquía y el público empezaba a fijarse en él»[21]. Estabilización que pudo haber sido influenciada por la larga estancia montevideana de la compañía El Original Ballet Russo del Coronel de Basil la cual permaneció durante 17 días en 1942, y durante 3 meses en 1944[22]. Al no contar el ballet con gran desarrollo, al igual que en otros países de América Latina, la compañía

---

17 Hace referencia a la llegada de los bailarines Margaret Graham, Tito Barbón, Eduardo Ramírez y Misha Demitrievich en 1957, la cual coincide con la primera llegada del maestro soviético Yurek Shabelewsky.

18 Primero llega en 1957 y luego retorna en 1962

19 Vale aclarar que la bibliografía con la que se cuenta sólo presenta registro hasta el año 1962 y luego recién vuelven a existir a partir del año 2009

20 20 años de Ballet. Transformación de la Cenicienta»; Marcha. diciembre 1958; Fígaro (Washinton Roldán). Archivo Tito Barbón. Teatro Solís.

21 Ibid

22 Debido a la Segunda guerra mundial que azotaba el continente Europeo, esta compañía estuvo largo tiempo en América. Puntualmente en Uruguay estuvo del 17 de julio al 2 de agosto de 1942 en su primera estancia, y del 29/12/1943 al 31/3/44 en la segunda. García Victorica, Victoria; «El original Ballet Russe en América Latina»; Argentina; 1948

puede haber sido re fundante, ya que ofreció una idea más acabada y definida sobre lo que era el ballet.

La bailarina Marina Kurlkova, que entró al Cuerpo de Baile en la década del 50 señala que hacia 1956, con la labor de Fenojois en su segunda llegada como director en se «*puso la casa en orden*». Recuerda que a su llegada, la compañía se parecía más a una academia, donde no existían roles ni cargos definidos, ni una gran rigurosidad en el trabajo, y fue él quien implementó las categorías en los bailarines, estableció el sistema de concursos tanto para ascender como para descender, sacó de sus filas a bailarines que consideraban que no estaban al nivel, así como incorporó otros[23].

«Los años dorados» (1957-1971)

El presente trabajo ha optado tomar como fecha de inicio de esta «época dorada» el año 1957, ya que fue allí cuando llega el maestro director Yurek Shbelewsky y un grupo de jóvenes bailarines a los que se les llamó «los argentinos» integrado por Eduardo Ramírez, Margaret Graham, Tito Barbón y Misha Demitrievich, que se convirtieron en los estandartes de la compañía, y a quienes las memorias asocian al esplendor del Sodre. Además de que vuelve a aumentar significativamente el número de presentaciones de la compañía así como la calidad de los mismos.

Independientemente de la «fecha de inicio», la cuales en los procesos resultan más simbólicas que reales, desde distintas memorias sí existe acuerdo que en los 60 el ballet del Sodre se encontraba en pleno desarrollo.

Pueden haber sido mucho los factores que contribuyeron al gran desarrollo de estos años. Y a la ebullición cultural general de los años 60 en Uruguay, debe de sumarse la labor constante de la compañía que ya con determinada trayectoria, seguramente había logrado desarrollar una tradición y cautivar un público.

Maestros y bailarines

Una discusión casi que sin solución, es si un buen director hace a una buena compañía, o si una compañía buena funciona independientemente de su director. Pero lo que no cabe ninguna duda es que la identificación artística y estética de una compañía oficial se encuentra muy relacionada a su director. Y aún más decisivos eran los directores en los tiempos en los cuales sin grandes avances en la grabación de las coreografías, cumplían al mismo tiempo el rol de director y coreógrafos[24].

Estos maestros eran contratados por el Consejo Directivo del Sodre por un breve período de tiempo, el cual luego se extendía si se consideraba necesario. Un problema que parece haber sido

23 Entrevista a Marina Kurlkova. Febrero del 2013.

24 A pesar de que el sistema de anotación coreográfico es muy antiguo y el primer manuscrito data de 1495, es un lenguaje no muy conocido ni compartido. Tampoco era común la existencia de ballets grabados (que hoy en día es la forma más usada para montar obras). Por lo tanto, las compañías bailaban lo que los directores conocían. Y mayoritariamente éstos conocían las obras que habían bailado. O en algunos casos que habían visto bailar. Por lo tanto tener como coreógrafo de la compañía a un artista de gran trayectoria jerarquizaba y desarrollaba a la compañía y su repertorio.

casi que estructural a lo largo de la historia de la compañía es la inestabilidad de los maestros directores. Problema que tampoco fue solucionado durante esta época de oro. Desde 1957 hasta 1971, ningún director logró permanecer por más de 4 años continuos en el cargo, ocupando Eduardo Ramírez siempre ese rol entre una partida y una llegada[25].

A partir de las distintas entrevistas realizadas y de la prensa relevada, se deprenden como los directores que influyeron en forma más decisiva en el ballet durante este período fueron Shabelewsky y María Ruanova, coincidiendo en que ambos fueron los que se extendieron por más tiempo en sus cargos. Y los bailarines con que se asocian estos años fueron los llegados desde el Teatro Argentino de La Plata («*los argentinos*»). Por lo que se pretende detenernos en su labor, y cómo fue visto su trabajo por la prensa.

Shabelewsky[26] llegó a Montevideo desde la dirección del Teatro Argentino de La Plata en 1957 y se instaló como director del Cuerpo de baile del Sodre. Su nombre y experiencia le permitieron al ballet dar un gran giro, y el ambiente dancístico comenzó a cambiar.

A su vez junto a él llegaron (por su pedido) un grupo de jóvenes bailarines también provenientes del Teatro Argentino. «Shabalebsky no podía trabajar sin gente. Propuso elementos por él conocidos en el ballet de La Plata y con el refuerzo considerable de las filas dispersas y cuatro solistas argentinos de capacidad, pudo ponerse a estructurar la temporada de 1957»[27] señala Roldán. Así es que aparecen en el medio uruguayo, y en forma definitiva (ya que al menos los tres primeros nunca se fueron), los nombres de Eduardo Ramírez, Margaret Graham (Peggy), Tito Barbón y Misha Demitrevivh.

«Los argentinos» resultaron inseparables de la historia del Cuerpo de baile del Sodre. Además de ser primeros bailarines hasta 1983, contribuyeron en forma decisiva en diferentes aspectos. Ramírez, destacado como uno de los mayores bailarines masculinos de la historia de la compañía, fue coreógrafo y maestro. Y también como un comodín, ocupó el cargo de director de la compañía incontables veces, cada vez que quedaba acéfala. Para ella creó y recreó innumerables ballets.

---

25 A grandes rasgos, podemos señalar que este período estuvo signado por la dirección de, Yurek Shabelewsky (1957-1960), Vaslav Veltchek (1960-1962), regresa Shabelewsky (1962-1964) y en 1964 llega María Ruanova. Luego, ante su partida en 1967 Ramírez vuelve a la dirección. En 1968 llegó el coreógrafo William Dollar, aunque según se detalla en los programa de mano, manteniendo el rol de corógrafo. Ramírez seguía en la dirección hasta 1970. Luego para las temporadas de 1971 y 1972 lo hace Norman Dixon como director, hasta que tras su marcha, en 1971 regresa Ramírez hasta 1985.

26 Sobre Shabelevsky es muy escasa la bibliografía escrita. Según el diccionario de danza de Oxford , nació en Varsovia, Polonia en 1911. Allí comenzó sus primeros estudios, los cuales luego continuó con Bronislava Nijinska, la bailarina, coreógrafa y pedagoga que marcó un particular en el rumbo de la danza en el siglo XX . Se unió al ballet de Ida Rubinstein en París en 1928; y luego a la compañía de Spessivteva en 1930, en la que crea el rol principal del ballet de Nijisnka Paysage enfantin. Entre 1932 y 1939 va a ser parte de la mítica compañía el Original Ballets Russes de Montecarlo del Coronel de Basil, una de las compañías herederas de los Ballets Russes de Diaghilev. Allí trabajó con coreógrafos como Balanchine, Massine y Nijinska. En 1940 se unió al Ballet Theatre de EE UU . Entre 1937 y 1947 se incorporó al Teatro Colón de Buenos Aires. En 1949 y 1950 fue artista invitado a La Scala de Milan. Y allí termina su biografía dicho diccionario.
Después se sabe que dirigió el Ballet del Teatro Argentino de La Plata, aunque no cuándo comenzó dicha dirección.

27 *Marcha*. Diciembre de 1958. Fígaro. Archivo Tito Barbón. Teatro Solís

Además, mientras desde el Estado no se ofrecía formación en danza académica, formó en su academia privada generaciones y generaciones de bailarines. Y también creó su propio grupo de danza.

Graham, señalada como la indiscutida bailarina femenina de la compañía desde su llegada hasta su retiro, perfeccionó sus estudios en metodología de enseñanza en Londres, y fue elegida por Margot Fonteyn para que la secundara en el ballet Giselle y tal como se señaló fue una de la fundadora de la División Ballet de la Escuela Nacional de Danza[28].

Barbón, también fue primer bailarín, maestro y coreógrafo. Además estuvo directamente relacionado a la enseñanza de la Escuela Nacional de Danza desde su creación.

Y Demitrivevich, conocido como fuerte bailarín de carácter, luego de unos años se alejó del Teatro, por lo que no quedó tan asociado a la historia del Sodre, y es poco lo que se sabe de él.

María Ruanova llegó como maestra directora del Cuerpo de Baile del Sodre en 1964. Sobre ella se puede escribir que hasta ese momento, sin lugar a dudas había sido la bailarina más destacada de Argentina. «Hija del Colón» desde sus primeros tiempos, había bailado con el Ballet de Montecarlo, Original Ballet Russes del Marqués de Cuevas, además de todo el repertorio de su casa madre.

Su llegada fue aplaudida desde la prensa como una «*magnífica contratación*»[29]. Se señala que aportó una nueva forma de trabajar. Según una extensa y profunda nota que Isabel Gilbert le hace desde Marcha, señala que el trabajo de tronco y brazos que enseña lo aprendió de Nijinska. Y que sus otras particularidades de lo que ella misma ha visto bailar[30].

Si nos detenemos específicamente en los años de Shabelewsky y Ruanova como maestros directores de la compañía, se puede señalar que a partir de esos años se internacionaliza el repertorio, se destaca una mejora sustancial en la calidad de las producciones, se diversificaron los espacios en los que se presentaba la compañía, así como se logra mantener un alto promedio de funciones lo que sin duda le daba a la compañía una mayor presencia en el medio, experiencia y por supuesto, la posibilidad aumentar sustancialmente su público.

Repertorios

Durante sus dos primeras etapas la compañía no contaba con un gran repertorio internacional, y pareció darse preferencia a coreografías propias utilizando muchos compositores nacionales como Fabini, Ascone, Lamarque Pons y Tosar. Pero es estos «años dorados» se internacionalizó el repertorio. Aparte de las obras de carácter nacionalista se bailaron clásicos, obras modernas, contemporáneas y se incentivó la creación de ballets por parte de miembros de la compañía.

---

28 Ver más información sobre Graham en capítulo 5

29 El Día; s/f en Manso, Carlos; «María Ruanova (La verdad en la danza); Bs As; Ediciones tres tiempos; 1987; p. 661

30 *Marcha*; «María Ruanova en el SODRE. Yo les miro los ojos a los bailarines en el escenario»; Isabel Gilbert en Manso, Carlos; «María Ruanova (La verdad en la danza); Bs As; Ediciones tres tiempos; 1987; p. 658

Shabelewsky es quien monta por primera vez en Uruguay clásicos antológicos como *El lago de los cisnes*, y *El cascanueces*. Monta *Moro de Venecia* y *Sueño de una noche de verano*. Con Ruanova se bailó *El sombrero de tres picos* (Con la coreografía que Romanoff montó para El Colón), *Pájaro de fuego*, *Don Juan de Zarissa*, *Bolero*, con coreografía de Milloss y música de Ravel, *Coppellia* y obras reconocidas internacionalmente como *Apollo Musagette* y *Concierto de Mozart* de Balanhine.

Ruanova también invitó a Ana María Itelman quien montó *La casa de Bernarda Alba*, *Concierto de Ébano* y *Antígona*. Y a la gran bailarina Tatiana Leskova, la cual se encontraba a cargo del Teatro Municipal de Río de Janeiro para bailar *Giselle* y montar sus coreografías de *Los comediantes*, *Variaciones sinfónicas* y *Pas de quatre.*

Luego con la dirección de William Dollar se montó *Combate* y *Divertimento* música de Rossini-Britten) y estrenó *Concierto* de Mendelsson.

También Shabaelewsky y Ruanova incentivaron las creaciones de bailarines de la compañía como como Tito Barbón: *La Peri*, *Opus II*, *El enviado*, *Medea*. Y en período de transición Eduardo Ramírez estrenó *Romeo y Julieta*. En 1970 con la llegada de Dixon se montó *La fille mal gardée* (primera vez), una adaptación de *Las bodas de Aurora* y el último acto de *Cascanueces*. Al quedar nuevamente Ramírez antes del incendio del teatro montó una versión propia de *La consagración de la primavera*, la cual fue la última obra de danza que el cuerpo de baile presentó en el Estudio Auditorio[31].

Obras que se sumaron al tradicional repertorio de la compañía como *Las Sílfides*, *Istar*, *Giselle*.

A pesar de este enriquecimiento coreográfico, sin embargo desde la crítica, especialmente durante el período de Shabelewsky, insistentemente se le reclamó más obras clásicas[32].

Sin embargo, también desde la prensa se presenta como una gran dificultad para montar grandes producciones la falta de recursos económicos, pero también la falta de bailarines preparados. Ruanova a su llegada dijo querer «hacer en el tiempo más breve posible en el Sodre un ballet internacional»[33]. Pero le escribía a Hugo Balzo:

> Debo destacar que a pesar de la idoneidad y del gran espíritu de colaboración que anima a todos los integrantes del cuerpo de baile, estos «ballets» requieren una cantidad mayor de elementos de conjunto, pues se trata de coreografías que no pueden adaptarse, sin riesgo de tergiversar el espíritu de la obra, a un conjunto reducido[34].

---

31 Luego recién en el 2009 volverían a este escenario, pero ya no se llamaría Estudio Auditorio, sino Auditorio Nacional Adela Reta.

32 «Clásicos bienvenidos»; *El País*, 13 de noviembre de 1960; Washington Roldán. Archivo Tito Barbón. Teatro Solís

33 *El País*, E.F; s/f. circa 1964 en Manso, Carlos; «María Ruanova (La verdad en la danza); Bs As; Ediciones tres tiempos; 1987; p. 662

34 *El Día*, s/f. circa 1964 en Manso, Carlos; «María Ruanova (La verdad en la danza); Bs As; Ediciones tres tiempos; 1987; p. 662

La compañía

Otro aspecto cuestionado entre las memorias y la crítica es sobre el nivel técnico y artístico del Cuerpo de baile del Sodre. En las compañías de ballet, como hay una técnica preestablecida, más allá de las subjetividades de la crítica que pueden diferir respecto a lo artístico, sí se puede saber cuándo se baila bien.

Y así es que mientras las memorias hacen referencia a que se había desarrollado una gran técnica en el cuerpo de baile, desde la crítica no se describe una homogeneidad en el desarrollo de la compañía durante todo el período. Por momentos se señala que se encuentra en un buen período, pero en otros momentos se señala que no cuenta con bailarines aptos.

En febrero 1959, a dos años de la dirección de Shabelevsky Roldán, bajo del título «Ballet en crisis» Roldán señalaba que desde hace dos años se encuentra preocupado por «el destino inmediato de un elenco cada día más desprovisto de elementos aptos»[35], que presentó una versión de *Lago de los Cisnes* «tan carente de clima poético y encanto danzable como la de hace dos años», en el que la «disparidad de físicos corre pareja con la carencia de un adiestramiento técnico que responda a una mínima exigencia coreográfica», «faltan figuras femeninas y masculinas», «hay estancamiento técnico y hasta retroceso en muchos elementos. Falta de limpieza, precisión y calidad académica»[36]. Y termina la nota señalando que «hay que exigir a todos que coman menos y suden más»[37].

Sin embargo, a fines del mismo año 1959, el mismo crítico escribe: «El cuerpo de baile pareció que entraba en una etapa de estabilidad». Pero en 1960 vuelve al ataque: «no es el nuestro un ballet ya formado sino un conjunto desparejo que hay que encaminar técnicamente»[38].

En 1964, con a la llegada de Ruanova se continuaba con esa insistencia y la maestra señalaba que deseaba cambiar esa forma de bailar de la compañía como «colgados de los pies» y que «se ven en el escenario tantos brazos sin gobierno, débiles, inexpresivos, tantos troncos sin vida, inertes, ajenos a la danza»[39].

A su vez, la prensa señala que las trabas que la burocracia impedían el desarrollo de la compañía, al punto de referirse al Ballet del Sodre como «un elenco presupuestado, capaz de ofrecer espectáculos valiosos, pero que vegeta en el instituto sin una actividad continua que justifique la suma actual que absorbe dentro del presupuesto»[40].

---

35 «Ballet en crisis», Roldán, Washington; *El País*, 20 de febrero de 1959; Archivo Roldán, Teatro Solis.

36 Ibid

37 Ibid

38 Lastres que aliviar»; Fígaro (Washington Roldán); *Marcha*, s/f 1960; Archivo Tito Barbón. Teatro Solís.

39 *Marcha*; «María Ruanova en el SODRE. Yo les miro los ojos a los bailarines en el escenario»; Isabel Gilbert en Manso, Carlos; «María Ruanova (La verdad en la danza); p. 659

40 «Bajo el signo del desaliento»; *El País*, 22 octubre 1960; Washington Roldán. Archivo Tito Barbón. Teatro Solís

Espacios donde bailan

Parte de esta aura del período, puede deberse a que el ballet era una manifestación visible para el común de la población. Se bailaba mucho y en muchos lados. El Cuerpo de baile del Sodre solía salir de su casa principal para presentarse en múltiples espacios distribuidos en distintos barrios de Montevideo y en sus giras, se presentaban en la mayoría de los departamentos del el país. Y se cree que esto fue fermental para que el ballet fuera un arte «cercano» a la población.

En este espacio, si bien no se podrá hacer un detalle exacto de todos los lugares donde el Cuerpo de baile se presentó, sí se pretende presentar un panorama general de sus actuaciones, como forma de ayudar a entender por qué la gente recuerda tanto el ballet de este período.

El ballet presentaba dos temporadas, en las que se bailaba un promedio cuatro obras diferentes. Además se realizaban giras por el interior del país o hacían presentaciones en diferentes lugares de Montevideo.

Las giras al interior del país fueron un recurso que tuvo muchos resultados positivos. Se realizaban generalmente en verano, para aprovechar el buen clima, y escenarios al aire libre donde era posible. Sino los teatros o los clubes eran la opción.

En Montevideo se hacían en espacios abiertos y cerrados de los diferentes barrios de la ciudad, además de las realizadas en el Estudio Auditorio[41]. Quedaron en la retina popular las funciones al aire libre que se hacían en el Lago del Parque Rodó, que llegaba a reunir entre tres mil y cuatro mil espectadores[42,43].

Efervescente ambiente dancístico

También se considera interesante presentar, cómo esos «años dorados» del ballet fueron más allá de lo estrictamente relacionado al Cuerpo de baile del Sodre, y se extendió en una red bastante amplia. Surgieron distintas formaciones independientes que buscaban una investigación y

---

41 Hoy llamado Auditorio Nacional del Sodre Adela Reta.

42 Calderón Dodero, Marisol; Folch Couyoumdjian, Francisca, «Sara Nieto vida de una bailarina estrella»; Santiago de Chile, *El Mercurio*, Aguilar, 2009; p. 72

43 Eduardo Ramírez expresa una opinión compartida: «la gente hacía cola para sacar entradas para los abonos del ballets. Desde Andes y Mercedes hacían filas hasta calle Florida. Y las entradas se agotaban. Hacíamos funciones para Juventudes musicales de mañana para niños. Hacíamos muchas giras. Existía una secretaría para el interior, dirigida por Justino Zabala Carvalho, y él organizaba una gira que duraba 15 días por las ciudades que el tren tocaba. Y así llegábamos un día, bailábamos, y al otro día volvíamos a tomar el tren» recuerda Eduardo Ramírez.

desarrollo diferente de la danza[44], productoras traían grandes compañías y bailarines[45], y muchas veces, el propio Sodre no se limitaba a las contrataciones de extranjeros, sino que fomentaba este intercambio internacional[46]. También la danza contaba con amplia presencia en la televisión y el cine. Y la prensa escrita dedicaba amplias secciones a estos espectáculos.

¿Cuándo finalizaron los «años dorados»?

A partir de las memorias de los bailarines sobre este período, todos concuerdan en recordar la década del 60 como de un gran éxito de público. Sin embargo se observa una interesante diferencia, relacionada con la extensión de esta época de oro. O sea ¿Cuándo finalizaron esos «años dorados»?

Las diferentes memorias se dividen en dos grupos según la pertenencia generacional de los bailarines entrevistados. Para uno de ellos, este esplendor finalizó en 1971, con el incendio del Estudio Auditorio. Corresponde a las generaciones mayores, que fueron especialmente destacadas durante la década del 60, tal como Ramírez y Barbón. Para el otro, una generación posterior (aunque Ramírez y Barbón también continuaron bailando), la que fueron primeros bailarines a partir de mediados de los años 70, sostienen que el decaimiento del ballet del Sodre comenzó a fines de los 80, extendiendo el esplendor, a los tiempos en que ellos bailaban[47].

---

44 Respecto a los grupos independientes pueden señalarse que Eduardo Ramírez tenía su Conjunto Concertante, Hebe Rosa había fundado su Ballet de Cámara de Montevideo en 1958, integrado por 13 bailarinas y e1 bailarín, en 1962 Elsa Vallarino fundó el grupo Dalcia (Danza Libre de Cámara) en 1957. José Vázquez dirigía su Grupo Noverre y Maxim Koan el Ballet Studio. A su vez, en la biografía sobre Sara Nieto se hace referencia a que durante este período ella había formado un grupo paralelo junto a su amiga de la infancia Marisol Ferrari y bailaban en el Teatro de la Máscara.
Por otro lado se encontraba Juventudes Musicales, que también organizaba sus producciones de danza. También estimularon el desarrollo coreográfico de bailarines al organizar eventos en los que éstos se pudieron lanzar al desarrollo coreográfico. Otra institución cultural que tuvo sus importantes aportes fue el Centro Cultural de Música. Creado en 1942, a partir de 1955 comenzó con la producción de espectáculos de danza tanto de compañías de Uruguay como extranjera.

45 Por ejemplo, en 1960 se presentaron en Montevideo el Ballet del siglo XX de Bejart, Margot Foteyn y Michael Somes, que bailan Giselle junto al Ballet del SODRE, bailarines de la Opera de Paris y la compañía de José Limón. En agosto de 1961 viene el Ballet del Teatro Stanislavsky de Moscú dirigidos por Igor Smirnov. En julio de 1962 lo hacen Gert Reinholm y Joan Cadzow, traídos por el Centro Cultural de Música. Y en agosto de ese mismo año llega el espectáculo «Etoiles del Ballet de la Opera de Paris» con Claude Bessy, Claire Motte, Jaqueline Rayet, Peter Van Dyk, Atilio Labis y Luciene Duthoit, el cual se presentó durante 3 noches en el Solís. En febrero de 1963 viene el Ballet de Cámara de Bs As. Bajo la dirección de Eduardo Risler presentando 5 funciones. En marzo tal como se señaló Juventudes Musicales trajo al Ballet de la Asociación de Amigos de la Danza de Argentina. En noviembre de 1964 llegó el Ballet de la Ópera de Berlín con 33 bailarines. Y en mayo de 1965 el London´s Festival Ballet dirigido por Julian Braunsweg. En abril de 1966 regresan las «Etoiles del Ballet de la Opera de Paris» con un elenco similar al de Agosto del 62. Y el Setiembre de 1966 llega el Ballet ruso de Leningrado. En junio de 1971 el Centro Cultural de Música trajo al Theatre Contemporain dirigido por Jean-Albert y en setiembre del mismo año a la Primera Compañía de Baile de Cámara de Nueva.

46 En 1963 organizó un Festival Internacional de Ballet que incluía 6 funciones del revolucionario y súper famoso Ballet del siglo XX de Bejart, el Ballet Nacional de Chile dirigido por Ernst Uthoff y el propio ballet del Sodre.

47 Para un trabajo presentado en el 2008 sobre la Memoria del 50 aniversario del Cuerpo de Baile del SODRE se entrevistó a cuatro de los cinco primeros bailarines en 1985. Y una de las preguntas era sobre cómo recordaban el papel, o la presencia que el ballet tenía tanto en la década del 70 como en el 85.
Todos concuerdan en la gran cantidad de público con que contaban. Mariel Odera, además de referir a la cantidad, señala cómo se manifestaba demostrándoles su cariño y admiración. Sandra Giacosa, agrega que muchos hacían

Con el derrumbamiento de este edificio que identificaba a la institución pareció producirse un quiebre en el curso de la historia del ballet en Uruguay. Terminaba una época para comenzar otra. En retrospectiva, todas las voces parecen coincidir en ello. Y naturalmente el ballet entró en crisis. Sin teatro donde bailar y montar producciones, debieron bailar en escenarios prestados como El Solís, la Sala Vaz Ferreira, o la Sala El Galpón, que pasó a llamarse 18 d mayo luego que fue intervenida por la dictadura. Y también debieron salir a buscar escenarios improvisados en Parque del Plata, Plaza de Colón, en la esquina de Rivera y Propios, en Punta del Este Plaza Cipriano Miró (barrio Unión)[48]. Pero es importante señalar, que a pesar de todo nunca se dejó de bailar.

Por este significativo quiebre, es que se optó por establecer el final de los «años dorados» en 1971.

A modo de reflexión

Partiendo de que las narrativas son cuentos que las personas cuentan sobre hechos pasados, y que vale el estudio de la forma en que éstas fueron producidas[49], por un lado, puede que esta sensación de excepcionalidad sobre el período se viera fortalecida y reflejada en la historia dominante[50] de los entrevistados, por el hecho de que se desarrolló entre dos períodos «de media luz» del ballet.

Y por otro debe de tenerse en cuenta que todas las personas entrevistadas estuvieron relacionadas, directa o indirectamente con esos «años dorados del 60». Sin embargo, la gran mayoría de las entrevistas fueron realizadas a partir del 2010, año en que el maestro Julio Bocca asumió la dirección del ballet, y desde muchas voces se anunció una «nueva época de oro». Sin embargo, gran parte de los entrevistados no comparten completamente la idea que con Bocca haya llegado una «época de oro». Y por eso muchas de sus respuestas parecen insistir en que el esplendor fue «el de los años 60».

A su vez, a pesar de las contradicciones entre prensa y memoria, y las posibles «historias o tradiciones inventadas»[51] en torno a este período, ya que realmente fue un período fundante de la compañía, es incontestable el gran desarrollo que alcanzó el ballet en Uruguay entre 1957 y 1971. Algo que nunca había existido hasta el momento Por lo que se comparte la expresión de «años dorados del ballet» para dicho período de tiempo.

---

cola durante una noche para sacar abonos para la orquesta y el ballet.
Ana María Medina, comenta que «*era un público muy receptivo de lo que estaban viendo. Muy caluroso. Y muy exigente*». Y destaca en esto la importancia de los críticos, que enseñaban al público. Hoy lo considera menos exigente. «*Cada vez se conforma con menos*».
Alejandro Godoy hace una diferencia entre el público que va a ver a las compañías extranjeras del público del SODRE. Al primero lo considera un poco *snob* ya que dice que va a ver cosas sólo para poder comentarlo y no porque le interese el espectáculo por sí mismo. Situación que observaba diferente hacia el 86, donde el público que se tuvo fue amplísimo. Cantidad de público que se medía en la cantidad de alumnos que llegaba a las academias. Ya que esos amplios espectáculos eran un semillero de alumnos. «*Cosa que nunca más pasó*».

48 Archivo Nacional de la Imagen. Sodre.

49 Visacovsky, S; « Un concepto de realidad en el análisis de las narrativas sobre el pasado»

50 Joutard.

51 Hobsbawm; E; Ranger, T; «Inventando tradiciones»

Y a su vez se cree que este boom del ballet resultó esencial para la creación de la Escuela Nacional de Danza. A pesar de que la creación fue parte (consciente o no) de las políticas culturales de la dictadura, es difícil pensar en la «funcionalidad» para un régimen dictatorial de una institución que no genera ningún interés en la sociedad.

Bibliografía

AAVV; *La Danza en Uruguay*; Montevideo; Ediciones de la Plaza; 2001.

AAVV; *Historia general de la danza en Argentina*; Bs. As.; Fondo Nacional de las Artes; 2008

Amengual, Claudia; *Rara Avis. Vida y obra de Susana Soca*; Montevideo, Taurus, 2012

Aster, Misha; *La orquesta del Reich. La Filarmónica de Berlín y el nacionalsocialismo*; Buenos Aires, Edhasa, 2009.

Bauch, Esteban; *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*; Buenos Aires; Fondo de Cultura Económica; 2010

Benzecry, Claudio .E; *El Fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*; Buenos Aires; Siglo veintiuno editores; 2012

Calderón Dodero, M; Folch Couyoumdjian, F, *Sara Nieto vida de una bailarina estrella*; Santiago de Chile, El Mercurio, Aguilar, 2009

García Victorica, Victoria; *El original Ballet Russe en América Latina*; Argentina; Ediciones Arturo Jacinto Álvarez; 1948

González Velasco, Carolina; *Gente de Teatro. Ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte*; Buenos Aires; Siglo veintiuno editores; 2012

Guber, R; *Hacia una antropología de la Producción de la Historia*; Entrepasados IV (6); 1994

Hobsbawm; E; Ranger, T; «Inventando tradiciones»; Revista biTARTE; Agosto 1999; San Sebastián

Joutard, Philippe, *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, FCE, 1986.

Manso, Carlos; *María Ruanova (La verdad en la danza)*; Bs As; Ediciones tres tiempos; 1987

Moss, W., Portelli, A., Fraser, R., *La historia oral*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

Oxford Dictionary Of Dance, Craine & Mackrell; Nueva York, 2010

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

SODRE; *SODRE. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 y 1962*; 1963

Visacovsky, S; «Un concepto de realidad en el análisis de las narrativas sobre el pasado»; en revista de investigaciones folclóricas; Vol 19:151-168 (2004)

Visacovsky, S; «Cuando las sociedades conciben el pasado como «memoria»: una análisis sobre verdad histó-rica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino»; Antípoda N 4. Enero-Junio 2007