

# LOS INICIOS DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA: ENSAYO Y ERROR DE UNA ERRÁTICA POLÍTICA CULTURAL ESTATAL

**Patricia Carolina Bonnin-Arias**

Univ. Rey Juan Carlos, Dpto. Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas

## Resumen

En el cuadragésimo aniversario de la fundación del Ballet Nacional Clásico, institución antecesora de la actual Compañía Nacional de Danza, este artículo indaga en la primera década de existencia de la agrupación, como producto de la transición democrática y de la fundación de la acción cultural tras la dictadura franquista. En su sinuosa trayectoria institucional, inicialmente orientada hacia el ballet académico, se conjuga la lógica artística con la política cultural estatal, entonces inexperta y carente de objetivos concretos. Partiendo de la condición heterónoma del campo artístico de la danza frente al de poder, se indaga textual y contextualmente el grado de afectación de la política sobre la praxis artística y gestora, así como sobre el modelo institucional de la compañía titular de ballet académico en España.

**Palabras-clave:** BALLET ESPAÑOL; ARTE OFICIAL; POLÍTICA CULTURAL; INSTITUCIONALIZACIÓN; BALLET CLÁSICO; COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA (ESPAÑA)

# THE BEGINNINGS OF THE NATIONAL DANCE COMPANY: TRIAL AND ERROR OF AN ERRATIC STATE CULTURAL POLICY

## Abstract

On the 40th anniversary of the Spanish National Dance Company, the present article analyzes its first decade of existence, then known as National Classical Ballet. This institution was a product of the democratic transition and of the foundation of the cultural action after the Francoist dictatorship. The National Dance Company, originally oriented towards academical ballet, followed a zigzagging trajectory as an institution, merging artistic logic and national cultural policy, which lacked both experience and well-defined objectives. Starting from the heteronomous condition of the artistic field compared to that of power, this article researches literally and in context, the degree to which extent politics affected the artistic and managerial praxis, as well as the institutional model of the most prominent ballet company in Spain.

**Keywords:** SPANISH BALLET; OFFICIAL ART; CULTURAL POLICY; INSTITUTIONALIZATION; CLASSICAL BALLET; COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA (SPAIN)

.....  
Bonnin-Arias, Patricia Carolina . 2019. "Los inicios de la Compañía Nacional...". *AusArt* 7 (1): 91-100. DOI: 10.1387/ausart.20662

## INTRODUCCIÓN

Tras los estériles intentos de crear en España compañías oficiales de ballet desde el Siglo de las Luces, la transición hacia la democracia se presentó como una oportunidad de satisfacer el reclamo de un sector de la sociedad que abogaba por la protección nacional de este arte universal. Una vez concluido el paréntesis cultural franquista, el cambio político que experimentó el contexto español a finales de la década de 1970 convirtió en imperativa la fundación de la acción cultural para su equiparación a los estándares europeos.

Pese a que la nueva organización territorial contemplaba la transferencia de competencias de cultura a las comunidades autónomas, la asunción de competencias estatales en esta materia dará como resultado la creación del Ministerio de Cultura en 1977, fuertemente inspirado en el centralista modelo francés y producto de una amalgama de organismos públicos culturales dispersos en distintos ministerios franquistas (Rubio Arostegui 2008, 60). Es así como los *Coros y Danzas*, creados durante la dictadura para proteger el patrimonio dancístico autóctono, fueron sustituidos por dos compañías que perviven hoy bajo las denominaciones de Ballet Nacional de España y Compañía Nacional de Danza (Rubio Arostegui 2008, 60), esta última dedicada a la *danse d'école* tradicional y de nueva creación, institución en la cual centraremos el objeto de este artículo, proponiendo nuevas perspectivas de aproximación al tema, tratado previamente por Muñoz Zielinski (2010) y Albiach Sträuber (2013).

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El cuadragésimo aniversario del nacimiento de esta agrupación nos invita a echar una mirada a su primera década de vida artística para revisar los procesos políticos y artísticos que se conjugaron en la pretendida consolidación de un modelo, que, a falta de claridad en su diseño y objetivos, fue mutando de acuerdo con las vicisitudes de la política cultural ministerial.

La metodología de este trabajo se basa en la observación documental a partir de fuentes bibliográficas y hemerográficas, cuyo análisis textual y contextual se produce a través de la triangulación de los registros obtenidos con conceptos relacionados con la política cultural.

El periodo de tiempo estudiado corresponde al transcurrido entre 1979 y 1990, abarcando las direcciones de Víctor Ullate, María de Ávila, Ray Barra, Maya Plisetskaya cerrando el análisis con la llegada de Nacho Duato y el viraje estilístico de la agrupación hacia la danza contemporánea.

## RESULTADOS

### UNA COMPAÑÍA OFICIAL DEL BALLET PARA ESPAÑA: VÍCTOR ULLATE Y EL BALLET NACIONAL CLÁSICO

Durante el mandato de Pío Cabanillas como ministro de Cultura, al entonces director general de Música, Jesús Aguirre, se le encomendó la creación de diversas instituciones culturales con un ajustado presupuesto, tras cuya repartición poco quedó para los elencos oficiales de danza (Aguirre 1988, 62), que estrenaron su institucionalidad a partir de la administración de la pobreza. La elección de Antonio Gades y de Víctor Ullate como directores de las nuevas agrupaciones respondía al expreso deseo de Aguirre de prescindir de viejas glorias y de incorporar a artistas españoles jóvenes, prestigiosos y de proyección nacional e internacional, dotados de un indiscutible capital artístico (Ullate & Guaita 2013, 257-8).

El 14 de noviembre del 1978 fueron convocadas las pruebas selectivas para la conformación de la plantilla del Ballet Nacional Clásico ante un eminente tribunal, que encontró muy mejorable la preparación de los candidatos (Ullate & Guaita 2013, 263-5). *“Béjart me desalentó en cuanto al proyecto. No había, según él, materia prima aparte del entusiasmo de los concursantes”* (Aguirre 1988, 64). Pese a ello, la dirección seleccionó a puerta cerrada a 24 jóvenes bailarines con los que la agrupación echó a andar (Muñoz Zielinski 2014, 388).

La precariedad fue la tónica predominante en estos primeros tiempos, pues las políticas ministeriales de danza, signadas por el isomorfismo institucional y referenciadas en las francesas, diferían ampliamente de estas en la implementación y dotación de recursos. El débil apoyo político, manifestado en la escasez de medios de la compañía titular de ballet académico en España, contrastaba con el fuerte componente simbólico de la Ópera Nacional de París como mayor institución francesa de la danza, pues el endeble presupuesto, de unos nueve millones de pesetas para sus dos agrupaciones de danza, palide-

cía ante el de la compañía gala, que, en aquel entonces se adjudicaba en torno a la mitad de los dos mil millones de pesetas presupuestados anualmente para el ballet y la danza contemporánea en Francia (Colomé 1989, 145).

La carestía y el nivel técnico de la compañía determinaron la configuración de un repertorio basado mayormente en obras donadas por Maurice Béjart a cambio de una cantidad simbólica, que, sumadas a las de Ullate reivindicando un sentido de identidad nacional y a las de otros coreógrafos del núcleo del creador francés, articularían el *bejartiano* repertorio inaugural del Ballet Nacional Clásico, alejado de los tradicionales títulos románticos y tardorrománticos con que se caracterizan las compañías nacionales de ballet académico (Albiach Sträuber 2013; Ullate & Guaita 2013). La faceta creativa de Ullate fue entendida por la Administración como un atributo natural del director de la compañía, por lo que no se establecía un caché para retribuir sus servicios coreográficos y, a falta de estrellas en el elenco, el director debía de compaginar sus tareas gestoras y creativas con las de primer bailarín (Ullate & Guaita 2013, 264).

La precariedad se hacía extensiva a las instalaciones en las que operaba la compañía, ubicada provisionalmente en el pequeño estudio particular que Mariemma cedió para la misma y, tiempo después, en el destartalado Hospital de San Carlos, hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ullate & Guaita 2013, 265). Solo la iniciativa personal dedicada a paliar la falta de material e infraestructura básica, permitieron echar a andar una institución para la que no se reunían los requisitos mínimos:

*No había medios, no tenía sitio. De aquel inmenso caserón solo podía utilizar una sala mientras el Ballet Español contaba con tres. Ellos disponían de más dinero que yo, pero, aun así, menos del que debían tener. Me peleé para que me pusieran un piano, barras y espejos. Tenía que pedir oficialmente y por escrito, incluso el papel higiénico y los bolígrafos [...]. Compré también las zapatillas de los bailarines y un aparato de video porque no disponíamos de nada.*

(Ullate & Guaita 2013, 267)

Además del proyecto artístico, la compañía pudo contar con una cantera asociada, en la que la implicación de las maestras Carmen Roche y Carmina Ocaña permitió alinear el modelo institucional con el de las tradicionales compañías de ballet de los teatros nacionales de ópera (Antolín 1982).

Sin embargo, poco tiempo después de su creación, las direcciones de ambos elencos nacionales serían víctimas de un fuerte desgaste. Tras el fulminante cese de Gades, Ullate quedaba solo en primera línea de batalla (Ullate & Guaita 2013, 276), a merced de la carencia de un diseño organizativo para estas instituciones. Esto daría lugar en los sucesivos periodos, a diversos experimentos en una búsqueda de fórmulas para obtener resultados no muy concretos, trayendo como consecuencia el desarrollo de proyectos de carácter variopinto, adaptados a los frecuentes cambios de titular de la dirección de la compañía ballet académico e impidiendo su consolidación.

#### MARÍA DE ÁVILA Y EL BALLETO NACIONAL DE ESPAÑA - CLÁSICO

El primer gobierno socialista trajo novedades con el nombramiento de José Manuel Garrido como director general de Música y de Teatro, quien apostó por la unificación de las dos formaciones estatales y dispuso el nombramiento de María de Ávila como directora del Ballet Nacional de España en 1983 (Rubio Arostegui 2003, 98). La asunción de De Ávila a una figura de supradirección flanqueada por directores adjuntos no responde a ningún modelo conocido de gestión de una compañía nacional o privada de danza. Aunque en diversos entornos se estilan direcciones bicéfalas, que se reparten las competencias artísticas y administrativas, no era de esperarse que una eminente personalidad de mundo del arte se abocara meramente a menesteres burocráticos. Sin embargo, la configuración del panorama coreográfico español sobre dos frentes, el autóctono y el del ballet académico, pareció animar a los responsables ministeriales a realizar grandes cambios, instituyendo una figura que estableciera criterios homogéneos y respetara las particularidades estilísticas cada elenco (Elvira Esteban 1999, 344-345).

Justificado por la inexperiencia, Garrido buscaba una compañía que representara un repertorio más vinculado a grandes clásicos del ballet:

*[...] no quería una compañía fundamentalista, sino que la danza clásica fuera una referencia y pensé que para que pudiera llevar los dos ballets, sería bueno contar con una gran maestra, por la que todos habían pasado, y que era, ella misma, una referencia. Fue una decisión que hubo que corregir a los pocos años.*

(Ullate & Guaita 2013, 307)

*El cese de Víctor fue una decisión absolutamente mía, no tuve interferencia de ningún político, la puedo justificar y no estoy arre-*

*pentido de ella. Lo que pasa es que no sabía lo que sé ahora; con lo que sé ahora haría otras cosas. Tanto Víctor como yo teníamos solamente treinta años, éramos muy jóvenes. Y entonces yo sabía... lo que sabía. En España no se sabía nada de política cultural, teníamos tres libros del Consejo de Europa que nos hablaban de los animadores culturales, de cómo se organizaban las bibliotecas. Éramos activistas con inquietudes que queríamos homologarnos con Europa y que aprendimos a hacer política cultural, equivocándonos al hacerlo.*

(Ullate & Guaita 2013, 310)

Otra novedad que incorporaba la nueva política ministerial es la aprobación de los Estatutos del Ballet Nacional de España en la orden del 8 de junio de 1983, que contemplaban una serie de medidas regulatorias del funcionamiento de la agrupación (Rubio Arostegui 2003, 99).

Por su parte, pocos meses después del inicio de las actividades de la nueva directora, se produjo el cierre del Taller de Danza del Ballet Nacional Clásico. Tras ello, la recuperación de un centro formador se presentaba como una prioridad en el plano discursivo, que se diluía en el de la acción, posiblemente por la falta de apoyo administrativo: “‘Queremos hacer una compañía de las mejores del mundo’, dice Luis Fuente, entusiasmado. Y luego, una escuela nacional. ‘Es lo que nos haría falta’, puntualiza María de Ávila. ‘Eso ya son palabras mayores’, apostilla José Manuel Garrido” (citados en Fernández Beaumont 1983).

Si bien las decisiones artísticas parecían ir bien encaminadas para la consecución de los objetivos de convertir la compañía en una más tradicionalista, pese al material humano, que, técnicamente parecía tener un amplio margen de mejora (Salas 1986), el conflicto fue el denominador común durante el mandato de María de Ávila, llegando a cotas muy altas con la apertura de expediente disciplinario a once bailarines y la expulsión de tres de ellos (Rubio Arostegui 2003, 99).

Finalmente, en septiembre de 1986 y aduciendo incompatibilidades agudas con los bailarines, María de Ávila dimitirá voluntariamente y de común acuerdo con Garrido, titular del recientemente creado Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), dejando la dirección de la formación clásica en manos de su adjunto Ray Barra, quien heredaría una compañía que, pese a

las dificultades, había dado un notable salto de calidad y un fuerte incremento en número de funciones (Rubio Arostegui 2003).

#### RAY BARRA Y EL BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

La llegada de Barra a la dirección coincidirá con el inicio de la nueva legislatura, en la que se plantea la separación de las formaciones comprendidas bajo la denominación de Ballet Nacional de España, con el objetivo de brindar un trato diferenciado en coherencia con las peculiaridades de cada uno de los conjuntos (Rubio Arostegui 2003, 172).

Dotado de un incuestionable capital artístico tras haber formado parte como intérprete, maestro, coreógrafo y director de numerosas compañías de élite, su mandato al frente de la compañía –denominada entonces Ballet del Teatro Lírico Nacional– fue breve y de carácter transitorio. Pese a ello, realizó importantes aportes en su consolidación, específicamente relacionados con el repertorio, bastante prolífico para el breve periodo de tiempo, incluyendo el primer *Cascanueces* completo (Albiach Sträuber 2013).

#### LA DIRECCIÓN DE MAYA PLISETSKAYA, CUMBRE Y DEFENESTRACIÓN DEL BALLET ACADÉMICO EN EL CONTEXTO INSTITUCIONAL ESTATAL

En enero de 1987 saldrían a la luz las negociaciones llevadas a cabo en Moscú entre Garrido y el organismo gubernamental soviético *Goskontsert*, que darían como resultado la contratación de la célebre bailarina moscovita Maya Plisetskaya como directora del Ballet del Teatro Lírico Nacional (Bonet 1987).

De acuerdo con el convenio firmado entre la URSS y España, todos los honorarios de Plisetskaya salvo sus dietas, irían a parar a las arcas del *Goskontsert* (Plisetskaya 1997), lo cual no produjo tanta inquietud en el INAEM, como justificar ante la opinión pública que el dinero de los contribuyentes asignado a la directora no era superior al invertido en los titulares del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, la Orquesta Nacional de España, la Compañía Nacional de Teatro Clásico o del Centro Dramático Nacional (Torres 1987), dejando al descubierto la jerárquica escala de preferencias de las artes escénicas y la música en el INAEM.

A pesar de ello, Garrido dibujaba un panorama alentador para esta disciplina, pues, por primera vez el INAEM pensaba formalmente en la creación de un

taller-escuela oficial asociado y valoraba la adscripción de la compañía al Teatro de la Ópera Nacional –el Teatro Real– tras su reapertura (Bonet 1987).

El material humano parecía satisfacer a la directora, pese a que todavía fuera necesario contratar a algunas estrellas invitadas del extranjero. No obstante, la celebrada aparición de una segunda generación de jóvenes bailarines con madera de primeras figuras, seguros y capaces, hizo concebir grandes esperanzas para el futuro ballet estable del Teatro Real (Rico 1989), un conjunto competente para acometer un repertorio de base académica, que incluía la puesta en escena de su primer ballet clásico completo, *La Fille Mal Gardée* (Albiach Sträuber 2013).

Sin embargo, las cláusulas contractuales que determinaban su escasa permanencia anual en territorio español y las tensiones internas relacionadas con sus colaboradores acabaron perjudicando a la directora y a la compañía (Plisetskaya [1997] 2006, 398). Otros factores que condicionaron la percepción positiva de su gestión fueron su condición de estrella en activo, la idea de derroche en montajes para el lucimiento de la estrella y los problemas de convivencia entre el ala rusa y la estadounidense del equipo de Plisetskaya (Del Val 1998, Rico 1989).

Llegando a la década de los 90, influida por un peculiar contexto en el que se trezaban el concepto de cultura forjado en la transición, las secuelas de la Movida madrileña y la próxima celebración de las olimpiadas de Barcelona en 1992, la política de la danza del INAEM, dirigido entonces por Marsillach, sufriría drásticos cambios que afectarían al ballet académico español, al esgrimir razones para oponer a quienes pensaban que había que consolidar el proyecto clásico, justificando así la apuesta por Nacho Duato para comandar el viraje hacia la danza contemporánea, como vía para montarse en el tren de la modernidad y borrar “*la imagen de aquella España de charanga y pandereta*” (Colomé 2007, 82).

De este modo, a finales de 1989, el Ministerio de Cultura anunciaba el cuarto cambio de titular de la compañía en una década y la no renovación del contrato a Plisetskaya, aplazando la ambición de consolidar una “*verdadera compañía clásica nacional*” (Rico 1989). El elenco de ballet, cuya base técnica y estilística no había tenido repercusión institucional en la dictadura, sería el principal afectado por la nueva apuesta del INAEM, en el preciso momento en que empezaban a recogerse los primeros frutos de una corta tradición de diez años.

## CONCLUSIONES

La zigzagueante trayectoria institucional de la primera década de la actual Compañía Nacional de Danza, llamada originalmente a convertirse en una agrupación dedicada al desarrollo y difusión del ballet académico español, se explica por la fluctuante política cultural promovida por el Ministerio de Cultura y los organismos dependientes del mismo. La exigua dotación de recursos económicos, la inexperiencia en el campo de la política cultural tras el paréntesis franquista, la carencia de un diseño organizativo y de objetivos concretos a corto, medio y largo plazo, las secuelas de los movimientos sociales y artísticos y la búsqueda de una imagen de modernidad por la proximidad de las Olimpiadas del 92 explican la errática senda que impidió la consolidación de un conjunto nacional dedicado a la *danse d'école* en paralelo al desarrollo del Ballet Nacional de España, eje institucional de la danza española autóctona.

Al igual que en otros ámbitos de la política española, muy referenciadas en las élites francesas, la conexión con el país galo no avanza más allá del plano discursivo, dejando pendiente la dotación de recursos y de un valor simbólico que permita al ballet permear en el imaginario social como símbolo representativo nacional.

Se pone de manifiesto, además, la existencia de un sistema jerárquico de las artes en el seno de la Administración, en la que la danza en general ocupa una posición residual, menos ventajosa para el ballet académico que para la danza española y la contemporánea, que, a partir de su institucionalización en 1990, pasaría a hegemonizar el panorama dancístico nacional junto con la autóctona, dejando que el ballet resistiera en algunas iniciativas locales, como la del Ballet de Zaragoza, o en emprendimientos de índole privado.

### Referencias bibliográficas

- Aguirre Ortiz de Zárate, Jesús. 1988. *Memorias del cumplimiento, 4: Crónica de una dirección general*. Madrid: Alianza
- Albiach Sträuber, Sabine. 2013. "Compañía Nacional de Danza, 1979-1990". Web oficial CND. <http://musicadanza.es/cnd/index2.html>
- Antolín Gimeno, Enriqueta. 1982. "Medio centenar de niñas, primeras aspirantes al ingreso en la escuela del Ballet Nacional Clásico". *El País*, 30 enero. [http://elpais.com/diario/1982/01/30/ultima/381193207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/01/30/ultima/381193207_850215.html)

- Fernández-Beaumont Fernández José. 1983. "La directora del Ballet Nacional admite que hay tensiones internas". *El País*, 9 sept. [http://elpais.com/diario/1983/09/09/cultura/431906412\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/09/09/cultura/431906412_850215.html)
- Bonet Cardona, Pilar. 1987. "La bailarina soviética Maya Plisetskaya acepta dirigir el Ballet Nacional de España". *El País*, 23 enero. [http://elpais.com/diario/1987/01/23/cultura/538354808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/01/23/cultura/538354808_850215.html)
- Colomé Pujol, Delfín. 1989. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner
- Colomé Pujol, Delfín. 2007. *Pensar la danza*. Madrid: Turner
- Del Val Palacín, Carmen. 1998. *Nacho Duato: Por vos muero*. Barcelona: Martínez Roca
- Elvira Esteban, Ana Isabel. 1999. "Una aproximación a la danza académica en España: Aportaciones artísticas y estéticas de María de Ávila". Tesis Univ. Autónoma Madrid
- Muñoz Zielinski, Margarita. 2014. "La danza clásica en España en el siglo XX: Su generalización a partir de los años 70". En *La investigación en danza en España, Bilbao 2014*, III Congreso Nacional de Investigación en Danza, 379-95. Valencia: Mahali
- Plisetskaya, Maya. (1997) 2006. *Yo, Maya Plisetskaya*. Traducido del ruso por María García Barris. San Sebastián: Nerea
- Rico Carabias, Mercedes. 1988. "'El de ahora es un momento emocionante', afirma Maia Plisetskaya". *El País*, 28 oct. [http://elpais.com/diario/1988/10/28/cultura/593996419\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/10/28/cultura/593996419_850215.html)
- Rico Carabias, Mercedes. 1989. "La ironía del primer gran éxito". *El País*, 9 nov. [http://elpais.com/diario/1989/11/09/cultura/626569201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/11/09/cultura/626569201_850215.html)
- Rubio Arostegui, Juan Arturo. 2003. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas, 1982-1996*. Gijón: Trea
- Rubio Arostegui, Juan Arturo. 2008. "Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura, 1977-2007". *RIPS* 7(1):55-70. <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/8334/05.rips7-1.pdf?sequence=1>.
- Salas, Roger. 1986. "Ballet Nacional, la historia de una crisis". *El País*, 17 agosto. [http://elpais.com/diario/1986/08/17/cultura/524613604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/08/17/cultura/524613604_850215.html)
- Torres Reinés, Rosana. 1987. "La soviética Maya Plisetskaya, contratada para dirigir el Ballet del Teatro Lírico Nacional". *El País*, 29 julio. [http://elpais.com/diario/1987/07/29/cultura/554508004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/07/29/cultura/554508004_850215.html)
- Ullate Andrés, Víctor & Carmen Guaita Fernández. 2013. *La vida y la danza: Memorias de un bailarín*. Epílogo de Roger Salas. Madrid: La Esfera de los Libros

---

(Artículo recibido: 15-03-19; aceptado: 06-05-19)