

LA DANZA EN LA UNAM
RESPONSABLE DEL PROYECTO
Angélica Kleen

INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y TEXTOS
Rosario Manzanos

LA DANZA EN LA UNAM

Responsable del Proyecto

Angélica Kleen

INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y TEXTOS

Rosario Manzanos

INTRODUCCIÓN.-

Con cuatro siglos de existencia, la UNAM ha jugado un papel fundamental en la difusión, promoción y generación de la cultura y el arte en nuestro país. Con ello, ha contribuido al desarrollo democrático e independiente de nuestra nación, que le ha confiado los valores más distintivos de la diversa sociedad mexicana.

La Dirección de Danza con más de diez años de existencia --en tiempos pasados fue una jefatura de departamento-- ha realizado desde siempre todo tipo de actividades, en el ánimo de difundir, no sólo en la Ciudad de México, sino en el país entero, la vanguardia del fenómeno escénico, así como vertientes académicas de investigación y análisis de los fenómeno dancísticos a nivel nacional e internacional.

Sin duda alguna, la principal área de danza de la UNAM ha impactado al país entero al ser punta de lanza nacional en materia de estructurar y definir políticas culturales para la sensibilización de grandes públicos. Ha generado experiencias de gran complejidad para los conocedores y especialistas del gremio dancístico. Al mismo tiempo, ha favorecido los intercambios artísticos, académicos y de carácter experimental a nivel nacional e internacional, enriqueciendo y detonando en muchos casos creaciones artísticas inéditas y de punta de lanza, que a la par de la promoción educativa han concretado en su maridaje experimentos únicos y de enorme valor artístico e intelectual.

Desde su inicio, la danza universitaria se validó de esfuerzos estratégicos y sistemáticos, a fin de aprovechar al máximo los recursos y la infraestructura con que la propia UNAM cuenta ampliando su papel de promotora a productora y a animadora de

los potenciales creativos de la comunidad universitaria y de la comunidad artística en general.

En la UNAM es posible acceder a las nuevas tendencias de la danza contemporánea, el desarrollo del ballet tradicional, los nuevos movimientos de ballet neoclásico, ballet contemporáneo, nuevas tecnologías y el flamenco, entre otras

Pero ahí no quedan los alcances del área, porque la danza universitaria también ha involucrado y a las principales corrientes de la danza folklórica del país con la participación de grandes compañías universitarias de gran renombre. Al mismo tiempo ha abierto sus puertas hacia la academización y escenificación del baile popular

De forma paralela, el Taller Coreográfico, principal compañía de la UNAM, fundado por la maestra Gloria Contreras, ha procurado desde sus inicios llevar al propio campus universitario temporadas permanentes para atraer al público estudiantil dando funciones en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura y en la extraordinaria Sala Miguel Covarrubias, que sin dudar es una de las mejores salas para gozar de la danza en nuestro el país.

No hay que dejar de lado que otras compañías también han sido apoyadas por la UNAM: el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, el Ballet Folklórico de la Universidad creado en la Facultad de Derecho por Angelina Géniz, el Seminario de Danza Contemporánea Universitaria fundado por Raquel Vázquez, Danza Libre Universitaria de Cristina Gallegos y la Compañía de Danza Folklórica de la UNAM bajo la dirección de Colombia Moya, Martha García y Pablo Parga.

Al mismo tiempo, la UNAM ha sido sede de uno de los movimientos de aficionados a la danza de lo más grande que existe en Latinoamérica. Con cerca de dos mil alumnos, los Talleres Libres de Danza han servido como trampolín para aquellos que nunca tuvieron la oportunidad de aprender el rigor del ballet, la danza contemporánea, la danza española y el folklor y también por qué no de aquellos deseosos de entrenar su cuerpo en las vicisitudes de los bailes populares.

Hay que resaltar que de forma simultánea se han impartido cursos especializados, conferencias de altos estudios, clases magistrales, diplomados y seminarios con los profesores, críticos e intelectuales más destacados del mundo como es el caso de Maguy Marin, Carlota Ikeda, Mario Maya, Ramona de Saá, Juan Antonio Rodea, Jorge Gale, Rogelio Martínez Furé, Orlando Taquechel, Rafael Zamarripa,

Antonio Rubio, Susana Tambutti, Bill de Young, René Avilés Fabila y Alberto Dallal por citar unos cuantos ejemplos.

Con la vanguardia de la danza escénica nacional e internacional como profesores y con coreógrafos y docentes de altísimo nivel, entre los profesores que han participado en los talleres de la UNAM se encuentran:

Cora Flores, Oscar Ruvalcaba, Rocío Flores, Claudia Lavista, Omar Carrum, Raúl Parrao, Rosario Manzanos, Claudia Lavista, Francisco Illescas, Rocío Becerril, Ricardo De León, Guillermo Díaz, Gerardo Hernández, Caridad Valdéz, Irma Montero, Lourdes Lecuona, Enrique Tapia “El Mirruña”, Marco Antonio Silva, Cecilia Appleton.

No hay que dejar de lado, que la UNAM ha sido el espacio ideal para que las grandes compañías del mundo pisen su escenario: el Ballet del Siglo XX de Maurice Bejart, Twyla Tharp Company, Carolyn Carson, Louis Falco Company, los solistas del Bolshoi, Rosas, Kuniko Kisanuki Company, Dairakudakan, Paul Andre Fortier Danse Company, Carlota Ikeda, Maguy Marin, La, La La Human Steps, Cia Deborah Colker, Limon Dance Company, Les Ballets Africains, Pilar Rioja, Mario Maya y Wilson Piko, Alvaro Restrepo, por citar algunos nombres.

En lo que hace el campo de la danza nacional es posible decir que todas las compañías profesionales y los grupos incipientes han dado funciones a lo largo y ancho de los diferentes campus universitarios.

Es decir que en la historia dancística del país el papel de la UNAM ha sido crucial y determinante dando pie a que se le reconozca como un espacio abierto y plural que ha dado cabida a los más grandes artistas nacionales e internacionales, que ha promovido la presencia de lo más refinado del arte mundial. Que ha buscado propiciar la activación de nuevos públicos y ha producido puestas en escena únicas en calidad y trascendencia artística.

En estos tiempos tan impredecibles e inciertos, la Dirección de Danza es un espacio de pasión y alegría que busca contribuir al bienestar no sólo de la planta universitaria, sino de la aldea global universitaria en sus diversos campus en el país que disfruta goza y vive de forma cotidiana en el universo del espacio, tiempo, movimiento en la magia del hecho dancístico.

ADVERTENCIA.-

Los tiempos actuales en los que con sólo entrar a un buscador y encontrar información fidedigna y puntual son relativamente nuevos. Desde su creación hasta finales de los años noventa el Departamento de Danza no había entrado a la era digital.

La información administrativa y artística de su día a día era guardada sistemáticamente en archivos de papel que se colocaban, al paso del tiempo, en cajas de cartón y se arrinconaban en alguna esquina.

El llamado “Archivo Muerto”, consistía de documentos originales y copias de seguimiento de diversos asuntos relacionados con la administración. Los documentos incluían oficios, informes, memoranda, tarjetas informativas, fotos, videos y audios, etc, etc. Al paso del tiempo llegaba a ocupar un gran espacio y se le consideraba como de un estorbo dentro de los precarios espacios en los que se desarrollaban las actividades del área dancística por años.

Por esa situación, a partir de la administración de 1993 se le colocó primero en un área de bodegas perteneciente a la Dirección de Teatro y Danza donde se guardaban

otros objetos como lo que quedó del vestuario de al Compañía de Danza Folklórica de la UNAM, restos de escenografías, madera y otros objetos inflamables.

El “Archivo Muerto” fue trasladado tiempo después a una bodega en las afueras de la UNAM y fue, por desgracia, víctima de un incendio y de una inundación. No existe una evaluación de lo que se logró rescatar de él y de la ubicación que se dio al material sobreviviente.

El Departamento de Danza era muchísimo más que las temporadas realizadas en la sala Miguel Covarrubias, había proyectos sumamente importantes que se realizaron en las diferentes gestiones. Por ello que se decidió hacer una serie de entrevistas escritas y orales para tratar de recuperar algunos fragmentos de todo lo realizado por la principal área dancística de la UNAM.

Al mismo tiempo, gracias a uno de los técnicos de la sala Miguel Covarrubias conocido como el Bombón y a otras personalidades se pudieron recuperar los programas de mano y algunos carteles e temporadas que se llevaron a cabo en diversos foros.

Además de haber sido una de las titulares del departamento de danza, trabajé en él de 1983 a 1986, primero dando clases en los talleres infantiles instaurados en la Casa del Lago, dando clases de danza contemporánea en el salón José Limón y en el salón adjunto al Teatro Carlos Lazo y posteriormente como jefe de los talleres de danza en las administraciones de Colombia Moya y Sonia Ornelas.

Por un prurito legal, hice mis archivos personales a través de realizar una copia de cada uno de los oficios que envié y recibí como maestra, jefe de los talleres y posteriormente como jefe de departamento. Esto abarca todos mis proyectos, archivo administrativo y documentos fundamentales que respaldan mi administración, los alcances de mis propuestas y la relación de los materiales obtenidos, en particular en el caso de videos y programas de radio que se llevaron a cabo.

Ese archivo, aún no digitalizado, en es el más completo que existe a nivel documental. Incluye evaluaciones de los diversos programas, investigaciones de campo, estadísticas y diseños de trabajo, entre otras cosas. De ese material se incluyen en el presente proyecto algunas partes para complementar las gestiones de Colombia Moya y Sonia Ornelas. Por cuestiones de espacio es imposible incorporar toda la información existente en mi poder, pero de forma eventual se hará parte de este importante reservorio que se está realizando en nuestra Máxima Casa de Estudios.

Por desgracia, el maestro Carlos Ocampo falleció tempranamente y de su trabajo sólo se han podido recuperar datos de las memorias afectivas de algunos de sus excolaboradores, notas y críticas realizadas por mí para la revista Proceso, copias de los programas de mano de las funciones en la sala Miguel Covarrubias y nada más. Su importante gestión está entonces presentada desde otras voces y de manera parcial. No es el proyecto, ni la memoria que el maestro Carlos Ocampo tenía de su trabajo, pero sí un reflejo de algunas de sus aportaciones.

En el archivo muerto se encontraban los documentos relacionados con las gestiones de Colombia Moya, Sonia Ornelas, Lidya Romero, Rosario Manzanos, Carlos Ocampo y Enrique Estrada. Fue por ello que se decidió realizar entrevistas documentales para crear la memoria oral de lo acontecido en el Departamento de Danza.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS.-

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es heredera natural de la historia de la cultura en México como nación.

De la UNAM emanan a través de sus grandes pensadores los grandes proyectos sociales que han determinado durante cinco siglos la vigencia del pensamiento libre, altruista y representativo de los más importantes intelectuales del mundo.

Fundada en 1551, La Real y Pontificia Universidad de México posee una Cédula Real, su organización fue bajo la misma que se había establecido en la Universidad de Salamanca, España que estaba constituida por cuatro facultades “mayores”: Teología, Cánones, Leyes y Medicina y una facultad “menor”: Artes y cátedras varias.

La institución fue la primera en el Continente Americano en ofrecer semejantes cátedras. En ella se formaron los propios doctores que conformarían el claustro

universitario, así como los profesionales del periodo virreinal –clérigos, abogados, administradores y médicos.

Al triunfo del movimiento independentista de 1810 la Universidad fue clausurada y reabierta en varias ocasiones. No se tenía claro cómo crear un nuevo modelo universitario sin caer en los estereotipos impuestos por los españoles, de los cuales había que apartarse. De forma simultánea se crearon nuevos colegios que buscaban afanosamente darle un nuevo enfoque y sobre todo una identidad a la nueva sociedad de criollos.

Fue hasta septiembre de 1910 que la educación media superior y superior se reorganizaron y vigorizan con la inauguración de la Universidad Nacional de México, la cual reunía a las escuelas nacionales fundadas a lo largo del siglo XIX –Preparatoria, Jurisprudencia, Medicina, Ingeniería, Bellas Artes--. Al mismo tiempo se creó la Escuela de Altos Estudios –abril de 1910--.

En julio de 1929 la Universidad obtuvo su estatuto de autonomía y quedó establecida como Universidad Nacional Autónoma de México. En 1945 se expidió la Ley Orgánica que hasta la fecha rige a nuestra Máxima Casa de Estudios. Con ello se estableció que uno de los objetivos sustantivos de la UNAM serían “la difusión de la cultura superior y la extensión universitaria”.

Lo anterior tiene como significado que las principales manifestaciones artísticas como las artes plásticas, la música y las artes escénicas han estado presentes bajo la perspectiva de la búsqueda de la vanguardia y el fortalecimiento de la libertad de expresión dentro de los cánones internacionales sin dejar de reivindicar los aspectos de protección al patrimonio cultural tangible e intangible (simbólico). Al mismo tiempo, se ha establecido como una institución que enfatiza los valores más distinguidos del ser humano entre los cuales se encuentra por supuesto el arte.

Esto quedó establecido de la siguiente forma:

Como lo establece la LEY ORGÁNICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO en su publicación en el Diario Oficial del 6 de enero de 1945:

“Manuel Ávila Camacho, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes sabed:

“Que el H. Congreso de la Unión se ha servido dirigirme el siguiente

DECRETO

“El Congreso de los Estados Unidos Mexicanos decreta:

LEY ORGÁNICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Artículo I. La Universidad Nacional Autónoma de México es una corporación pública – organismo descentralizado del Estado—dotado de plena capacidad jurídica y que tiene por fines impartir educación superior para formar profesionistas, investigadores, profesores universitarios y técnicos útiles a la sociedad; organizar y realizar investigaciones, principalmente acerca de las condiciones y problemas nacionales y extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura.”

Con cuatro siglos de existencia, la Universidad Nacional Autónoma de México ha jugado un papel fundamental en la difusión, promoción y generación de la cultura y el arte en nuestro país. Con ello, ha contribuido al desarrollo democrático e independiente de nuestra nación, que le ha confiado los valores más distintivos de la diversa sociedad mexicana.

La UNAM es heredera de la historia cultural de México como nación. De la UNAM emanan a través de sus grandes pensadores los grandes proyectos sociales que han determinado durante cinco siglos la vigencia del pensamiento libre, altruista y representativo de las más importantes corrientes intelectuales del mundo.

Así desde su creación uno de los objetivos sustantivos de la UNAM ha sido la difusión de la cultura superior y la extensión universitaria. Esto ha significado que las principales manifestaciones artísticas como las artes plásticas, la música y el teatro han estado presentes bajo la perspectiva de la búsqueda de la vanguardia y el fortalecimiento de la libertad de expresión dentro de los cánones internacionales sin dejar de reivindicar los aspectos de protección al patrimonio cultural tangible e intangible (simbólico). Al mismo tiempo se ha establecido como una institución que enfatiza los más distinguidos valores del ser humano entre los cuales se encuentra por supuesto el arte.

LA DIFUSIÓN CULTURAL EN LA UNAM.-

Fue en el año de 1947 que se creó en la UNAM el Departamento de Difusión Cultural y Cursos Temporales. A partir del decreto presidencial las actividades dancísticas se habían incorporado al Departamento de Música.

Dado el amplio espectro del trabajo cultural, al poco tiempo se hizo clara la necesidad de crear un área específica dedicada no a la parte académica o formación con miras a la obtención de un grado curricular. Sino a la difusión, promoción, gestión y animación culturales.

Se creó así primero la Dirección General de Difusión Cultural con el objetivo de aglutinar el trabajo relacionado con las artes. Tiempo después el crecimiento de las actividades, investigaciones y eventos artísticos fue de tal magnitud que en 1970 se creó la Coordinación de Extensión Universitaria, de la cual la Dirección de Difusión Cultural fue dependiente.

El alcance de las actividades culturales de la UNAM se disparó de manera formidable después de crearse el Centro Cultural Universitario en la zona de basalto lateral al campus principal. Miles de personas se daban cita en el que hoy en día es el principal centro cultural artístico del país por el perfil tanto de sus instalaciones – teatros, cines, salas de concierto, etc.--.

Ante semejante auge de actividades, fue en el año de 1986 que se creó la Coordinación de Difusión Cultural, estructura administrativa que permanece hasta hoy en día. Desaparecieron así la Coordinación de Extensión Universitaria y la Dirección de Difusión Cultural.

EL DESARROLLO CULTURAL EN LA UNAM.-

Con la creación primero de la Dirección de Difusión Cultural, la Coordinación de Extensión Universitaria y posteriormente la Coordinación General de Difusión Cultural y el propio Centro Cultural Universitario (CCU) fueron instaladas áreas administrativas especializadas en la promoción, animación y gestión de la música, el cine, el teatro y la danza primero en diversos recintos pertenecientes a la UNAM en la Ciudad de México y al tiempo dentro del propio campus académico de la UNAM en “Ciudad Universitaria” --C.U.— al sur del Distrito Federal.

Posteriormente estas áreas se reubicaron en el Centro Cultural Universitario. Las que al paso de los años se han convertido en ejes vectores del desarrollo artístico no sólo en la Ciudad de México sino en todo el país.

Así, la UNAM desde su fundación ha sido la principal promotora de que sus estudiantes tengan acceso a lo más refinado de la producción cultural nacional e

internacional. Con ello ha propiciado además el estudio y la investigación a fondo el arte y la cultura. Al mismo tiempo, el Centro Cultural Universitario (CCU) ha sido desde sus inicios sede de la vanguardia artística del país, propiciando a través de su perfil plural e incluyente la posibilidad de que el público en general también acceda a espectáculos, puestas en escena, performances, muestras de arte contemporáneo en las que han participado los principales artistas del país y en múltiples ocasiones del mundo entero.

Lo anterior sin dejar de lado, que la cultura en la UNAM se encuentra vinculada estrechamente al espíritu universitario de la inclusión, la diversidad, el respeto y el reconocimiento de todas las formas de expresión. Es decir, que por su razón de ser da cabida a la multiplicidad sin perder de vista jamás todos aquellos elementos que retroalimentan y fortalecen la identidad universitaria.

EI CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO.-

La UNAM había crecido exponencialmente desde 1945 y era obvio que su capacidad artística requería de nuevos espacios de gestión y administración de la cultura. Así cumpliendo con una de las funciones primordiales, la difusión de la cultura, la UNAM promovió durante la gestión del Doctor Guillermo Soberón Acevedo, la construcción del Centro Cultural Universitario, conjunto de edificios que se propuso tendrían como fin el de “proporcionar a la comunidad universitaria y al pueblo de México, recintos apropiados para el desarrollo de esa trascendente actividad.”

La construcción del Centro Cultural Universitario en un espacio abierto de piedra volcánica se realizó desde 1976 y culminó en 1980 con un conjunto de unidades

que representan “la cultura como instrumento fundamental para enriquecer, libertar y dignificar la existencia de los hombres”.

El equipo de arquitectos participantes en la realización de los múltiples edificios fueron Orso Nuñez y Arcadio Artís Espriú quienes concibieron “una obra de carácter monumental, y por su destino de gran trascendencia para la cultura”.

LA SALA MIGUEL COVARRUBIAS.-

La sala Miguel Covarrubias fue diseñada y concebida “para el desarrollo y presentación de distintas expresiones de danza”. Se trata de un teatro a la “italiana”. Su arquitectura semeja una herradura con pasillos laterales cuya finalidad es propiciar la óptima circulación del público dentro de la sala y a las distintas áreas del vestíbulo. El teatro está construido en dos niveles y su capacidad global es de 725 espectadores.

Su foro fue diseñado para albergar danza, como forma artística prioritaria de forma prioritaria, posee un foso para una pequeña orquesta. Su vestíbulo es de gran amplitud y da cobijo a exposiciones fotográficas y de objetos relacionados con la danza.

Con una maquinaria teatral impecable, su isóptica es inmejorable al igual que la resonancia. Posee un equipamiento de primer nivel semejante y en ocasiones superior al del Palacio de Bellas Artes. Su planta técnica está capacitada para dar servicio a las más complejas propuestas.

Por esa misma razón, la sala se ha convertido a partir de 1980 en sede fundamental de las actividades del recién creado departamento de danza -que presidía Colombia Moya--, y del Taller Coreográfico de la UNAM. Sus actividades complementarias han incluido a prácticamente toda la danza nacional: grupos con subsidio del INBA, grupos independientes, proyectos temporales e artistas incipientes.

UBICACIÓN.-

El Departamento de Danza ocupó en sus inicios un espacio en la sala Miguel Covarrubias, posteriormente fue trasladado a un edificio cercano al Museo Universum y después regresó a un área muy reducida en la sala Miguel Covarrubias. Las

instalaciones actuales fueron construidas una vez que la Dirección de Danza había sido creada y fue Cuauhtémoc Nájera quien las inauguró ya entrada su gestión en el 2014.

Se trata de una planta completa dentro de un edificio de dos plantas que incluye cubículos de oficina, una sala de juntas, una gran sala para atención del público, instalaciones sanitarias y un salón de danza equipado totalmente con luces y audio para transformarse en un foro experimental multiusos.

GESTIONES.-

-- Colombia Moya (1979-1985) Rector Guillermo Soberón (1977-1980) Rector Octavio Rivero Serrano (1981-1984).

-- Sonia Ornelas (1985-1986) Octavio Rivera Serrano (1981-1984)

-- Lidya Romero (1986-1989) Jorge Carpizo MacGregor (1985-1989)

-- Rosario Manzanos (1989-1993) Doctor José Sarukhán Kérmez (1989-1992) (1993-1996)

-- Carlos Ocampo (1993-1996) Francisco Barnes (1997-1998)

-- Enrique Estrada (2001-2004) Ramón De la Fuente (1999-2002)

-- Cuauhtémoc Nájera (2004-2013) Ramón De la Fuente (2003-2006)

-- Angélica Kleen (2013 a la fecha) José Narro Robles (2007-2014)

LA DANZA EN LA UNAM
RESPONSABLE DEL PROYECTO
Angélica Kleen

INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y TEXTOS
Rosario Manzano

LA DANZA EN LA UNAM

Desde la fundación de la UNAM la danza no ha sido conceptualizada como una carrera con un ejercicio profesional, sino como actividad perteneciente a la extensión de las actividades culturales que emanan de las áreas dedicadas a la programación, difusión, animación y gestión, entre otras.

Esto aunque la información de que en 1929 con el establecimiento de la Autonomía Universitaria el 22 de julio de ese mismo año se había señalado con grandes expectativas la posible creación de una Escuela de Bellas Artes y otra más de Música, Teatro y Danza.

Fue en 1952 que por vez primera se hizo el señalamiento por parte de la Rectoría de que la danza deberá ser parte del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM.

Es sabido que en los años cincuenta y sesenta La Casa del Lago fue cuna de todo un movimiento artístico que floreció. Desde ahí se originaron algunas actividades artísticas relacionadas con la danza. Al mismo tiempo el edificio de “Mascarones” era sede de algunas de las clases que se impartían.

--El Ballet de la Universidad

Fue Magda Montoya quien creó el Ballet de la Universidad en 1951 en un intento de ser el grupo representativo de la Máxima Casa de Estudios. Aún estaba en el aire el del triunfo de la Revolución Mexicana. El rescate y el reconocimiento a múltiples manifestaciones populares había detonado un gran empuje artístico que se remontaba en los aires de los grandes muralistas, el movimiento de la gráfica nacional, los involucrados en la época de oro del cine en México y por supuesto en los integrantes del movimiento nacionalista de la danza.

Montoya, mujer de izquierda e interesada en las luchas populares fue definida por el periodista Francisco Monterde de El Universal en 1938 como una mujer “de movimientos gráciles, de ritmo justo y sobriedad encomiable”.

Nacida en Juchitán, Oaxaca, Montoya debutó en la danza escénica en el Teatro Orientación del INBA bajo la dirección de Sergio Franco en ese mismo año de 1938. A los dos meses, trabajando conjuntamente un repertorio de danzas estilizadas de tipo oriental y otras de un cierto perfil mexicanista en el Palacio de Bellas Artes.

En el primer caso, es claro que había una gran influencia del movimiento creado por Ruth Saint Denis y Ted Shawn, creadores de la escuela Denishawn de California, semillero de los grandes artistas que marcarían la danza moderna y contemporánea del siglo XX como Martha Graham y Doris Humphrey

Y en el segundo, la política vasconcelista, parte del gran proyecto educativo postrevolucionario de México buscaba crear, generar, desarrollar y proyectar una “identidad mexicana”. Por lo cual por primera vez se tornaba la mirada hacia las diversas etnias existentes en el país y sobre todo hacia las poblaciones campesinas, marginales y víctimas de la pobreza durante siglos enteros.

Había que reivindicar el pasado histórico y darle a la población indígena y mestiza un papel crucial dentro de las políticas culturales. Reivindicarlos como los verdaderos dueños y fundadores de México. Era una época en la que se intentaba conocer el acervo de tradiciones ignotas, las misiones culturales buscaban llegar a los parajes recónditos para impulsar una novedosa aproximación al arte.

Montoya, quien había conocido en Costa Rica, Estados Unidos y España a artistas de la talla de Jonia Holm y Nimura Yeichi en 1939 le interesaba crear una danza de mexicanos para mexicanos. Definida ideológicamente hacia la izquierda o la

izquierda que estaba en plena marcha en el medio intelectual debido la proliferación de los escritos de Carlos Marx, el movimiento Republicano Español y la fundación del Estado Soviético participó como bailarina en El Gran Festival Deportivo en honor a los delegados a los congresos Obrero-Latinoamericano, Internacional contra la Guerra y Nacional Pro Paz, lugar donde presentó la pieza *La leyenda de Xochiquetzal*. Para ese momento había creado el Grupo de la Universidad Obrera que ella dirigía y que buscaba proyectar por todo el país.

La militancia de Magda Montoya con las causas populares la llevaron a que en 1940 fuese una estrecha colaboradora con el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) donde conoció al maestro Seki Sano, padre de generaciones completas de actores y artistas de la escena.

Al mismo tiempo, dado el fervor que existía en el medio de la danza por la llegada de las estadounidenses Ana Sokolow y Waldeen invitadas a México por el artista plástico Miguel “Chamaco” Covarrubias inició una colaboración con la segunda.

Las diferencias entre los seguidores de una y otra definió una perspectiva ultra nacionalista (Waldeen) y otra con una lectura mundial, internacionalista (Ana Sokolow), ambas se proyectaban en los montajes y espectáculos de la época. La animadversión entre los seguidores de los artistas los llevo a autonombrarse waldeenes y waldeenas y sokolowos y sokolowas. Escisión que significaría diferentes pautas de creación en sus seguidores y que se prolonga hasta el día en las creaciones de ciertos grupos.

Pero en realidad lo que Montoya deseaba era crear una agrupación nacional: El Ballet Mexicano. Se dice que en esa época recibió dos cartas, la primera de Diego Rivera y la segunda de José Clemente Orozco.

En la primera Rivera le señalaba “...Estoy contento y dispuesto a ayudar con mi trabajo en lo que fuere posible, a la organización de artistas encabezados por Magda Montoya, pues creo que su capacidad está fuera de discusión y su plan está bien construido y ofrece gran interés.”. En la segunda, Orozco un poco más parco, seguramente por su proximidad con el proyecto paralelo de las hermanas Campobello señaló: “Me satisface colaborar con mi conocimiento al desarrollo de esta idea.”

Tras buscar de forma afanosa apoyos para hacer sólido su proyecto entre 1942 y 1950 dirigió el Ballet Infantil del Sindicato Mexicano de Electricistas.

De forma posterior presentó un proyecto a las autoridades de Extensión Universitaria de la UNAM. La idea era crear una compañía profesional de danza y hacer el espacio para crear una escuela de danza en la que se formarían de forma interdisciplinaria grupos de jóvenes. Esa era la lógica de la época, formar profesionales que pudieran abarcar todos los géneros. La idea del bailarín integral que lograra dominar el ballet, la danza moderna y el folklor.

Lógica que venía de los mismos criterios de la Escuela Nacional de Danza del INBA que dirigían las hermanas Campobello y que dieron posteriormente pauta para la creación de la Academia de la Danza Mexicana, escuela que entró a darle cabida a la danza contemporánea dado que la escuela de las hermanas Campobello se especializaba en ballet.

Sin soslayar que esa ha sido la base de otras compañías como El Ballet Folklórico de Amalia Hernández que al día de hoy se sigue funcionando bajo ese eje de concepción estética.

La compañía de Montoya participó también en las Fiestas de Primavera en el Lago de Chapultepec bajo la organización del Gobierno de la Ciudad de México. Ese mismo año se consumó el proyecto de creación de una escuela de danza en la UNAM.

Así, bajo el cobijo de la Facultad de Filosofía y Letras se abrieron las clases en el sótano del legendario edificio de Mascarones y de forma posterior en la avenida de los Insurgentes y en la avenida Chapultepec –antigua sede del Ballet de Chapultepec. Sin embargo, los que respondieron a la convocatoria no eran estudiantes formales dentro de la estructura de la UNAM.

Es justamente en 1950 que se funda el Ballet de la Universidad con la aprobación del entonces rector Luis Garrido. La idea era que dieran funciones en las diversas escuelas y facultades de la UNAM a la par que realizarían funciones en foros de mayor renombre como el Palacio de Bellas Artes.

La compañía de Montoya dio su primera función el 9 de octubre de 1951 durante la inauguración del Estadio de Ciudad Universitaria, llamado en la actualidad “Olímpico” por haber sido sus instalaciones parte de la justa deportiva de 1968. Se trató de un evento muy importante dado que fue parte de las Fiestas del IV Centenario de la UNAM. A esta le siguió otra que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, lo que le valió a la agrupación ser resaltada como “una brillante síntesis del esfuerzo artístico de sus integrantes y su directora”.

Según información de los diarios de la época todas las obras presentadas fueron de la autoría de Montoya:

Contradanzas con música de Ludwig Van Beethoven, *Claro de Luna* de Debussy, *Pájaros tristes* con música de Maurice Ravel, *El Sauce* con música de Novacek, *Dualidad* con música de Prokokief, *El ruego* con música de Juan Sebastian Bach, *Variaciones Sinfónicas* con música de Frank y *Homenaje a Clemente Orozco* con música de Mussorgsky.

Entre el grupo de bailarines participantes se encontraban: la propia Magda Montoya, Lila López –posteriormente pionera de la danza contemporánea en san Luis Potosí, Colombia Moya, Alma Rosa Martínez, Lucero Binqvist, Miguel Ariza, Rossina Alcalá, Beatriz Navarro, Patricia Alva, Silvia Macías, Enriqueta Rivera, Rosalba Quesnel, Yolanda Aguirre, Tanya Lozano, Eunice Arriaga, Jorge Sáenz, Oscar Rocha, Rodolfo Brambila, Justino Pérez, Sergio Esperanza, Víctor Álvarez, Alfonso Tascón, José Luis Rocha, Yegui Egoluz, Noé Velazco, Nicolás León, Aurora Agüeria y Jorge Vázquez, entre otros.

La compañía alternó giras, con funciones en diversas escuelas y facultades de la UNAM cuando se encontraban ubicadas en diversas partes de la Ciudad de México. Al mismo tiempo da funciones privadas y hace temporadas en el Palacio de las Bellas Artes del INBA. Además participó en las Fiestas de la Primavera en el Lago de Chapultepec bajo el gobierno de la Ciudad de México. Se estableció entonces la Escuela de Danza de la Universidad.

Según la investigadora del Cenidi-Danza “José Limón”, Lin Durán:

“La escuela de Danza de la Universidad en Insurgentes 152, es un intento único en su categoría hoy en México y en Hispanoamérica de dar a la población universitaria y al pueblo en general los medios adecuados para el cultivo de su especial movimiento, dotándolos a la vez de una preparación especializada en danza y enfocada siempre desde ese particular punto de vista que permita una mayor eficacia en los procedimientos y una mayor proyección artística.”

Sin que existan documentos que puedan dar fe de lo dicho, se afirma que la escuela diseñada por Magda Montoya poseía un programa avanzado, donde se consideraba la formación técnica y artística del bailarín. Montoya afirmaba que la conciencia era producto de una cultura sólida, conocimientos artísticos o “cultura

general, como se le llamaba en la época y un esfuerzo continuo, conceptos surgidos de las enseñanzas del maestro Seki Sano.

Con esa plataforma se fundó la Escuela de Danza, en la que a pesar de no estar matriculados en la UNAM asistía un semillero de jóvenes deseosos de ser bailarines. Todos estaban becados y aquellos con problemas económicos fuertes y posibilidad de destacarse recibían un sueldo de forma similar que los maestros.

Sin embargo el proyecto universitario no prosperó y al poco tiempo Magda Montoya recuperó su espíritu indómito e independiente. Su deseo era tener una proyección más allá de la UNAM y abarcar diversos foros no sólo artísticos sino ideológicos. Al no existir reglamentación precisa sobre sus obligaciones y beneficios el proyecto del Ballet de la Universidad fue clausurado en 1960.

De alguna manera la compañía y escuelas universitarias de Montoya fueron precursoras de lo que posteriormente hizo el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo en los años setenta con su seminario dancístico de danza contemporánea, sus debates y conferencias y por supuesto también con la labor del Taller Coreográfico de la UNAM fundado por la maestra Gloria Contreras en 1970 bajo una línea clásica y neoclásica.

EL DEPARTAMENTO DE DANZA.-

Una vez creado el campus universitario en el sur de la Ciudad al área de danza se le ubicó en la Torre de Humanidades. Desde ahí se llevaba el registro de algunas de las actividades del Taller Coreográfico de la UNAM, y el Ballet Folklórico de la Universidad.

En 1979, con el fin de coordinar esfuerzos “dispersos que en la materia se venían desarrollando por diversas agrupaciones que se manejaban de forma independiente se creó el Departamento de Danza de la UNAM. El área tuvo en esta época a Colombia Moya como su primera titular cuyas oficinas se ubicaron en la sala Miguel Covarrubias en 1980”.

Las actividades del departamento se desarrollaron aún más de forma activa en la UNAM desde la creación de las áreas para la gestión y difusión cultural en el Centro Cultural Universitario. Se estableció entonces otorgar al Taller Coreográfico de la

UNAM sus propias áreas administrativas y se le otorgaron otras de menor tamaño al Departamento de Danza.

Los años ochenta

Durante los años ochenta existió una prolífica oferta de actividades dancísticas en la UNAM. Por una parte existían agrupaciones como el Taller Coreográfico de la UNAM fundado por la maestra Gloria Contreras, y el Ballet Nacional de México A.C presidido por la maestra Guillermina Bravo que tenía bajo un convenio de colaboración el compromiso de dar algunas funciones, realizar eventos y dar conferencias a lo largo del año en diversos recintos universitarios y públicos.

Además de proporcionar capacitación para aficionados y semi profesionales hacia el ballet y la danza contemporánea, muy en específico en el caso del Ballet Nacional a la técnica Graham, creada por la célebre bailarina Martha Graham.

A su vez, después de la escisión del Taller Coreográfico varias bailarinas de esa agrupación –Cristina Gallegos, Cora Flores, Aurora Agüeria, entre otras— se creó en 1979 la compañía Danza Libre Universitaria que después modificó su nombre al de Danza Libre de la UNAM.

De forma paralela, maestros universitarios de las facultades de Derecho e Ingeniería, por citar sólo dos tenían tiempo llevando a cabo talleres de danza folklórica con la intención de crear agrupaciones como fue el caso del Ballet Folklórico de la Universidad que dirigía Angelina Géniz y el Ballet Folklórico Vini-Cubi dirigido por Antonio Gómez Lomelí y Jesús Soreque. En estos casos si bien las compañías pretendían estar formadas por estudiantes y trabajadores universitarios incluían en sus filas a un gran número de aficionados no incluidos en la estructura universitaria.

Cabe resaltar que desde que se estableció el Departamento de Danza en 1979 hasta que éste se convirtió en una dirección hace ya más de diez años, ha sido sede obligatoria de los más destacado de la danza nacional e internacional. Pero no sólo bajo la concepción de la difusión de la cultura sino que también bajo la perspectiva de la investigación escénica y teórica, así como la de la capacitación para aficionados y el entrenamiento profesional.

Con diferentes áreas dedicadas a la generación de proyectos, programación de sedes, sensibilización de públicos estudiantiles, investigaciones especializadas, edición de libros y talleres especializados y para crear un fuerte movimiento de aficionados, el

área de danza ha dejado una huella indeleble cuyo testimonio ha llegado el momento de poner al servicio del público para su conocimiento, reconocimiento, consulta y disfrute.

El Ballet Nacional

Desde su creación el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo tuvo una enorme repercusión en el desarrollo del arte y la cultura nacionales y por supuesto en la danza.

Guillermina Bravo su fundadora, se convirtió en una de las figuras claves para entender el desarrollo artístico de la danza, introductora de la técnica Graham en México, logró crear una agrupación emblemática de nivel técnico internacional, en la cual sus principales integrantes fueron reconocidos por su altísima proyección artística.

En el año de 1969 durante la rectoría de Javier Barros Sierra y la dirección de difusión cultural decidió crear el Primer Curso de Danza Moderna, teniendo a la bailarina Raquel Vázquez como su directora.

Fue tal el éxito del evento que la dirección de difusión cultural decidió otorgarle un subsidio al Ballet Nacional para crear un espacio en el cual bailarines y coreógrafos pudiesen acceder a una formación de alto nivel con un enfoque corporal.

Según lo narra Orlando Scheker se trataba de “clases cotidianas y profesionales que se complementaban con charlas, conferencias y experimentos coreográficos que ampliaban el horizonte de los jóvenes estudiantes, los cuales habían sido previamente seleccionados.

Con el tiempo y más tarde bajo la dirección de Lin Durán, los cursos se denominaron bajo el nombre de Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica en donde colaboraban figuras como Rossana Filomarino y Federico Castro. Bravo había establecido un programa de formación de bailarines mexicanos en la técnica Graham en donde participaron artistas como Victoria Camero, Jaime Blanc, Orlando Scheker, Lidya Romero, Rosa Romero y Jorge Domínguez entre otros.

Se buscaba tener ahí un semillero de artistas que alimentaran las filas del Ballet Nacional de México. Y así, sin ser necesariamente estudiantes universitarios, decenas de jóvenes interesados en la danza y con un perfil teatral y dancístico convergieron en un núcleo con una formación rigurosa y muy seria.

El subsidio instituido por la UNAM incluía el pago de los espléndidos salones creados en la legendaria Calle del 57 en el centro de la ciudad, una plaza sindical para quien se encargara de la dirección del seminario.

Según lo señala Raquel Tibol en su libro “Pasos en la Danza Mexicana”, Entre el 16 y el 18 de agosto de 1973 Ballet Nacional “decidió recoger algunos frutos, porque en México se hablaba mucho de pintura, de cine, de literatura; de teatro; pero poco o nada de danza. Auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México y por la Unidad Artística del Bosque Ballet Nacional decidió realizó una serie de funciones que denominó Danza-Debate.

“Terminada la representación toda la compañía, incluida su directora, sus diseñadores y sus asesores se enfrentaban a las preguntas del público, formado en su mayoría por preparatorianos, a los que se había cobrado cinco o dos pesos si habían comprado las entradas por grupo.

“A los muchachos les gustaba hablar de amor, de las contiendas ideológicas, de la violencia; es lo que estaban viviendo. A los bailarines, coreógrafos les gustaba referirse al estilo, a la calidad de la interpretación, al trasfondo de la composición; eran sus problemas cotidianos. Un tira y afloje que abría para los muchachos nuevos ámbitos del pensamiento crítico y obligaba simultáneamente a los artistas a buscar en las palabras las equivalencias de sus actos creadores, fueran coreográficos o dancísticos.”

Pero hacia dentro de la compañía de Bravo, como sucede en todas las compañías, había problemas. Su seminario había alcanzado una enorme madurez y Raquel Vázquez estaba dedicada ya de tiempo completo a él. Se desconoce que sucedió entre Bravo y Vázquez pero se llevo a cabo una separación.

La Escisión del Seminario del Ballet Nacional. Surgimiento de Danza Contemporánea Universitaria

Por causas que algunos señalan pasaron por diferencias personales y malentendidos laborales, en 1980, después de una gira del Ballet Nacional de México por Europa, Raquel Vázquez tomó la decisión unilateral de independizar del Seminario de Danza Contemporánea de la estructura organizativa del Ballet Nacional.

Si bien Guillermina Bravo interpuso múltiples oficios para tratar de impedir que Vázquez se quedara con el grupo estudiantil, Colombia Moya también llevó hacia las

autoridades la problemática para determinar el uso del subsidio proveniente de la UNAM. Vázquez firmó finalmente un convenio de colaboración con la UNAM. Surgió así el Seminario de Danza Contemporánea Universitaria A.C. antes Seminario de Danza Contemporánea del Ballet Nacional que además de ofrecer servicios de clases, Vázquez convirtió en una compañía de danza.

Sin el apoyo del nombre del Ballet Nacional y sin la seguridad de que sus alumnos ingresarán a esa compañía, Vázquez mantuvo el lugar durante múltiples años, en ocasiones sin el pago de la renta y en otras con apoyos importantes que le permitieron crear obras de gran formato como *Conquistador* y a tener temporadas permanentes en la sala Miguel Covarrubias.

El grupo siempre fue considerado como parte de la infraestructura artística del Departamento de Danza, Vázquez de personalidad tesonera y gran capacidad organizativa lo mantuvo dentro de la línea de la danza contemporánea e invitó a múltiples coreógrafos a trabajar con ella.

El nombre del grupo se modificó de Seminario de Danza Contemporánea Universitaria al de Danza Contemporánea Universitaria. Cabe destacar que legalmente nunca se realizó trámite alguno para darle al grupo la calidad de grupo perteneciente y dependiente de la UNAM. Pero en la práctica lo era y así funcionó hasta que Raquel Vázquez decidió jubilarse

Vázquez tuvo como colaboradora cercana a la bailarina Aurora Agüeria exbailarina de Danza Libre Universitaria y las dos a través de un arduo trabajo mantuvieron clases, temporadas y giras.

Ballet Folklórico Universitario

El auge de la danza folklórica escénica en México se originó a partir del éxito del modelo impuesto por el éxito El Ballet Folklórico de Amalia Hernández, estereotipo a seguir por múltiples entusiastas que encontraron en ese formato una nueva forma expresiva a seguir.

El fenómeno alcanzó también a la UNAM y a múltiples de sus espacios culturales y facultades. Ese fue el caso de Angelina Géniz y su grupo de folklor que se inició en la Facultad de Derecho de la UNAM en los años sesenta. Fue tanto el entusiasmo de Géniz que a través de una plaza sindical del área de Difusión Cultural e convirtió en maestra y directora del Ballet Folklórico de la Facultad de Derecho el cual

al paso de los años le cambio el nombre a Ballet Folklórico de la Universidad y posteriormente al de Ballet Folklórico de la UNAM.

El único apoyo real con el que contaba la citada agrupación no formada por alumnos de la UNAM únicamente siempre tuvo múltiples vertientes, pero esencialmente consistía en tener una plaza sindical. De cualquier manera Géniz llevaba a cabo funciones con su grupo y percibía honorarios profesionales con los que sufragaba los gastos de producción de su compañía.

Desde la creación del Departamento de Danza de la UNAM, las diferencias de Géniz con la primera jefe del departamento fueron evidentes dado que no existía ningún tipo de convenio ni acuerdos que establecieran la obligación de la UNAM para hacerse cargo de la citada compañía, lo que ocasionó un distanciamiento y el desconocimiento de la agrupación.

Al no existir informes de trabajo ni una relación legal con el grupo, éste permaneció dentro de la UNAM de manera difícil durante múltiples años hasta que durante la administración de Enrique Estrada y Cuauhtémoc Nájera se llevaron a cabo reconocimientos públicos –que no legales-- de la agrupación. Al fallecimiento de Géniz su hijo se hizo cargo del grupo y en la actualidad no existe una relación legal entre la citada compañía y la Dirección de Danza de la UNAM.

El Taller Coreográfico de la UNAM

El Taller Coreográfico de la UNAM es la compañía de danza más importante de la UNAM. Fue creado en 1970 con el impulso de Eduardo Mata y el apoyo total de las autoridades universitarias que decidieron dar su apoyo completo a la bailarina y coreógrafa Gloria Contreras.

A lo largo de 45 años, la compañía de Contreras ha trabajado incansablemente para llevar a cabo temporadas gratuitas para los estudiantes que asisten a sus funciones del viernes por la mañana al teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura con gran entusiasmo y el ánimo de acercarse por primera vez al ballet.

Con un bagaje que incluye más de un centenar de obras, Contreras tuvo desde su edificación su sede en la sala Miguel Covarrubias. De forma paralela se estableció el Seminario del Taller Coreográfico que utiliza diversos espacios universitarios para la implementación de clases de iniciación al ballet para menores así como clases de

“contrología”, un método diseñado por Contreras para que cualquier persona pueda poner en movimiento su cuerpo sin el riesgo de lastimarse.

Dado que el Taller Coreográfico posee sus propias publicaciones, informes y libros sobre su importante labor, no es necesario abundar más en su trabajo y en su importancia en el presente texto.

Danza Libre Universitaria **Cristina Gallegos**

Cristina Gallegos nació en la Ciudad de México, en 1952. Estudió la carrera de Técnica Clásica en la Academia de la Danza Mexicana y recibió formación de Ana Sokolow, Bодyl Genkell, Sonia Castañeda, Ruth Noriega, entre otros destacados maestros. Fue becada por la Difusión Cultural de la UNAM a Nueva York, donde estudió las principales técnicas con maestros y bailarines de fama mundial, como Martha Graham, Louis Falco, La Compañía del Ballet de la Ciudad de Nueva York, Alvin Ailey, entre otros. Ingresó al Ballet Clásico 70, destacando al poco tiempo como solista y fue coreógrafa, maestra y primera bailarina del Taller Coreográfico de la UNAM, donde asistió en la dirección a Gloria Contreras.

En 1980 por cuestiones personales, Gallegos junto con Cora Flores y Aurora Agüeria- desertaron del Taller Coreográfico para fundar el grupo Danza Libre Universitaria-, el cual se convirtió en uno de los más importantes del país por ser parte de la vanguardia coreográfica nacional y por el alto nivel artístico y técnico de sus integrantes.

Por las filas de danza Libre Universitaria pasaron como bailarinas Adriana Castaños –que se inició ahí como coreógrafa--, Cecilia Lugo, Isabel Beteta, Marco Antonio Silva, Evangelina Osio y Cecilia Múzquiz por citar a unos cuantos.

En el grupo sus integrantes consolidaron uno de los proyectos más sólidos que ha habido en la UNAM tanto en el área coreográfica como docente. Como coreógrafa, Cristina Gallegos compuso cerca de cincuenta obras dentro que incluían desde música barroca y hasta de Pérez Prado. Se montaron obras coreógrafas extranjeras como Cristina Gigirey que hizo de *La casa de Bernarda Alba* una pieza icónica de la compañía y *Zapata* de Guillermo Arriaga.

También la bailarina y coreógrafa Cecilia Lugo creó obra para el grupo, resalta *En memoria de un soliloquio*, pieza fundamental de la compañía. La pieza fue creada a partir del suicidio de la bailarina Cynthia Coutulenc, amiga de vida de Lugo. La obra se estrenó.

Es a partir del éxito de esa obra que Lugo junto con Isabel Beteta y Evangelina Osio decidió crear la compañía Contempodanza que al día de hoy sigue vigente.

Gallegos elaboró piezas para la Compañía Nacional de Danza, que fueron premiadas como *Andante*, que obtuvo el Segundo Lugar Internacional de Coreografía en Cuba y París, y fue coreógrafa de diversos montajes teatrales. De gran talento como bailarina, Gallegos recibió varios premios y reconocimientos, como el Premio Nacional de Danza (FONAPAS-UAM) y Premio Nacional de la Asociación de Comentaristas y Críticos de Arte por su labor como maestra, coreógrafa y bailarina.

ENTREVISTAS

COLOMBIA MOYA M.

Cuestionario

--¿Cuáles fueron los principales desafíos para llevar a cabo su trabajo?

-- La aceptación e integración de los grupos de danza subsidiados por la UNAM, antes de la creación del departamento de danza, a un programa general del proyecto de difusión cultural a la creación de un nuevo departamento.

A saber:

Taller Coreográfico de la UNAM, maestra Gloria Contreras

Ballet Nacional de México, maestra Guillermina Bravo

Ballet Folklórico de la Universidad, maestra Angelina Geniz.

Y el grupo de la maestra Raquel Vázquez, Danza Universitaria A.C independizado del Ballet Nacional de la maestra Guillermina Bravo.

--¿Cuáles fueron los ejes de su proyecto?

--Una programación constante en todo recinto cultural posible de la UNAM intra y extramuros capaz de ofrecer espectáculos, estudios, historia y participación en el ejercicio de la danza a nivel de aprendizaje recreativo y semiprofesional. Talleres, espectáculos, difusión, conferencias y debates, exposiciones etc.

Danza Nacional:

1.- “Temporadas de la Joven Danza Mexicana”, Grupos invitados y pagados.

2.- Temporadas de Danza Folklórica Mexicana de las Universidades de Provincia.

3.- Danza Internacional de Prestigio Mundial presentándose asimismo en la Sala Covarrubias con la premisa de ofrecer a la comunidad universitaria, una conferencia y una clase como interacción.

4.- Programación de los grupos mexicanos profesionales como el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente, La Compañía Nacional de Danza, etc.

5.- Conferencias sobre arte y cultura, exposiciones y debates, encuentros nacionales con personalidades internacionales de la cultura nacional.

6.- Trabajar con los grupos de danza ya existentes de la UNAM. A quienes de alguna forma había que asimilar a quienes de alguna forma había que asimilar al proyecto nodal de la danza universitaria.

7.- Programación constante en varios niveles, estilos, lugares y categorías en todo ámbito universitario. Una danza para todos en escuelas, facultades y públicos diversos. Programa de radio y televisión, películas, ediciones de la colección de libros y cuadernos de danza y participación plena de comunidad universitaria.

--¿Cuáles fueron las principales aportaciones a la danza universitaria y a la danza nacional?

--A la comunidad universitaria se le ofreció una programación constante, talleres de danza en diversos estilos y corrientes a precio reducido exposición sobre la obra de Miguel Covarrubias, presencia y acercamiento de la compañías de danza universitaria de la provincia; la creación de la Compañía de Danza Folklórica de la UNAM, a solicitud del rector; invitada y premiada en suramérica con notable éxito, temporadas de danza estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria.

“Respecto a la danza nacional, se la fortaleció con las presentaciones de nuevos talentos y coreógrafos llamado por nosotros *Joven Danza Mexicana*, asicomo presentaciones de los grupos tradicionales mexicanos en los teatros de la UNAM; el inicio de la colección de cuadernos y textos esenciales sobre danza. La propia estructura y objetivos del Departamento de Danza.

“Los talleres de danza de la UNAM son una aportación vigente de la práctica de esta disciplina, así como un ingreso importante para la UNAM, y la conquista de un público importante.

“La estructuración de un departamento de danza con objetivos precisos y un amplio sistema de trabajo con proyectos y áreas específicas por recorrer.

--¿Qué le faltó por lograr?

--La solidificación y continuación de proyectos iniciados con buenas perspectivas como completar y desarrollar las ediciones de textos y cuadernos de danza, de la cual sólo se publicaron 4 ó 5 volúmenes.

La consolidación del esfuerzo de los estudiantes de la UNAM que conformaron la Compañía de Danza Folklórica de la UNAM con gran éxito en ésta ciudad y en suramérica, adonde fuimos invitados y premiados destruida en pleno florecimiento sin motivo alguno.

--¿Cuáles eran las ventajas de trabajar en el UNAM?

--La concentración del esfuerzo y proyectos del departamento de danza plenamente apoyados por la UNAM; la posibilidad de reintegrar sus plazas laborales a tres bailarinas del taller coreográfico de la UNAM cesadas sin justificación, así como proporcionar seguridad laboral a nuestros colaboradores, la difusión de la danza universitaria en la cultura y la juventud nacional.

--¿Qué era lo que más le gustaba de su trabajo?

--Constatar que los proyectos del departamento de danza funcionaban y creaban nuevas posibilidades de difusión de la cultura y el arte través de la danza.

--¿Sé arrepiente de algo?

--Tal vez el haber renunciado a la abrupta solicitud del nuevo jefe de Difusión Cultural, René Avilés Favila.

--¿Qué compañías logró presentar en la Sala Covarrubias?

--La “Joven Danza Mexicana” de gran significación e importancia pues representaron las nuevas generaciones de bailarines y coreógrafos mexicanos, que al día de hoy son la danza mexicana. Como Barro Rojo, Utopía, UX Onodanza, Antares, Alternativa, Nueva Danza en México, Compañía de Danza Folklórica de la UNAM, Fritz y amigos, Tropicana, Centro Superior de Coreografía, Danza Libre Universitaria, Danza Universitaria de Raquel Vázquez y los grupos nacionales sólidamente establecidos como: Ballet Nacional de México, Ballet Independiente, Compañía

Nacional de Danza, Seminario de Danza Universitaria, María Elena Anaya, Temporadas de Danza de la Escuela Nacional Preparatoria, Grupos Universitarios de Provincia etc, etc.

“Grupos extranjeros de renombre a través de convenios e intercambios como: Martha Graham Dance Company, Twyla Tharp, Dance Barroque de NY, Eurythmia Dance Company, Germany; Susan Linke, Germany; Mario Maya, España; Compañía de Danza de la República de Mali, Africa; Danza Indú, Danza Butoh, Japón; Ballet Latinoamericano de Miguel Vélez Arceo, Danza Contemporánea de Costa Rica, etc.

--¿Cómo eran sus proyectos extramuros?

--Investigación de Espacios Posibles para Difusión de la Danza en Escuelas, Facultades, salones y Centros Universitarios, Clases etc. Crear vínculos y ofrecer una programación por medio de conferencias, funciones, charlas, películas, exhibiciones de ballet etc.

--¿Háblenos de su carrera artística y de su carrera como promotor cultural?

--Ha sido larga y de gran variedad, he bailado de todo y en todo lugar. A la usanza de aquel tiempo en teatros, auditorios, salones, ejidos, domicilios particulares, estadio, cines, teatros, universidades, teatro musical, televisión, cabaret, universidades, etc. Y he estudiado diversas técnicas y estilos con maestros renombrados en México, Francia, Cuba, Hungría, etc.

“Me inicié con las Hermanas Campobello, y he bailado en: Ballet Infantil de Magda Montoya, Ballet de la UNAM de Magda Montoya, Ballet Moderno de Amalia Hernández, Ballet Folklórico de Amalia Hernández, Ballet Contemporáneo de Bellas Artes, INBA; Katherine Dunham Dance Co., como huésped invitada; David Lichinne para *Graduation Ball* etc.

“Respecto a mi nivel artístico, el maestro José Limón expresó en entrevista de prensa:

“Colombia Moya siempre puede bailar en cualquier compañía de calidad en el mundo.”

“Renuncié a continuar como bailarina muy joven y en plenas facultades, para dedicar mi tiempo y mi conocimiento a promocionar y difundir la danza el arte y la cultura como objetivos de mi vida.

“Estudié arte dramático en Bellas Artes con André Moreau y Fernando Wagner, Hugo Argüelles, Héctor Azar, Seki Sano, Waldeen, etc. Trabajé como actriz en cine y teatro y como coreógrafa en cine, teatro, cabaret con Agustín Lara y Pedro Vargas. Con Juan José Gurrola en diversas obras como Ionesco, Alfonso Reyes Mussil. Cummings.

“Directores de cine como Cazals, Michel, Pepe Estrada, Ripstein, Bohorquez, Crevenna, Héctor Azar, entre otros. Y varios americanos.

“Como promotora he hecho promociones de la danza en todos los medios posibles, espectáculos, televisión, radio, afiches, Invitaciones, etc. Fundé la “Corporación artística” con innovaciones como la “expresión corporal” y talleres de terapia lúdica infantil, Taller y Producción de cine 8mm y exhibición de películas con interesantes debates.

“Fundé al lado de Waldeen la Escuela de Danza de Cubanacán, en La Habana, Cuba y trabajé con los instructores de artes y el equipo olímpico de Cuba y “Dance and Dancers, Colombia Moya y Asociados.

“En cuanto a la promoción cultural siempre estuvo basada en mucho trabajo y usar al máximo posible los medios masivos de comunicación. Para el efecto creé los programas Tiempo de danza para Radio UNAM que duró 12 años, Danza y Sociedad 2 años en Radio Educación Danza y Variaciones. Instituto Mexicano de la Radio, Teledanza canales 4 y 11 y La otra danza, canal 11 con los principales grupos mexicanos etc.

“En el espacio Andanzas como periodismo crítico cultural del diario La Jornada por más de 15 años mismo que continua a la fecha.”

--¿Después de la UNAM qué ha seguido para usted?

--Hice coreografías y entrenamientos personales a estrellas de cine mexicanas y estadounidenses, así como coreografías para películas estadounidenses con actores y actrices de primer nivel como *La máscara del zorro*, *La leyenda del Zorro*, *Emiliano Zapata*, *Fidel Castro*, durante diez años.

--¿Siente que su trabajo fue debidamente reconocido?

--No. Siento discriminación e ignorancia.

--¿Cómo le gustaría que fuera la danza en la UNAM?

--Desarrollar procesos creativos, educativos, nuevas opciones menos burocracia, renovación de diversos puntos.

A la memoria de Moya hay que agregar que realizó encuentros con los principales directores de compañías de danza folklórica. Trajo además, para realizar una capacitación extensa para los principales directivos de compañías universitarias de danza folklórica a Rogelio Martínez Furé, fundador del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba y a Orlando Taquechel crítico de ballet también de también cubano. Con ellos y los especialistas en folklor realizó un encuentro en Oaxtepec donde por primera vez se discutió el futuro de la danza folklórica.

También olvidó resaltar que para la Compañía de Danza Folklórica creada por ella invitó como coreógrafos a Rafael Zamarripa, Antonio Rubio y Miguel Vélez, los tres considerados como artistas punta de lanza en la escenificación del folklor.

SONIA ORNELAS

Sonia Ornelas (1985-1986) Rector Jorge Carpizo (1985-1988)

Sonia Ornelas hizo su carrera como bailarina del Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Trabajó durante toda la gestión de Colombia Moya como responsable de programación y al finalizar su gestión se dedicó a la docencia de la danza dentro de la Escuela Nacional Preparatoria actividad que hasta el día de hoy sigue realizando.

CUESTIONARIO

--¿Cuáles fueron los principales desafíos para llevar a cabo su trabajo?

--La falta de presupuesto para llevar a cabo los programas planeados.

--¿Cuáles fueron los ejes de su proyecto?

--La divulgación de la danza entre los estudiantes de las diversas facultades.

--¿Cuáles fueron sus principales aportaciones a la danza universitaria y a la

danza nacional? ¿Qué papel jugaron los talleres de danza en su administración?

--La creación de conferencias ilustradas sobre la danza tradicional y la danza teatral para ir creando un público que no existe por falta de difusión a diferencia de la música o el teatro.

“Los talleres de danza se instituyeron y ampliaron”.

--¿Cuáles fueron las metas alcanzadas?

--Muy pocas, debido al poco tiempo que duro mi administración.

--¿Qué no logró? ¿Lo vive como un fracaso?

--No lo considero un fracaso de la dirección de danza sino de la administración en general.

--¿Qué le faltó por lograr?

--Alcanzar la difusión como fue planeada.

--¿Cuáles eran las ventajas de trabajar en la UNAM?

--La calidad de la comunidad en cuanto la comprensión de propuestas, la diversidad de opiniones, el anhelo de conocimiento, y muchas otras cualidades.

--¿Qué era lo que más le gustaba de su trabajo?

--Justamente los motivos expuestos en la pregunta anterior

--¿Se arrepiente de algo?

--No.

--¿Qué compañías logró presentar en la Sala Miguel Covarrubias?

--La Compañía Nacional de Danza, El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, aproximadamente 10 o 12 compañías de danza contemporánea.

--¿Cómo eran sus proyectos extramuros?

--Llevar las conferencias ilustradas.

--Háblenos de su carrera artística y de su carrera como promotor cultural.

--Muy intensa como bailarina durante aproximadamente 18 años. Corta como promotora durante unos 5 años.

--¿Después de la UNAM que ha seguido para usted?

--He seguido en la UNAM como maestra.

--¿Siente que su trabajo fue debidamente reconocido?

--El que desempeñe en la dirección de danza no. Como bailarina sí, ampliamente reconocido, y el de maestra muy bien reconocido.

--¿Cómo le gustaría que fuese la danza en la UNAM actual?

--Reconocida, como lo es por ejemplo la música.

Su proyecto

Durante su breve gestión, según documentos oficiales (**Archivo personal de Rosario Manzanos González**) se pudo rescatar lo que fue el proyecto de Ornelas en su momento:

“La organización del departamento y su posterior desarrollo fue llevado desde su inicio una manera lenta y penosa, carente de planes a largo plazo y respondiendo a las necesidades del momento.

“En 1985 el Departamento de Danza retoma la experiencia anterior y a través de una auscultación directa, así como los resultados obtenidos en la gestión anterior reorganiza sus actividades y replantea sus objetivos planteando metas a largo plazo. A partir de la reestructuración de la Coordinación de Difusión Cultural el departamento de danza queda adscrito a la Dirección de Teatro y Danza.

El Departamento de Danza estableció como objetivo:

“Difundir la cultura artística a través de las diferentes manifestaciones de la danza, con el fin de elevar el nivel cultural de la comunidad universitaria y extrauniversitaria.”

El documento oficial señala que a partir de “las auscultaciones hechas en 1984 a las comunidades de la danza y universitaria, así como los resultados de la auscultación directa en el encuentro de maestros y bailarines de la institución realizada en 1985, se determinaron los siguientes objetivos específicos, acordes con lo dispuesto por el Sr. Rector.

--“Fomentar el desarrollo de la danza como arte social y vehículo de integración nacional.

--“Apoyar y promover la superación profesional de los bailarines, maestros y coreógrafos, tanto de la institución, como de la comunidad artística nacional.

--“Incluir a la danza como actividad complementaria de la formación integral de los Universitarios.

--Procurar para la danza el interés y trabajo interdisciplinario en el ámbito universitario, con el fin de apoyar su desarrollo.”

Las políticas establecidas para llevar el cumplimiento cabal de los objetivos fueron las siguientes.

“Exponer el trabajo del mayor número posible de exponentes y corrientes actuales de la danza.

“Promover el desarrollo de investigaciones y fomentar el interés de los profesores y estudiantes de la UNAM, en el análisis e investigación de la danza.

“Apoyar dentro de lo posible el trabajo de las nuevas generaciones.

“Promover el rescate del trabajo realizado anteriormente.

“Propiciar el aumento en la calidad y el desarrollo integral e interdisciplinario en los programas de capacitación para aficionados y profesionales.

“Unificar esfuerzos y recursos dispersos en la institución.

“Promover la colaboración interinstitucional.

“De esta manera el Departamento de Danza fue reorganizado en tres programas básicos, bajo la responsabilidad de un coordinador, además de la relativa independencia de los grupos patrocinados por la UNAM, todos bajo la dirección del titular del Departamento.

Los programas fueron:

Capacitación

Objetivo:

“Capacitar a los universitarios y al público en general como espectadores conscientes y activos.

“Promover la práctica de la danza como vehículo de recreación y elemento creativo individual y de grupo en la educación integral del estudiante.

“Formar los cuadros necesarios para la consolidación y desarrollo de la danza universitaria y participar en la formación de profesionales técnicamente capaces, hábiles, críticos y conscientes de su realidad.

“La estructura del programa se organizó de la siguiente forma:

--Cuenta con un responsable del programa, el cual está al tanto de la organización, planeación y evaluación de los talleres, asimismo apoya y coordina su desarrollo con el fin de conseguir los mejores resultados.

--El programa cuenta de dos subprogramas, los cuales son:

Talleres recreativos, cursos para profesionales.

Estos talleres están distribuidos en los tres estilos básicos: Clásico, Moderno y Folklórico.

Los talleres recreativos tuvieron como objetivo el “capacitar a los universitarios y al público en general, como espectadores activos y conscientes, a través de promoción de la práctica de la danza como vehículo de recreación y elemento creativo individual y de grupo apoyando la educación integral del estudiante.

Los Cursos para Profesionales procuraron “la participación en la formación de los profesionales técnicamente capaces, hábiles. Críticos y conscientes de su realidad, necesarias para el desarrollo de esta disciplina artística en la sociedad.”

Difusión

El programa de difusión buscó extender “con la mayor amplitud posible el conocimiento y apreciación de la danza a través de la programación de temporadas que presenten panoramas de diferentes aspectos de esta manifestación artística.

En su estructura se estableció que tendría a su cargo “la programación de los eventos de danza en todas sus manifestaciones y en todos los foros posibles, controla la organización de las temporadas con el fin de darles coherencia y calidad.”

A su vez “coordina también la promoción necesaria para su realización y apoya los aspectos técnicos necesarios y mantiene contacto permanente con los grupos de danza del país y con responsables de los foros que se utilizan, asimismo, en estrecho contacto con las compañías universitarias y el programa de capacitación, con el fin de difundir el trabajo, producto de éstas.”

Apoyo a la Producción

El Programa de Apoyo a la Producción tuvo como objetivo el “fomentar la creatividad y superación artística, individual y colectiva, utilizando en beneficio del desarrollo de la danza, los recursos disponibles de una manera coherente y racional.”

“Para ello contó con una estructura en la que ‘un responsable’ tiene a su cargo el apoyo del desarrollo de la producción de la danza universitaria y específicamente con las siguientes funciones:

--“Conocer los planes de trabajo de las compañías universitarias con el fin de proporcionar los apoyos necesarios a los planes y a la producción específicamente.

--“Elaborar y mantener actualizados inventarios de las producciones y recursos de las compañías universitarias con el fin de aprovecharlos de forma colectiva.

--“Apoyar la elaboración de presupuestos y colaborar con los aspectos técnicos y de planeación que sean necesarios.

LIDYA Romero (1986-1988) Rector Jorge Carpizo (1985-1988)

Lidya Romero, bailarina, coreógrafa, maestra. Se inició en la danza en la “Escuela de Balé de Coyoacán” que dirigía Ana del Castillo, en donde estudió ballet. Ya en la adolescencia estudió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH. Inició sus estudios de danza contemporánea en el Seminario de Danza Contemporánea del Ballet Nacional donde permaneció por varios años.

Desertó de ahí para crear el grupo independiente Forion Ensamble al lado de Rosa Romero Jorge Domínguez, Jesús, posteriormente creó El Cuerpo Mutable. Además de presidir el Departamento de Danza de la UNAM, ha sido Coordinadora nacional de Danza del INBA y Coordinadora del Centro Nacional de Producción Coreográfica del CENART, con sede en Cuernavaca Morelos

Ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, en dos emisiones y es miembro fundador y ex presidenta Colegio de Coreógrafos de México. En el 2007 recibió la Medalla de Plata de Bellas Artes por el XXV Aniversario de la Compañía, el XXI Premio Nacional de Danza José Limón, el premio Guillermina Bravo en reconocimiento a su trayectoria artística, el reconocimiento del XXXV Festival Internacional Cervantino por 25 años de carrera artística. Actualmente es Directora de la Academia de la Danza Mexicana.

CUESTIONARIO

--¿Cuáles fueron los principales desafíos para llevar a cabo su trabajo?

--Lograr diseñar un proyecto, qué contemplara la danza, la danza en general y que se impulsará desde la UNAM. Hacer que todo coincidiera. Mi visión personal y particular como gente de danza, como productora y creadora, etc. Diseñar algo que impulsará la Danza dentro de la UNAM y que hiciera que el público universitario se empapara de ella.

--Pero ¿Usted llegó después de que el departamento estuvo acéfalo por mucho tiempo?

--Estaba Sonia Ornelas. Yo entré en 1986

--¿Y cómo le fue?

--Pues mira como fue mi primer encuentro con un trabajo de este tipo, de oficina y de gestión, institucional, porque ese trabajo es de administración. Lo haces pero como creador, como bailarín y como gente de compañía, pero en una institución es totalmente otro universo, fue mi primer contacto con el mundo administrativo e institucional

--¿Qué edad tenía?

--Justo 31 años, yo nací en el 55 y entré a finales de 1985. Sin ningún trabajo previo de ese tipo o experiencia previa en nada Institucional, tan es así que cuando preguntaba sobre algo me decían “Pues habla por teléfono y averigua”, entonces levantaba el teléfono y le hablaba al de arriba. Por ello fui muy regañada porque eso no se hace, no le hablas al mero, mero sino que le hablas al lateral al que está como a tu nivel paralelo.

--¿Y quién era su jefe en aquella época?

--Mi jefe, el Director de Difusión Cultural era Fernando Curiel.

Y el director era nuestro amigo el colombiano, Ramiro Osorio, en realidad el origen de esa invitación a colaborar, fue de él por Patricia Cardona. Yo recibí una llamada y

pensé. ¡Ah! pues nos van a ofrecer chamba de funciones y no, era una reunión en la cual Ramiro me ofreció la jefatura del departamento.

--¿En cuánto tiempo logró hacer su proyecto?

--Pues creo que como todos los proyectos, se van conformando sobre la marcha pero no me acuerdo bien. Fue hace muchísimo tiempo.

--¿Cuáles eran sus ejes, se acuerdas de algo de eso?

--Algo que me parecía muy importante era hacer una temporada de estrenos, porque eso estimula la producción y también es atractivo para el público, organizar una buena temporada de estrenos de danza contemporánea y bueno paralelamente había como festivales o programación específica de folklor y de diversas compañías.

--¿Y esas temporadas incluían producción? ¿Podía pagarles la producción?

--No me acuerdo, la verdad. Yo creo que no. Porque en realidad como sucede a menudo no había presupuesto.

--Pero logró hacer el primer Encuentro Internacional de Danza Contemporánea? Trajo a Kei Takei a Pooh Key.

--A unos canadienses, una china canadiense, y a los de Perú, a Íntegro de Perú, eso fue muy interesante por la manera de financiarlo.

--¿Cómo lo financió?

--Parte hasta por apoyos de la UNAM por supuesto, que tenían que ver con los hospedajes y las comidas y esas cosas y CDI que era una casa de bolsa en la cual trabajaba el hermano de Isabel Beteta fue el otro financiamiento y gracias a eso. Pero se me hace muy interesante que una Institución pública y una institución privada hagan ese link, siempre ha sido lo ideal para poder hacer las cosas, y en esa ocasión lo logramos, claro por supuesto con el crédito de Isabel Beteta, ese fue el nexo para que nos financiaran, bueno nos co-financiaran. Estaban los logos de CDI en todos los créditos.

--¿Con respecto al folklor, todavía existía la compañía de Danza Folklórica?

--Existía la Compañía Folklórica y la dirigía Martha García. La compañía tenía proyectos interesantes, así como muy específicos, como rescatar ciertas danzas, particulares y bien. Martha era una gente muy trabajadora, tenía mucho ímpetu y estaba bien producida.

--¿Y qué pasaba mientras tanto con Angelina Géniz, Vini Cubi y Raquel Vázquez?, con todas estas compañías que estaban sin realmente depender del área de Danza?

--De la Jefatura, porque era realmente jefatura en aquel entonces, bueno, Raquel Vázquez tenía, un poco como Gloria Contreras, su subsidio que se generaba muy independiente de la jefatura. Con la que tuve que ser como muy cautelosa y muy inteligente, fue con Gloria porque Gloria estaba mucho más joven y necesitaba como tener el poder absoluto de lo que pasaba en Danza. Tenía “sus” días de programación inamovibles como lo siguió teniendo y los espacios inamovibles para su compañía, convivir con ese esquema tan hecho fue difícil, sin embargo creo que subsistimos bastante, sin demasiada fricción.

--¿Cuántos años duró su gestión en la UNAM?

--Tres años y medio de 1985 a 1989, porque cuando hubo cambio de Rector, cambiaron todos los funcionarios y entró después de Curiel, entró Gonzalo Celorio entonces con él entró, que en paz descanse, Alejandro Aura. Y hubo un espacio de tiempo como de un mes o dos meses en los cuales ni me ratificaban ni me corrían ni nada entonces yo me sentía muy incómoda así que renuncié y ya.

--¿Cuáles consideras que fueron tus principales aportaciones a la Danza Universitaria, a la Danza Nacional y qué papel jugaron los talleres de Danza en tu administración?

--Los talleres de danza ya tenían como un ímpetu grande y su propio modo de subsistir y de avanzar, incluí algunos maestros que me parecían atractivos y que pensaba que funcionarían bien con el espíritu universitario, pero básicamente eso, como dejar que fluyeran y quizás como irlos alimentando de otras visiones de la danza.

Considero que esta cuestión de articular la programación en la Covarrubias alrededor de temporadas bien estructuradas, creo que le dio sentido a todo lo demás,

porque convoqué a todo el mundo, bueno a los que se dejaron, convoqué digamos a una muestra bastante diversa del quehacer dancístico y lo cual resultó muy exitoso en términos de público. De alguna manera siempre lo he pensado como esas veces afortunadas que estás en el momento correcto, en el lugar correcto y se convoca a la gente correcta, entonces todo funciona, de maravilla.

--¿Te acuerdas de algunos estrenos que hiciste o los nombres de las temporadas?

--Siempre se llamaron “estrenos”, creo que fueron Estrenos 87, 88 y 89, no me acuerdo si 86 pero creo que no, me acuerdo muy bien de cómo se planeaba, como se convocaba y luego se planeaba el concepto de la difusión entre todos, y hacíamos unas sesiones de fotos, me acuerdo de un cartel en el que había como una cosa así como esas fotos que van brincando y que ves como foto a foto la acción del movimiento. Había un concepto que le daba sentido a la programación aunque fuera muy diverso lo que se presentara y entonces había sesiones de fotos en la Covarrubias, salió el cartel, volantes y todo eso y eran muy bonitos.

“Había también muy buen departamento de diseño y de difusión y eran tiempos muy buenos de la UNAM. Y mi recuerdo es que todo era bastante fácil, o sea todo era bastante sencillo hacerlo y realizarlo y se podía y todo el mundo muy entusiasmado y muy entusiastas, desde los directores de Difusión Cultural y mis jefes de Teatro, los de la Dirección de Teatro de la cual dependía la Jefatura de Danza como cordial pues, y un espíritu muy universitario en el mejor de los sentidos. Entusiasta y como muy para adelante, no. Y a mí me daba mucha satisfacción ver llena la Covarrubias, porque se llenaba. De algún modo extraño...”

--Ni tan extraño. Había difusión.

--Había difusión, había concepto, había diversidad de lo que ibas a ver, había un esquema bastante variado y luego también me tocó la fortuna de que llegaran con algunas personalidades internacionales como Natsu Nakajima y Eugenio Barba, esto debo reconocer que fue a través de Patricia Cardona, ella siempre ha estado como muy cerca de los teatros y de sus reuniones internacionales que hacían Antropología Teatral.

--¿Y se hizo el taller de Eugenio?

--Sí el “Caballo de Plata” con una publicación de Ceballos, me parece que fue como esta cuestión académico artística, importante y también se convocó a una buena parte de la danza de aquel momento, desde Rossana Filomarino, que es una generación anterior a la nuestra, hasta Parrao, entonces ese tipo como de acciones que convocan y que reúnen generaciones alrededor, pues de una idea, de una concepción artística.

Me parecen que son importantes y que hacen que la cosa avance, igual sucedió con el taller de Natsu Najajima en los ochenta el punto era bastante poco conocido, entonces siempre enfrentarte como creadores de danza a una idea pues bastante lejana de tu cultura, mueve, mueve las conciencias, mueve las estética y mueve los prejuicios y paralelamente te reúnes en una actividad académica, que ¡está padre que no deje uno de formarse!

Ahora a la distancia, esto que llega de algún modo de rebote pero que encuentra un espacio apropiado como la UNAM, yo creo que tiene repercusiones importantes, que después de muchos años dices, ah mira...pues lo ves como la película en blanco y negro.

--¿Quién estuvo en los talleres?

--¿El de Natsu? Pues el de Natsu y el de Eugenio, casi, casi éramos todos los de aquella época. Me acuerdo de Jaime Blanc y de Jorge Domínguez por supuesto, de Rossana Filomarino, de Raúl Parrao, de Cecilia Appleton, de Cora Flores, de ti. Éramos como 20 o 30, en San Ildefonso, te acuerdas que había un salón padre, atrás en San Ildefonso.

“Eso y el festival internacional que también como que no se acostumbraba mucho tener contacto con lo de afuera y no existía el Internet ni el Youtube ni nada de eso. Pues bueno, entonces veíamos lo que venía del Cervantino que era maravilloso, se presentó Lindsay Kemp,

“Pero bueno, hacer un festival internacional aunque fuera en pequeña escala adecuado con el financiamiento que había me pareció importante, como atraer la atención no solo de los creadores y de la gente de Danza, sino del público universitario hacia Danza, como un fenómeno social importante con exponentes y con estéticas muy diversas. Me acuerdo que lo de Kei Takei fue muy extraño, diferente y lo de Integro también, entonces esta idea de los nexos que se establecen con gentes de otras latitudes y de algún modo estimulan la reflexión de los locales.

“Ahora sí que lo local y lo global en los ochentas, que para ese entonces era de avanzada. Lo internacional cuando no había ni computadoras. Yo me acuerdo que en uno de los estrenos yo hice una obra que se llamaba *Un café con Descartes* y una de las cortinas era de hojas de computadoras, pero hojas de computadora de las de antes las de hoyitos perforados y que el cuarto de la computadora era “un cuarto”, estamos hablando de la prehistoria.

“A finales del siglo pasado. Entonces es muy padre porque lo ves a la distancia como una película así ya medio borrosa y dices ¡Qué padre! Que idea tan loca de Cardona y de Osorio invitarme a mí. Y yo creo que nada es casual, creo que andábamos como Head Hunters andaban buscando algo loco, alguien que hiciera medio desquiciado pero con mucha estructura, no, algo así supongo, algo novedoso y vital.

“Y creo que por eso Nacho me llamó al INBA, cuando a él lo nombran Coordinador Nacional de Danza en el 89 en el INBA, entonces yo estaba así como en el limbo en la UNAM, no me ratificaban y Nacho me dijo te voy a pagar mejor, ¡vente para acá! Porque Nacho siempre ha sido buen espectador de Danza y de muchas otras cosas, se daba cuenta del éxito que tenían las programaciones en la Covarrubias, que eran digamos la parte más vistosa del proyecto.

--¿Qué le faltó por hacer?

--Mira si pensara como pienso ahora, algo como más masivo que antes no se usaba, algo como lo del “flash mobs” que es algo muy actual, es muy reciente, pero creo que para la UNAM hubiera estado padre, sí lo que hay son chavos, y chavos moviéndose aunque no fuera digamos con técnica dancística, pero involucrados en una movida universitaria, los CCH, las Prepas, yo soy UNAM, soy Puma de corazón y mi papá estudió en la UNAM, bueno en Ingeniería que no estaba en CU, bueno pero si tengo esa cultura de la UNAM, entonces yo hubiera hecho eso. No existía ese concepto, y creo que realmente nunca hicimos nada así, empezaba lo de la Fuente, pero eran más como Performance, no era una cosa más masiva.

“Te cuento una anécdota:

“Cuando estaban a punto de construir la Covarrubias, había un pedregal en el Centro Cultural Universitario, entonces un día nos llamaron a formar un ensamble pues ha de haber sido en 1979 u 1980. Entonces un día nos llaman y nos dicen, oigan que Juan José Arreola tenía un programa en Televisa, de cultura y de arte y no sé qué, muy

padre, muy divertido y muy ágil, y que Juan José Arreola va a hablar sobre el Centro Cultural Universitario, pero necesita como una animación ahí, unos bailarines, entonces fuimos a hacer un ensamble y entonces en el pedregal, que ahora es la Covarrubias hicimos una improvisación, me acuerdo como vestidos de negro, como insectos, como insectos del Pedregal, entonces esa fue como una previa de lo que después iba a ser la Sala Covarrubias, muy divertido.

“Y siempre he tenido como la curiosidad de... si tuviera yo como a diez personas de servicio social a mi servicio los pondría a investigar, si existen esos documentos filmados o grabados para hacer pues una recopilación de cosas.

--¿No se acuerda usted?

--Pues lo grabó Televisa, pero a fines de los setenta imagínate...

--¿Cuáles considera usted que eran las ventajas para usted en ese momento de trabajar en la UNAM?

--Mira la UNAM, en aquel entonces y me sigue pareciendo hasta ahora, es un espacio donde se puede inventar, crear, experimentar, innovar y enloquecer con sentido, ¿no? Se me hace padrísimo y como fue mi primer trabajo, la verdad, así en ese asunto institucional, me pareció fantástico, o sea, podías como presentar proyectos y te escuchan y bueno lana nunca hay pero de algún modo, las instalaciones son tan nobles que se pueden hacer muchas cosas y tienes al público “cautivo”, pero me parece que es muy estimulante para cualquier mente creativa estar en la UNAM, aunque sin dinero, aún sin nada.

-- Hábleme de su carrera artística y de tu carrera como promotora cultural.

--En ese momento, mira me acuerdo que después, cuando regresé de la reunión en la oficina de la Dirección de Danza de la UNAM con Ramiro Osorio, fue como... me extrañó pues, que nunca lo había considerado, o sea yo nunca había considerado en mi vida, a los 30 años pues que tenía yo 10 de bailar, que yo estrené en 1975, con Guillermina Bravo en el Palacio de Bellas Artes, mi carrera de interprete y después en el 1979 dejé Ballet Nacional y nos dedicamos de lleno al Forion Ensamble, al Ensamble del 1977 al 1982 y en el 1982 inicié el Cuerpo Mutable, que ya vamos a tener 32 años de eso, entonces jamás lo había yo contemplado como una posibilidad como se dice

ahora, como un área de oportunidad y me extrañó mucho, entonces lo que hice fue hablar al otro día con Herminia Groetenberg y Anabel Llano, porque Gloria ya se había muerto, que eran mis compañeras de Compañía. Éramos ya sabes, “hermandad de sangre” entonces ellas se sorprendieron mucho y me dijeron oye pero es un trabajo burocrático y entonces te va a alejar de la creación y de estar absolutamente dedicada a la Compañía, y pues sí, así lo pensé, sin embargo me pareció que esta idea luego se fue como haciendo más clara que, como profesional de la Danza, no solamente te toca subir la “pata” claro que a veces, por la situación del medio y del desarrollo de la propia Danza, te toca hacer ciertas cosas.

Claro tú puedes decir que sí o que no, por ejemplo Rosa mi hermana me dijo, “Yo jamás aceptaría una cosa así” tiene que ver con tu naturaleza y con tu carácter y con no sé qué... Entonces me pareció que no era en ningún momento una traición a mi ser creador o creativo, sino más bien como que era como un área que yo siempre había criticado, mucho... la programación y la gestión de todos los funcionarios a los que íbamos a ver regularmente y sistemáticamente, entonces siempre me pareció que no tenían un proyecto y que no tenían una idea clara de la Danza, de cómo impulsar una manifestación artística y entonces yo dije bueno siempre he criticado y nunca me ha tocado a mí pensarlo y hacerlo, entonces de algún modo me pareció una oportunidad, para mí, para desarrollarme yo, creativamente en otro sentido y por otro lado, hay un sentido social de mi vida extraño, que siempre me ha dado por pensar en los demás y altamente criticada por Mauro y por muchos de mis cuates. No sé por qué, no solamente por ser Madre Teresa de Calcuta...

--Pero usted estudió un tiempo antropología...

--Me gusta, la sociedad, me gusta la comunidad, me gusta pensar en que no solamente tú como individuo te desarrollas sino qué en la medida en que todo el mundo vaya avanzando pues todo va mejor, también esa idea como “social”, me hizo aceptar. Y lo que he tratado de hacer es combinar de la mejor manera posible como las dos cosas que finalmente son una.

“O sea, igual intensidad y compromiso requiere un estreno, o una obra que un proyecto en una Institución. Porque nunca lo he visto desde el lado burocrático de que vas y te pagan y llegas a checar, no, sino más bien, por algo me tocó, pues entonces hay que hacerlo muy bien. Hacerlo lo mejor que se pueda y que tenga repercusiones. Para

que la cosa avance, para que tenga sentido, sino nada más estás pensando en tu persona, pues sí te vuelves la “diva” más grande, venerada, pero a mí me parece que es muy importante tener como una visión más amplia.

No porque sea buena gente, sino quizás por todo lo contrario. Por ambición, porque el medio esté mejor, porque haya más chance, oportunidades, buenas programaciones, incentivos.

--¿No siente en alguna forma que ha relegado un poco su carrera como creadora?

--Mira de no haberme dedicado a la gestión, bueno no lo he hecho siempre, lo hecho por periodos, por supuesto que sí... no la relegas si no te dedicas las 24 horas como antes. Si hay una diferencia por supuesto, pero también creo que se pueden hacer las dos cosas. O sea, creo que puedes hacer varias cosas, y más ahora, antes era de que te dedicabas todo el tiempo como a una sola cosa. Yo creo que el medio de la danza se ha diversificado tanto, como por ejemplo esto de la formación profesional no, por ejemplo porque demonios estamos metidos y varios de los colegas.

“Adriana Castaños y todos, porque es parte de nuestro quehacer de nuestra reflexión y de nuestra obligación, bueno no nuestra obligación, nuestro compromiso, porque después de varios años de hacer cosas, reflexionas, ¿para dónde va todo esto? y cuáles son las ideas que deben de regir la formación profesional y qué es lo profesional en la Danza y un intérprete es solo un bailarín o necesita tener una visión más amplia y herramientas para poder no solamente ser una pieza clave al servicio de un coreógrafo, sino impulsar y generar otro tipo de actividades.

Esa es la visión que por ejemplo ahorita nos tiene muy entretenidos en la Educación Superior.

--¿Tenía proyectos extramuros en aquella época?

--No, la verdad no y me acordaría. O sea, mis baterías estuvieron enfocadas a la Covarrubias.

--¿Siente que su trabajo fue debidamente reconocido en su momento?

--Yo creo que sí, y sobre todo por el medio de la Danza.

--Me acuerdo de una foto donde salían Pilar Medina...

--Sí Pilar Medina y Rolando Beattie que Parrao trae un sombrero y una nariz.
Fue un Poster.

--¿No se te acuerda si mandaba los Posters a la hemeroteca o algún lado para resguardarse?

--Por supuesto que no. Si llegas silvestrisima. Sí no había nadie en la UNAM que lo hiciera, pues olvídale.

--¿No podemos recuperar eso? ¿No hay una memoria de la Covarrubias o algo así en su poder?

--Se quemó todo. Debo de tener algo porque sí tengo del Forion, o sea que es anterior, pero no me acuerdo, sabes quién tiene una memoria tremenda, el Domínguez, déjame hablarle para que se acuerde quién fue el fotógrafo. Porque a la mejor con los fotógrafos podemos recuperar algo.

--¿Cómo le gustaría que fuera la Danza en la UNAM en la actualidad?

--Bueno yo creo que debe haber una Facultad de Danza en la UNAM, ya debería de haber, ya están haciendo Licenciatura el CUT creo que es este asunto como clarificar en el siglo XXI, el asunto de que el Taller Coreográfico es la compañía representativa de la UNAM, pero no lo es todo, hay un quehacer que tiene que ver con la investigación y la experimentación que solamente se pueden hacer en la Facultad o en un Centro, pero sí creo que debe de haber una Facultad de Danza en la UNAM. O sea es una vergüenza que todas las Universidades “patito” tengan su Facultad de Danza.

“En el país hay como diez. Bueno desde la Universidad Veracruzana, de Sonora, Nuevo León, Colima, creo que ya Sinaloa, Torreón... etc. Y que la UNAM no tenga una Facultad de Danza, eso me parece un hoyo, un hueco que hay que llenar, bueno no porque haya que llenar, no, yo le daría una orientación así como muy de ahora, muy abierta muy de avanzada.

“Bueno por ejemplo una de las reflexiones actuales en el seno de la Academia Mexicana de Danza Mexicana, es que ya no hablamos de “Técnica” o sea, eso de hablar de la Técnica de Fulanito... del apellido de la Señorita, o de la Señora, es ridículo, bueno no ridículo sino obsoleto, entonces ahora hablamos del movimiento, y de lo que

involucra el movimiento y de lo que tiene que ver con Ciencia, con Anatomía, con la Física, con la Cibernética, es enfocar el asunto de la Danza como algo totalmente holístico, y de laboratorio, estamos analizando el cuerpo humano en movimiento. Y no solamente es lo que se le ocurrió a alguien, sino con ese sentido más científico, y más tecnológico”.

--Y más funcional porque está adaptado a la gente con la que trabajas...

--Un espacio con miles de ligas hacia la historia del movimiento en México o una línea de salud y el cuerpo. Lo de hoy en ese sentido de pensarlo diferente y tener un nexo más profundo con los estudiantes de la UNAM aunque no sean bailarines. Es un semillero donde puedes contactar con la gente y cambiar su forma de vida y que de repente se encuentran con algo que les gusta que brincan se avientan se arrastran.

“Aquí llegan muchachos de condiciones ínfimas y cómo negarles el acceso, no todo es para los güeros altos con condiciones porque no todo es tener condiciones y e iría a trabajar al campus porque el centro cultural es una isla. Me iría a formar espectadores con todo esto de la tecnología y con esta visión más amplia en la que no necesitas foro, ni linóleum, desaparece la cuarta pared y todo se desborda hacia la gente

ROSARIO MANZANOS (1989-1993)

Se tituló como maestra de danza por la Escuela Nacional de Danza del INBA en 1977 donde obtuvo el reconocimiento “El mejor estudiante de México” entregado por la Presidencia de la República y El Diario de México. Se incorporó a la Escuela de Balé de Coyoacán como alumna especial de Ana del Castillo para investigar la metodología en la enseñanza del ballet de la Escuela Inglesa y del sistema “Combi” diseñado por Castillo con la unión de la Escuela Inglesa y Cubana de Ballet.

Trabajó como maestra de ballet en la Casa Hogar del IMAN y en la Escuela de Ballet de Martha Pimentel –primera bailarina de la Compañía Nacional de Danza del INBA. Posteriormente se capacitó con la UNICEF para el trabajo de expresión creativa en comunidades en riesgo y marginalidad extrema.

Se integró como maestra de danza contemporánea en la UNAM y al Canal 13 de Imevisión como coreógrafa del programa infantil *Así es* y en varios proyectos especiales de esa televisora. Al tiempo se incorporó a la Subsecretaría de Cultura como capacitadora nacional en la formación de promotores culturales de danza. Fue seleccionada para formar parte de los promotores capacitados por Luis Garza Alejandro, Ezequiel Ander Egg y Guillermo Bonfil Batalla.

De forma paralela se incorporó al Pacaep para la capacitación de los maestros de actividades culturales de educación primaria. Realizó el Plan Maestro, el Programa Rector y el libro de materiales para la realización de eventos dancísticos para el uso de maestros de la SEP, capacitando a los representantes nacionales. Obtuvo el puntaje más alto en las evaluaciones hechas por la Subsecretaría de Cultura y se le consideró “capacitadora clave para la promoción cultural de la danza a nivel nacional”.

Estudio folklor cubano en El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba; Dirección de Actores en el CUT bajo la tutoría de Ludwick Margules. Obtuvo una beca para estudiar Dirección de Actores en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los baños, Cuba bajo la dirección de Vicente Revuelta, padre del teatro de vanguardia en Cuba e introductor de los nuevos dramaturgos occidentales a la isla. Estudió una licenciatura en Biología y una Maestría en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM.

Desde 1986 se integró a la revista Proceso (y hasta el 2013) como crítica de danza y periodista. Gano tres apoyos del FONCA para hacer las series radiofónicas *De Cuerpo a Cuerpo*, *Radio Tutú* y *Vida al Aire* (más de setenta programas temáticos sobre danza), además de crear el fragmento noticioso *Diálogos Corporales* sobre al lado de Emilio Ebergényi en Radio Educación.

Obtuvo el Premio Nacional de Periodismo en la categoría de reportaje cultural en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara y el Tercer Lugar en la Bienal Internacional de Radio en la categoría de radioreportaje sonoro por *Vida Al Aire. José Rivera. La Transgresión*. Ha sido jurado del FONCA en diversas categorías. Parte de los consejos artísticos del Festival de San Luis, UNAM y Delfos Danza Contemporánea, entre otros. Creo el diplomado “La Danza del Lápiz” en la UNAM durante la gestión de Cuauhtémoc Nájera.

Ha sido corresponsal para cubrir festivales dancísticos en Argentina, Chile, Cuba, Panamá, Venezuela, España, Estados Unidos, Francia y Singapur, entre otros países. Ha sido jurado internacional para seleccionar la mejor danza del mundo para la preseña de “Los Nijinsky” en Montecarlo, bajo la organización de la princesa Carolina de Hannover. Actualmente escribe en el diario Excelsior la columna PLANETA DANZA y es guionista y productora de la serie “México en el aire” de Radio UNAM.

Sus entrevistas incluyen personalidades de la danza internacional como: Pina Bausch, Jiri Kilyan, Ushio Amagatsu, Emio Greco, Roland Petit, Sidi Larbi, Wim Vandekeybus, Farek Ruzimatov, Carlos Acosta, José Manuel Carreño, Édouard Lock, Louise Lecavalier, Jean Christophe Maillot, Anna Kisselgolf, Ana María Stekelman, Guy Darment, Bill T Jones, Peter Sparling, Carla Maxwell, Fernando Alonso, Julio Bocca, Alberto Alonso y Alicia Alonso entre otros. A nivel nacional ha entrevistado prácticamente a todos los integrantes de las generaciones de los sesenta, setenta, ochenta y noventa como: Guillermina Bravo, Gloria Contreras, Michel Descombey, Guillermo Arriaga, Waldeen, Gladiola Orozco, Lidya Romero, Marco Antonio Silva, Cecilia Lugo, Lourdes Luna, Claudia Lavista, Miguel Mancillas, Víctor Manuel Ruíz, Cuauhtémoc Nájera, entre otros.

Cuestionario

--¿Cuáles fueron los principales desafíos de su gestión?

--Los principales desafíos para llevar a cabo mi trabajo fueron, por un lado la falta de un presupuesto específico para el departamento de danza, dado que la mayor parte de él estaba dedicado a las actividades del Taller Coreográfico de la UNAM. Lo cual limitaba de forma total la posibilidad de contratar funciones, artistas, crear proyecto, contratar especialistas y personal. Y el otro la dependencia absoluta a la Dirección de Teatro y Danza.

Conocí a Alejandro Aura, el día que me citó para proponerme la jefatura de danza. Nunca antes lo había tratado, así que había que comenzar tratando de establecer acuerdos mínimos para el buen funcionamiento del área y tratar poco a poco de convencerlo de la importancia de la danza en la UNAM. Lo que fue relativamente por el amable y jovial carácter que le caracterizaba. No obstante era claro que el presupuesto estaba recargado hacia el teatro y el Taller Coreográfico únicamente.

Alejandro falleció hace unos años y me siento obligada a agradecerle su entusiasmo y la confianza ciega que depositó en mí.

Si bien a mi llegada ya había una programación parcial con un cierto apoyo presupuestal, unos cuantos talleres funcionaban y los grupos de alguna forma vinculados a la UNAM trabajaban, era claro que no había partidas específicas para las actividades del departamento. Al mismo tiempo la dependencia a la Dirección de Teatro y Danza significaba de manera simbólica cierto menosprecio a la danza.

La Dirección se volcaba hacia el teatro con grandes producciones y el área administrativa, al mismo nivel que el departamento de danza utilizaba la mayor parte de su energía hacia el teatro.

Al haber una relación horizontal y del mismo nivel con el Departamento Administrativo, resultaba imposible conocer las partidas y los aspectos económicos que se relacionaban con las cosas más elementales como papelería y tonner --lo cual ahora agradezco porque por mis manos nunca paso un solo centavo--. Al mismo tiempo no existían plazas vespertinas. Es decir que por las tardes éramos la secretaria y yo, y a veces nada más yo.

Pero el empuje y la decisión son fundamentales frente a retos de ese tipo. En aquel tiempo yo tenía 29 años y estaba convencida de que todas las adversidades son posibles de remontar si se tienen bien puestos los objetivos laborales y se conoce el campo de acción.

Como universitaria que soy desde la preparatoria y al día de hoy, me jacto de venerar a la escuela donde por fortuna me formé y de haber gozado sus privilegios y fortalezas y haber padecido algunas de sus debilidades.

Como persona de danza me pasó lo mismo, con la ventaja de que desde niña tuve la opción de ser una espectadora permanente de los mejor y lo más importante que se escenificó dentro de la danza nacional e internacional. Así que bajo la determinación de lograr tener un diagnóstico correcto de los campos a trabajar y con la energía para sostener mientras tanto la maquinaria burocrática, me lancé al río de la investigación, planeación, gestión, animación administración y evaluación del Departamento de Danza sin miedo.

Aclaro que frente a una situación tan difícil tuve la suerte y tal vez la asertividad de no desconfiar del equipo de trabajo con el que me encontré –yo no llevé a nadie--, el cual no sólo resultó ser resultado no sólo ser eficiente sino entusiasta y colaborador hasta sus últimas consecuencias. A ellos se agregó espontáneamente un curioso número de jóvenes con deseos de hacer su servicio social y alumnos de los talleres de danza.

“Nada de lo logrado se hubiera obtenido sin la fiel solidaridad de mis colegas que, subidos a un barco desconocido, navegaron entre tormentas, ciclones, tsunamis y todo lo imaginable para llegar a buen puerto.

“No los mencionó a todos por no dejar fuera a algunos de ellos por falta de memoria, pero sí resalto la grata experiencia de contar con el apoyo de: Ricardo de León, María del Carmen García, Gabriela De Pablo, Domingo Garcilazo, Jorge Méndez, Lourdes Lecona y Gisela Sandoval entre otros.

“Agrego que dentro del personal de base se encontraban varias personas que al llegar mi administración se les solicitó se incorporarán al departamento. Algunos de ellos considerados como “indeseables” o “conflictivos” e incluso con padecimientos mentales. Todos ellos se adecuaron de manera efectiva y audaz. Muy en particular resalto a una señora “sicótica” que trabajó sin ningún problema hasta su jubilación.

“Sin un equipo sólido es imposible trabajar, no sólo en danza, sino en cualquier cosa en la vida. Agradezco que la mayoría se convirtieron en amigos personales y vivimos la grata oportunidad de compartir el camino y esa vida de entonces.

--¿Cuáles fueron los principales ejes de su gestión?

--Dado que tengo en poder una copia de los documentos de mi gestión me parece de importancia utilizar elementos de ellos para hacer una documentación más precisa de mi propuesta existe una Presentación que señala:

“Instancia de la Dirección de Teatro y Danza de coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Departamento de Danza tiene como misión academizar con todas sus particularidades la danza como expresión artístico cultural y llevarla a la Comunidad Universitaria, así como difundir en el seno de la misma, las diferentes corrientes que se practican en el país por numerosos grupo con diferentes punto de vista estéticos; respetando la pluralidad de corrientes y la unidad de propósitos la experimentación y el rigor profesional, la tradición y la modernidad. Todo dentro del orden y el nivel académico que implica ser parte de la UNAM.

“Para cumplir con estos objetivos, el Departamento está estructurado en Coordinaciones:

“A) Coordinación de Programación, que atiende de manera permanente la programación de los eventos de danza dentro de los espacios universitarios, interinstitucionales y con el sector educativo, así como evalúa y supervisa las actividades.

“B) Coordinación de Promoción Cultural, coordina, planea y realiza la vinculación interinstitucional, los eventos y la promoción cultural, así como programas de investigación y animación culturales.

“C) Coordinación de Promoción Educativa que establece las coordinaciones con el sector educativo y de servicio social, atiende programas culturales y talleres entre los que se encuentran actividades de educación no formal, recreación, difusión y talleres especializados.

“D) Coordinación de medios, realiza los enlaces con los diferentes medios de comunicación social y la publicidad de eventos.

“El Departamento cuenta con cinco grupos de danza tales como el Taller Coreográfico, Danza Contemporánea Universitaria, Danza Libre Universitaria, Ballet Folklórico y la Compañía de danza Folklórica de la UNAM. Además cuenta con cinco espacios universitarios que de manera permanente presentan a la comunidad universitaria una variada programación de danza. Así mismo se han abierto espacios alternativos que permiten la difusión de la danza al interior de la Universidad al mismo tiempo que promueven la extensión de la danza universitaria al resto del país.

“Ha realizado diversos eventos especiales entre los que se encuentran la apertura de treinta y tres talleres de danza con cursos semestrales; el primer curso en América Latina para invidentes y débiles visuales, el Primer Encuentro Latinoamericano de Danza Contemporánea Independiente, el Segundo Encuentro Latinoamericano de Danza Contemporánea Independiente.

“La Producción de dos Videodanzas. Un proyecto piloto para la difusión de la danza en la Televisión, adecuando el lenguaje escénico al cinematográfico; un curso de Promoción y Animación Cultural en el área de Danza para la Universidad Autónoma de Chiapas; además ha celebrado diversos convenios con delegaciones de gobierno e instituciones culturales, permitiendo con esto la apertura de nuevos y variados espacios para la promoción de la danza en el país.

--¿Cuáles fueron las principales aportaciones a la danza universitaria y a la danza nacional? ¿Qué papel jugaron los talleres de danza en su administración?

-- Haber tenido como respaldo una amplia formación dentro de la promoción, gestión y animación culturales, me permitió visualizar el Departamento de Danza de la UNAM no como un área más de eventos sino como un espacio de entendimiento de las debilidades y fortalezas de los ámbitos del movimiento dancístico dentro de las diversas áreas de la UNAM.

Es decir que promover la danza dentro de la UNAM exigía llevar a cabo un diagnóstico acucioso con diversos indicadores. Al mismo tiempo, había que tener claro que el “difusionismo cultural”, es decir el creer que el éxito de un área artística se sustenta en el mayor número de eventos posibles y en el caer en perspectivas engañosas que pretenden hacer creer que lo masivo es sinónimo de “población atendida”, no tenían cabida en mi propuesta.

Para ello se establecieron múltiples formatos tanto de indagación como de evaluación y estadística de cada uno de los proyectos que se realizaban. Por lo mismo, las temporadas en la sala Miguel Covarrubias, en el Museo del Chopo, en la Fuente del Centro Cultural, Facultades, Centros de Investigación y espacios alternativos era parte de proyectos específicos y se diseñaban para cumplir objetivos generales y particulares.

Al mismo tiempo, por citar un ejemplo, se hizo una investigación sobre los espacios de reunión de los estudiantes en sus facultades, la hora de mayor afluencia de los mismos y las condiciones de los espacios para poder ser parte de un fenómeno escénico, de una intervención escénica y de un performance, entre otros.

Los espacios formales como auditorios y foros fueron contemplados y establecidas sus posibilidades técnicas ya fuese para algún tipo de representación, pero más hacia la posibilidad de convertirse en espacios para la enseñanza de la danza en alguno de sus géneros.

La planeación que realizamos entonces, implicaba realizar eventos en horarios no convencionales, matutinos en muchos de los casos y siempre con profesionales de la danza que pudieran sorprender con un elevado nivel técnico y artístico como UX Onodanza o Barro Rojo a estudiantes y maestros a las once de la mañana de un martes en el llamado “Lagartijero” de la Facultad de Ciencias o en el llamado “Aeropuerto” de la Facultad de Filosofía y Letras.

Los asistentes respondían a preguntas orales o escritas de nuestra coordinación de evaluación de proyectos y los artistas también evaluaban su propio evento. Este tipo de circunstancia nos permitió tener un público universitario cautivo al que posteriormente se le invitaba a ser parte de los talleres que se impartían en su propia facultad o en alguno de los espacios establecidos y también a las temporadas programadas en la sala Miguel Covarrubias y otros espacios.

Conscientes de que la publicidad es clave para dar a conocer la información, utilizábamos cientos de volantes, carteles y anuncios para dar a conocer que se llevaría a cabo algún tipo de actividad. El uso de la cartelera de Protea, anuncios espectaculares, inserciones de prensa y la búsqueda para incorporarse a las páginas de la prensa fueron clave para garantizar una mayor afluencia de públicos.

A nivel nacional seguimos la misma idea y buscamos saber qué grupos de danza existían en el país, cuáles eran las principales escuelas privadas y públicas de

danza. Quiénes eran los principales creadores del momento, quiénes necesitaban apoyo de producción y sobretodo quiénes eran los talentos incipientes y desconocidos que requerían de espacios para darse a conocer.

De forma paralela se establecieron mecanismos para lograr llevar a cabo producciones completas para ciertas compañías las cuales tuvieron la oportunidad de tener temporadas de entre 14 a 16 funciones. En algunos casos incluso se llegó a las cien funciones de ciertas piezas como es el caso de *La Llorona* de Silvia Unzueta que permaneció durante un año en el Museo del Carmen en San Ángel.

El análisis antropológico y sociológico del fenómeno de la danza folklórica no nos fue ajeno así que realizamos varios proyectos en la búsqueda de entender y reanalizar el fenómeno de la representación de ciertos aspectos de fenómenos culturales mucho más amplios. En el entendimiento de que el folklor bailado es un fenómeno escénico que tiene ciertas referencias a tradiciones específicas y tiene que ser entendido así y no como “rescate”, “recuperación” o “tradición exacta”.

El foro tiene reglas indiscutibles y el folklor escénico tiene que ser concebido desde ahí. Por lo mismo se le dio un fuerte impulso a la Compañía de Danza Folklórica de la UNAM a cargo de Pablo Parga Parga para que con toda libertad pudiera buscar nuevas formas de representación. *Danza en las alturas*, producción del Departamento de Danza de la UNAM se estrenó en el marco del Festival Internacional Cervantino en la Alhóndiga de Granaditas. Su propuesta era indagar como ciertos roles que eran únicamente para los varones son hoy en día ejecutadas por las mujeres debido a que los hombres han emigrado a los Estados Unidos. Posteriormente creó *El Quinto* como un análisis de los quinientos años el descubrimiento de América

El apoyo a Cora Flores para que se quedara con la producción de *Los Piratas* fue un hito dado que la producción de la UNAM. Originalmente concebida por la efe del departamento para ser una práctica escénica en La Fuente del Centro Cultural Universitario se convirtió en un éxito que llegó, si mi recuerdo no me engaña a las más de cien representaciones.

“Tuvimos la oportunidad de tener una serie radiofónica en un espacio fijo en Radio UNAM: *Cómo se sacude el esqueleto* tenía como productor a Rafael Méndez y como guionista a Nuria Gómez (ambos más que reconocidos en el ambiente radiofónico. Logramos una gran audiencia y participación de la gente de danza en él, además de que era divertido y de profundidad.

“En cuanto a los talleres es un punto y aparte. Logré de tener de los siete talleres que heredé a cerca de 30 o 40. Había talleres en todos los espacios posibles, en pasillos, en los vestíbulos de los teatros, en auditorios. Me parecían fundamentales para la sensibilización de un público masivo hacia la danza.

“Al mismo tiempo era fundamental establecer criterios de enseñanza, tener planes de estudio y una lógica pedagógica por lo cual se contrataron de tiempo completo los servicios de la licenciada en pedagogía María del Carmen García, quien desarrollo un Taller de Planeación Educativa y realizó un diagnóstico sobre el alumnado. La búsqueda de la superación académica era fundamental.

“Los objetivos generales proponían dar a los profesores los elementos técnicos y metodológicos que les permitieran la reflexión sobre aspectos básicos del proceso de Enseñanza-Aprendizaje de la danza así como tener las herramientas suficientes para establecer programas de estudio coherentes.

“Para el logro de los objetivos la participación en el taller teórico práctico era obligatoria. Entre los elementos del programa se dictaron cursos especializados de:

“Principios didácticos, Elementos de un Programa de Estudio de Danza, Encuadre de un programa de estudio, Instrumentación del proceso Enseñanza-Aprendizaje, áreas de conocimiento de la personalidad, Organización de actividades de aprendizaje, Recursos Didácticos y Evaluación Educativa, entre otros.

“Con esa organización logramos tener al menos 2, 500 alumnos por semestre en cerca de 30 talleres de danza. Entre los maestros que se incorporaron se encontraban: Cora Flores, Claudia Lavista, Omar Carrum, Francisco Illescas, Oscar Ruvalcaba, Gerardo Hernández, Cecilia Appleton, Rosario Manzanos, Ricardo de León, Eleonora Galván, Enrique Tapia, Irma Montero y Caridad Valdez, entre otros.

“Con el diagnóstico realizado para los talleres pudimos establecer delegaciones de donde provenían la mayor parte de los alumnos intervalos de edad según el taller, número de hombre y de mujeres, subocupación de los alumnos. En caso de los estudiantes logramos saber a detalle Facultad de donde provenían, carrera, posgrado, intereses paralelos.

“Al mismo tiempos se establecieron niveles de enseñanza y se determinó crear un grupo de alumnos avanzados. Los talleres no eran considerados “libres” porque el término podría prestarse a interpretaciones equívocas que hicieran pensar que su funcionamiento era únicamente recreativo y sin mayor ánimo que el entretenimiento.

“Al contrario, se estableció que en múltiples casos los talleres fuesen formativos y dieran a los alumnos ciertas herramientas de conocimiento que les permitieran en un cierto tiempo o saltar a una escuela profesional de danza o de tener acceso a una formación que aunque elemental era profesional.

“Del grupo de avanzados salieron alumnos que posteriormente se dedicaron a la manera de forma profesional tanto en la ejecución como en la docencia. En aquel tiempo fue el caso de Martín Sierra que logró ser parte del Ballet de Australia y de Carmen Sierra y Antonio Sarmiento que estudiaron la carrera de danza y coreografía de forma profesional y que hoy en día son los maestros de danza.

“Tampoco nos interesaba hacer festivales con los alumnos sino someterlos a la experiencia escénica. Sólo ciertos grupos tenían acceso a ese acontecimiento y las sedes para hacerlo variaban para que los alumnos incorporaran la experiencia de enfrentar a públicos diversos como parte de su profesión.

“En el caso de los talleres avanzados se contrató a un coreógrafo profesional reconocido —Marco Antonio Silva— para que realizara montajes con ellos. De ahí salió el proyecto de hacer tres funciones del espectáculo *Una historia de Piratas*, con una idea y guión míos que se convirtió en tal éxito que posteriormente la maestra Cora Flores hizo del grupo una compañía con la que trabajo por varios años con el montaje.

“En su momento la Producción fue de la Dirección de Teatro y Danza con escenografía de otras puestas y posteriormente la propia Flores mandó a hacer otra producción que le permitiera mover la obra.

“Cabe resaltar que en aquella época se permitía que los ingresos obtenidos de los talleres regresaran al departamento de danza. Con esos ingresos fue posible pagar a los propios talleres y llevar a cabo dos Encuentros Latinoamericanos de Danza, para ello se contrató a una administradora que llevó a buen fin la organización administrativa del Departamento.

“Con ello duplicábamos de forma abierta las funciones de la Dirección de Teatro y Danza, cuyas áreas administrativa, de producción y difusión estaban volcadas únicamente hacia el teatro. Es decir que de alguna u otra forma funcionábamos como una micro dirección, con múltiples desventajas pero con una decisión a prueba de todo

--¿Qué le faltó por lograr?

--Desde antes de mi arribo al Departamento de Danza tenía claro que la dependencia de la Dirección de Teatro y Danza no era del todo saludable para el fortalecimiento de la danza. Era claro que Danza debería ser una dirección independiente y no un hijo menor de Teatro que durante muchos años después de mi gestión siguió acaparando el presupuesto. Trabajé afanosamente para promover que se hiciera y presenté un proyecto con diagnósticos, aspectos legales y con una serie de aspectos prácticos que hacían factible la posibilidad de crear una dirección de danza.

“No obtuve ningún tipo de respuesta y creo que hasta algunas autoridades del área de difusión cultural pensaron era una suerte de anomalía proponer modificar la estructura que en aquel entonces parecía funcional a la institución.

“Lo otro que se quedó en el tintero fue la posibilidad de crear talleres profesionales que dieran paso a la creación de un Centro Universitario de Danza Contemporánea. El diseño original de una posible curricula surgió de mi propia experiencia en Centro Universitario de Teatro, la Escuela Nacional de Danza y la experiencia con los talleres de danza de la UNAM de donde han salido alumnos que se incorporaron después a las escuelas profesionales de danza en el país y que hoy en día son profesionales de la danza.

“Sabía que no podría hacerlo con el ballet porque en la danza clásica a los 18 años ya tienes que estar en el foro como profesional, pero en la danza contemporánea, el jazz y los bailes populares existen ciertas licencias. La experiencia de compañías de danza de corte internacional como Retazos de Cuba, Última vez de Bélgica, Pina Bausch en Alemania y Jan Fabre también de Bélgica son un claro ejemplo de que no todos los bailarines de contemporáneo egresan de escuelas oficiales.

“El entusiasmo, el esfuerzo físico y la decisión te permiten en ciertos ámbitos dancísticos acceder a la expresión contemporánea. Recuerdo que en mi administración había muchas personas que podían profesionalizarse, otras que lo hicieron y mucho talento que no encontró el cause adecuado para sus necesidades y se fue a otras escuelas más estructuradas y en oro caso que se perdieron para siempre.

“E insisto que el simple caso de *Una historia de Piratas* es un ejemplo, una buena parte de los participantes eran alumnos de los talleres como es el caso de Carmen Sierra, Antonio Sarmiento –los dos son ahora maestros en los talleres--, Germán García, Domingo Garcilazo, Alejandra Maldonado y Zazil Olivares por citar unos cuantos. Pero

no fueron los únicos, al trabajar con creadores de primer nivel, muchos alumnos saltaron a grupos de danza contemporánea independiente como fue el caso de Manuel Márquez.

“Sigo pensando que un centro universitario de danza es plausible. Sin dejar a un lado las experiencias de recreación y esparcimiento es importante destacar que en los espacios universitarios se podrían llevar a cabo experiencias de formación profesional. Hay cientos de universitarios que de tener la oportunidad optarían por la danza como especialización escénica. Decenas de alumnos de la carrera de Literatura Dramática toman clases de danza en los talleres en búsqueda de una formación corporal que no existe de forma profesional en la UNAM, por citar sólo un caso.”

--¿Cuáles son las ventajas de trabajar en el UNAM?

--Todas porque mi caso la posibilidad de trabajar para la institución en donde cursé la preparatoria, la carrera y el posgrado era un honor. Me siento orgullosamente puma y eso repercutía en el entusiasmo de contribuir a un proceso de beneficio para los universitarios. Durante toda mi gestión siempre tuve como primer objetivo servir a la comunidad universitaria. Es decir que no veía mi trabajo como eso.

“Para mí laborar en la UNAM era una responsabilidad y un orgullo. Poder vivir de lo que a uno le apasiona siempre es un privilegio, y si lo hace además dentro de una institución en la que se confía y respeta es un mayor aliciente.

“A todo lo anterior, hay que agregar que trabajar en el Centro Cultural Universitario que es un espacio bellísimo da una mejor calidad de vida y que programar el mejor espacio de danza del país que es la sala Miguel Covarrubias era un enorme desafío y un honor. No quiero pecar de cursi, pero en realidad considero que la UNAM es el mejor lugar para desarrollarse intelectualmente. Ser parte de ese proceso me generaba gran alegría.

“Sin dejar fuera que en la Universidad existe toda una infraestructura que permite hacer lo que nadie más hace en el país, y además con absoluto respeto, sin censura y gran apertura. Esto debido a que las posiciones claves dentro de la Coordinación Cultural generalmente las tienen universitarios de gran reconocimiento. Creo que aún hoy en día, como sucedió en mi gestión, existe gran desconocimiento del fenómeno dancístico. Es un problema social y más aún es un problema cultural en todo el país.”

--¿Qué era lo que más le gustaba de su trabajo?

--Por un lado el profesionalizar y academizar la danza dentro de la UNAM con todos los retos que ello conlleva. Por otro lado, el trabajar con universitarios y en ello puntualizo a los jóvenes estudiantes que accedían a las actividades por vez primera, a los profesionales de la danza que se ponían la camiseta y al público en general que encontraba en la UNAM un espacio de vanguardia artística.

“Realicé dos encuentros latinoamericanos de danza contemporánea y logré que todos los teatros del Centro Cultural Universitario se volcaran a la danza, el Juan Ruiz de Alarcón, el Foro Sor Juana, la sala Miguel Covarrubias y hasta Santa Catarina que no está en C.U tuviesen funciones simultáneas con llenos totales. Había colas incluso para poder adquirir boletos y entrar. Y eran tiempos donde la publicidad era en base a todo tipo de estrategias. Vamos no existían las redes sociales. Incluso fue casi al final de mi gestión que nos entregaron una computadora. Antes todo lo hacíamos a máquina.”

--¿Se arrepiente de algo?

--Me arrepiento de no haber hecho una copia de todo el archivo muerto y sólo de lo que me correspondía a mi como funcionaria en mi gestión o trabajadora en otras administraciones de danza de la UNAM. El archivo era algo fundamental. Sólo en material de video había tesoros que se quedaron ahí y desaparecieron, al igual había documentos que eran fundamentales y que podrían haberse convertido en los antecedentes de trabajo de otras administraciones o de la historia misma de la danza universitaria.

“Es de esperarse que con más tiempo se logren encontrar los archivos sonoros y de video.”

--¿En qué se equivocó?

--Mi relación con el Taller Coreográfico no era del todo sencilla por cómo estaban establecido sus días de montaje. Al mismo tiempo no había un salón de ensayo para las compañías que se presentaban. Gloria Contreras y yo llegamos a discutir al respecto de esos dos temas. Unos meses después de mi gestión establecimos una amistad cercana y ambas nos arrepentimos de no habernos conocido mejor en aquellos

tiempos para colaborar mejor. Es una mujer muy valiente en la promoción y difusión de la danza.

--¿Qué compañías logró presentar en la Sala Miguel Covarrubias?

--Logré hacer temporadas, producciones especiales y funciones en diversas áreas de la UNAM. En la Covarrubias en especial: Danza et al de Concha de Icaza con la producción del departamento de danza *Arcidriche*, UX Onodanza de Raúl Parrao con la producción *Elen trayendo* y con *Morteros*, Contempodanza de Cecilia Lugo, Ballet Folklórico Vini-Cubi de Enrique Gómez Lomelí, Compañía de danza Folklórica de la UNAM de Pablo Parga, la temporada de Flamenco *Sol y Sombra* que incluyó a María Antonia La Morris, Carmen Díaz, María Elena Anaya y Patricia Linares.

“Aksenti de Duane Cochran, Delfos Danza Contemporánea de Víctor Manuel Ruíz y Claudia Lavista, Contradanza de Cecilia Appleton, la producción de la UNAM *Mujeres en Luna Creciente* de Laura Rocha y Francisco Illescas con Barro Rojo y de la que se hizo un documental que se encuentra en TVUNAM, Compañía Jorge Domínguez de Jorge Domínguez, Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, Ballet Teatro del Espacio de Gladiola Orozco y Michel Descombey, Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo, Nuevos Pasos de Guillermo Maldonado, la producción de *Desastre y Esperanza* de Rossana Filomarino con Drama Danza.

“Danza Contemporánea Universitaria de Raquel Vázquez, danza Libre Universitaria. Rodolfo y Saúl Maya, la producción *Qué te ha dado esa mujer* de Ema Pulido con JazzMex, Cuballet, Anajnu Veatem, Tiempo de bailar de Vicente Silva

“Dentro de la temporada *Reflexiones...Laboratorio de Folklor* al Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Colima de Miguel Zamarripa, Compañía de Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua de Antonio Rubio, Ballet Folklórico de la Universidad de Yucatán, Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana de Miguel Vélez.

“A nivel internacional la Compañía de Maguy Marin, LaLaLa Humans Steps de Edouard Lock, Kuniko Kisanuki de Japón, Mario Maya, Les Ballets Africains, Ariadone de Japón, Yoshie Tachibana, Ko Murobishi de Japón de Japón. Tango X Dos de argentina

“Y en el marco de Dos Encuentros Latinoamericanos de Danza Contemporánea Independiente a a Íntegro de Perú de Oscar Naters, Alvaro Restrepo de Colombia,

Pepatian y Evelyn Velez de Puerto Rico, Danzaluz de Marisol Ferrari de Venezuela, Retazos de Cuba de Isabel Bustos, Danza Contemporánea de Nicaragua de Gloria Bacon, Danza Federal de la Universidad de Río de Janeiro, Endanca de Luis Mendoza de Brasilia, Brasil, Duggandanza de Argentina de Teresa Duggan.

“Nucleo Danza de Argentina de Susana Tambutti .En otros foros como el Juan Ruiz de Alarcón y la sala Sor Juana Inés de la Cruz estuvieron Ala Vuelta de Graciela Cervantes Rocío Becerril, Teatro del Cuerpo con un montaje de Rocío Flores, Aulmomomto de Ecuador de Miguel Azcue, Wilson Pico de Ecuador, Otux de Chile de Marcela Ortiz, Amento de Lourdes Luna, Impulso de Sony Savoy, Amaranto de Ana Luisa Uribe.

“Pero había otras temporadas como la temporada Sabadanza en el Chopo y las que se llevaban a cabo en la Fuente del Centro Cultural Universitario donde se presentaron Utopía de Marco Antonio Silva, Barro Rojo de Laura Rocha y Francisco Illescas, JazzMex de Ema Pulido, Danza Vértice de Jaime Camarena y Cuauhtémoc Nájera.

“Y otras más como “Danza al Descubierta” que se realizaba en Facultades y Explanadas del Campus de la UNAM. Puertas abiertas con grupos del interior del país en las que estuvieron presentes Arte Móvil Danza Clan de Monterrey, Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca, Compañía de Danza Foklórica de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Germidanza de Aguascalientes Danza Nayar de Nayarit y Programas Infantiles.

--¿Cuáles fueron las metas alcanzadas?

-- Todo lo anterior a lo que agregaría que se hicieron dos videodanzas profesionales, pero que quedaron como un registro importante en TV UNAM. El registro de casi todos los espectáculos realizados que se encuentra también en esa área universitaria junto con varios documentales sobre montajes y sobre los encuentros latinoamericanos. Una serie de radio con más de cien programas.

--Háblenos de su carrera artística y de su carrera como promotor cultural.

--Me parece que son la misma cosa. En los años ochenta trabajé como coreógrafa para la Imevisión realicé cientos de coreografías de algunos minutos para un

programa infantil y posteriormente hice la coreografía para un programa sobre Cri-Cri.

“Pero en realidad considero que lo mío siempre va hacia el análisis, la planeación, la capacitación, la elaboración de diagnósticos y el diseño de eventos. Recorrí el país de cabo a rabo capacitando a los maestros de actividades culturales (MAC) de la SEP en un intento por acercarlos a una visión más académica y sensata de la enseñanza de la danza en las escuelas públicas.

“Le di otra vuelta al país capacitando a promotores culturales de todo tipo para la realización de eventos y actividades relacionadas con la danza. Me preció de haber trabajado en condiciones muy difíciles y en algunos casos de enorme precariedad. He dado cursos para comunidades marginales de la Sierra de Guerrero, para los directores de casas de cultura de casi todo el país, para maestras de kínder, a todo el mundo posible.

“A estas actividades se unieron otras para la capacitación de bailarines y coreógrafos en diferentes aspectos relacionados con la danza, en una forma más especializada como pueden ser la expresión creativa, el análisis coreográfico, periodismo escrito y crítica de la danza, medios y danza y sociología y danza. A lo que agregó cursos de producción radiofónica y la realización de diplomados sobre periodismo cultural y danza.

“Trabajar desde las perspectivas antropológica y filosófica implica poseer un marco teórico especial y la posibilidad de aprender métodos didácticos para exponer frente a todo tipo de públicos. A esto hay que agregar una fuerte necesidad de investigar a profundidad y tratar de crear un conocimiento alterno a lo que ya se conoce. Los fenómenos populares me atraen mucho y su análisis detallado aún más.

“He sido invitada para juzgar lo más relevante del mundo para Los Nijinkys en Montecarlo, he sido jurado del FONCA en múltiples de sus convocatorias y he sido jurado de festivales escolares en poblaciones abandonadas de la mano de Dios en Chiapas y Veracruz. Me interesa ver de todo y contribuir, si se puede, a mejorar ciertos aspectos culturales de México.

“Al mismo tiempo he escrito varios libros sobre diversas investigaciones sobre la danza en diferentes contextos que próximamente empezarán a salir al público.”

--¿Después de la UNAM que siguió para usted?

--Siempre me he mantenido próxima a la UNAM y he procurado en la medida de mis posibilidades realizar proyectos especiales y participar de lo que se hace en el ámbito universitario. He sido parte del Consejo Artístico de la Dirección de Danza. No faltó a las actividades que se realizan ahí y siempre voy a las funciones de la Covarrubias y el salón de danza.

“Pero evidentemente he caminado por otros senderos como el del periodismo de investigación y la crítica de danza en la revista Proceso de 1988 y hasta el 2013. Y a partir de esta última fecha se abrió la posibilidad de crear mi propio espacio “Planeta Danza” en el diario Excélsior. He sido investigadora invitada del Cenidi-Danza José Limón.

“He ganado varias convocatorias del FONCA para hacer mis propios proyectos como fueron 52 programas temáticos bajo el nombre de *De Cuerpo a Cuerpo* en Radio Educación, una serie radiofónica infantil con el apoyo de Conaculta y la Coordinación Nacional de Danza que se llama Radio Tutú también en Radio Educación y una serie de entrevistas con el apoyo del Fonca que se transformaron en radioreportajes llamados *Vida al aire*, con uno de ellos sobre José Rivera gané el Tercer Lugar de la Bienal Internacional de Radio. Unos años antes me gané el Primer Lugar en la categoría de reportaje en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Jalisco, la más importante del país.

“Tengo varias publicaciones a punto de salir. Libros sobre danza en específico.”

“No puedo negar que he tenido una larga carrera en, para y por la danza, lo cual ha sido muy apasionante y además me ha permitido vivir de lo que me gusta hacer.

--¿Siente que su trabajo fue debidamente reconocido?

--Siento que mi trabajo nunca se ha detenido en los reconocimientos. He vivido muchas vidas dentro de la danza y mi mirada tiende a estar en el presente o al futuro. No suelo vivir en la nostalgia y jamás he pensado que lo mejor de mi vida ya pasó, sino al contrario, creo que cada vez los proyectos a los que me enfrento son más complejos e implican una nueva manera de ver la vida.

“Creo que he asumido que estar dentro de la danza a nivel nacional o internacional no es del todo algo visible en el país. Las autoridades de los mandos superiores en todas las áreas de cultura del país no tienen como prioridad a la danza. Por lo mismo el haber guardado mis archivos me permite mantener esa memoria viva y en

algún momento los entregaré a los archivos históricos de la Universidad en el caso de que le sirvan a alguien. Y repito que el trabajo que hice en la UNAM fue en equipo y no resultado de mi ego.

“Sin un buen equipo y sin saber trabajar en plena confianza con el otro no sucede nada o hay una tensión que acaba por mermar un buen proyecto. Tengo la suerte de que algunos de quienes trabajaron conmigo me recuerdan con gran aprecio y nuestros encuentros eventuales en algún pasillo siempre son alentadores y de gran afecto. Para mí eso tiene un valor extra y me genera orgullo y felicidad.”

--¿Cómo le gustaría que fuese la danza en la UNAM actual?

--Mi visión afectiva hacia la UNAM no ha cambiado, sigue siendo mi escuela y me estoy preparando para hacer un doctorado. Sigo siendo universitaria globalizada porque veo a la UNAM como un todo y no sólo como la Dirección de Danza. Creo tener una visión holística en la que percibo que si el todo no avanza, las partes lo harán mucho menos. A la vez veo a la UNAM en el contexto del país y bueno, estos tiempos del 2015 han sido desalentadores.

“Así que veo a la Dirección de Danza, como un área de resistencia cultural donde hay mucho por hacer mientras se trata que su espíritu vamos su vocación se preserve. Funcionarios van y vienen, a veces bien o regular pero creo que quien tiene la suerte de entrar a Danza no lo hace ni por cobrar un sueldo ni para navegar en la abulia. Es una posición que exige una gran pasión y una perspectiva muy amplia del arte.

“Por lo anterior deseo que el país mejore, la UNAM crezca y la danza universitaria alcance niveles académicos y artísticos de altura internacional.”

Agrego como información el siguiente oficio 625.04/144/93 en la que se establece que:

“Durante mi administración se han llevado a cabo: 14 temporadas de danza 1989, 20 temporadas de danza de 1990, 19 temporadas de danza en 1991, 21 temporadas de danza en 1992.

El número de funciones en 1989, 312 funciones en 1990, 281 funciones en 1991, 343 funciones de 1992. Durante ese tiempo se programaron 18 compañías nacionales y

8 extranjeras en 1989. 34 compañías nacionales y 10 extranjeras en 1991. 46 compañías nacionales y 14 extranjeras 1992.

CARLOS OCAMPO (1994-2001)

Estudió psicología en la UNAM, artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y comunicación en la UAM. Desarrolló una amplia cultura en todos aspectos que no ostentaba. Se desarrolló dentro del ambiente de las letras y de la gestión cultural. Ganó incluso un importante premio de literatura infantil. Se inició en la danza cuando al trabajar en el museo Rufino Tamayo como jefe de prensa. Su misión ahí era promover el interés de la gente hacia las actividades que se desarrollaban en el museo. Fue jefe del departamento de danza de la UNAM, crítico en la revista y editor en jefe de la revista *Zona de Danza*.

Memoria viva

Dentro de sus obligaciones tuvo la de promover y difundir una temporada dancística organizada en el auditorio del museo y en espacios abiertos. El momento era de gran efervescencia dancística. Las nuevas generaciones buscaban abrirse espacio frente a los ya consolidados artistas de los años setenta y ochenta. La danza de los noventa, buena, regular y mala era una oportunidad de asomarse a los artistas potenciales del nuevo siglo que se avecinaba.

Así, en el Auditorio del Museo Tamayo se presentó el solo de Rosa Romero *Alebrije*. Pero lo que cimbró a Carlos Ocampo fue la presencia del polémico y talentoso Raúl Parrao que participó como director y coreógrafo en un homenaje al artista plástico Mathias Goeritz en un montaje especial llevado a cabo en los espacios abiertos del museo y que se llamó *Kozma Goeritz*.

Desde entonces Raúl Parrao sería uno de sus artistas favoritos y su embeleso por la danza y su buena pluma lo llevaron a escribir sobre danza en la revista Siempre cuya sección cultural diría Ignacio Solares.

Al incorporarse este último a la Coordinación de Difusión Cultural como director de Teatro y Danza invitó a Carlos a que ocupara el puesto de jefe del Departamento de Danza.

Poco se sabe de los ejes de su programa de trabajo, pero de lo que se puede dar fe por ejemplo es de su tenacidad en establecer una temporada para agrupaciones y coreógrafos incipientes que mantuvo durante toda su gestión: *Quimeras. Pulso de la*

danza en este siglo que tenía como sede la sala Miguel Covarrubias.

En algunos casos como si se tratara de un foro para escolares se presentaron ahí los primeros trabajos de José Rivera y Claudia Desimone *De San Luis a México*. En Rivera aparecía ya el ingenio que lo ha llevado a ser uno de los creadores más importantes de la actualidad y a su grupo La Cebra. *Danza Gay* un éxito de público.

Estudios de un visionado de costumbres raras y dudosas procedencia y *Sunshine*, ambas ya desaparecidas del repertorio de Rivera eran, como lo son los primeros pasos de un coreógrafo piezas olvidables pero que encontraban un foro para que el artista pudiese experimentar y encontrar así su propia voz.

Siempre sin público –25 personas a lo máximo—*Quimeras* ofrecía también la oportunidad de asomarse a las creaciones de Juan Manuel Ramos con piezas como *Breve Estancia* en las que se destacaron coreografías como *En estas tres ocasiones te digo*, *Mi mente lo sabe...El cuerpo lo recuerda*, *Mientras tanto* y *Breve Estancia*. Durante esa temporada llevada a cabo en abril 1995 descolló Roberto Robles por su dominio de la técnica y entrega.

Tiempo después, en la misma sala Covarrubias en una larga temporada se presentó Juan Manuel Ramos con *Bajo Luz con o sin P...* Pieza emblemática del final de los años noventa.

En esa misma temporada se presentaron durante su gestión propuestas de Miguel Mancillas, Lourdes Luna, Gerardo Ibañez, Benito González, Oscar Ruvalcaba, Laura Rocha, Edgar Zendejas y Evoé Sotelo y Ema Pulido, entre otros

Con la fiel intención de promover a los nuevos artistas hacia la danza y sin tomar en cuenta la falta de público, tal vez por falta de difusión y en el último de los casos por falta de interés en un lenguaje contemporáneo *Quimeras* fue en su momento la única opción para ver “la buena, mala y regular producción dancística de los jóvenes mexicanos”.

Al mismo tiempo, Ocampo invirtió en producirle a Raúl Parrao grandes producciones como *Historias del Legendario Hotel X*, *X para idiotas*, *Picnic* y *Un día en X Planeta Puff*.

Junto con *Quimeras*, Ocampo organizó temporadas infantiles llamadas *Recreo*, *danza para niños y similares* y *Solos finiseculares*. Con solistas como Pilar Medina, Rossana Filomarino Javier Salazar, Solange Lebourges, Victoria Camero, Domingo Rubio pero también a Raúl Parrao, La Morris, Tongolele, Irma Morales, Tihuí

Gutierrez y Laura Morelos.

Ocampo organizó *Piel de Látex*, de lucha contra el SIDA a través de maratones de danza que se presentaron en el Museo del Chopo. Y también armó la temporada *Tablao Covarrubias* todos los miércoles en la sala del mismo nombre.

Según Rafael Martín, jefe de prensa y Relaciones Públicas de la UNAM quien trabajó con Ocampo, las principales cualidades del funcionario eran “su capacidad de negociación, era capaz de convencer a todo mundo de que la danza tenía que estar en todos lados. Había momentos en los que teníamos programación en La Serpiente, La Fuente, La casa del Lago, El Museo del Chopo, y Cárceles de la Perpetua entre otros espacios.

Carlos Ocampo padeció una huelga estudiantil que duró cerca de 9 meses durante ese tiempo procuró programar en espacios alternativos a los del Centro Cultural Universitario, hasta que poco a poco el conflicto estudiantil fue asfixiando todas las actividades artísticas. Aun así, aunque parecía un campo minado, él y sus colegas lograban llegar hasta las oficinas a trabajar hasta que éstas fueron cerradas y selladas.

La sala Miguel Covarrubias quedó en buen resguardo y las oficinas eventualmente fueron robadas, para muchos por personas ajenas a la UNAM, porque los estudiantes trataban de que todo se mantuviera bajo control para que no los acusaran de ningún delito.

Las reuniones de trabajo se empezaron a llevar a cabo en la casa del papá de Antonio Crestani donde se trabaja de alguna u otra forma hasta que eran tantos los que se reunían que tuvieron que establecer turnos. Carlos decidió renunciar al poco tiempo y murió en el 2001 a dos meses de haber salido de la UNAM. Los espacios de trabajo se recuperaron casi al cien por ciento y las actividades se reanudaron normalmente.

En su informe de 1998 de Antonio Crestani --director de Teatro y Danza— señaló que la danza concentró sus actividades en la sala Miguel Covarrubias del CCU:

“Se destacó la obra *Pic-nic, fragmentos de una historia del legendario hotel X*, bajo la dirección de Raúl Parrao en temporada extraordinaria de 40 funciones; *Quijote Utopía Danza Teatro*; *Trinomio Perfecto* de Danza Libre Universitaria; *La Divina* Homenaje a Maria Callas; y el ciclo *Piel de Latex* con la presencia de La Cebra Danza Gay de José Rivera, Barro Rojo bajo la dirección de Laura Rocha y Tatiana Zugazoitia.

“En el teatro de Santa Catarina se programaron nueve estrenos que se escenificaron todos los miércoles de cada semana. *Quimeras/98 versión 5.0* reunió a las

obras *La Bruja* bajo la dirección de Javier Contreras, *De papel y arena* de Rocío Flores y *Los ojos, el corazón (en el ombligo de la luna)* del grupo Mandinga y la coreografía de Irene Martínez.

“En el foro San Juana Inés de la Cruz se presentó la obra coreográfica *Tarde en Mogador*, solo de la bailarina Tatiana Zugazagoitia, bajo la dirección de Oscar Ruvalcaba y basado en la novela homónima de Alberto Ruy Sánchez.

“Como ya es tradicional, el foro del Museo del Chopo recibió diez programas. Entre ellos destacan *Agón*, *Vagabundos*, *Juegos Callejeros* y *De lo femenino a lo masculino*. En La Casa del Lago se montaron, entre otras coreografías *Estampas* con el Ballet Folklórico de la UNAM, *Días de magia* de Rosario Armenta y *Danza para Niños* de Isabel Romero.

ENRIQUE ESTRADA

Enrique Estrada (2001-2003)

CUESTIONARIO

--Principales desafíos en su gestión

--El principal desafío, que fue por el que Antonio Crestani platicó conmigo largamente el día que me invitó, era que veníamos del movimiento estudiantil, el de la huelga que tuvo la Universidad, incluso que entró el ejército y esta cosa terrible que vivimos y que nos dejó realmente como universitarios, yo sí lo creo sinceramente que nos dejó heridos, fraccionados, angustiados y lo vivimos con mucha fuerza, justamente pasando este momento, ese año paralizado, fue que me invitaron a trabajar en la dirección de Teatro y Danza, en el año 2000, yo empecé a trabajar en marzo del 2000 justamente. Y habían pasado pocos meses que se habían reanudado las actividades.

--¿Usted venía de la facultad de Filosofía y Letras?

--No yo ya estaba egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, desde la facultad estaba trabajando con Ibáñez, con Juan Manuel Moreno y ¡pap! Nos cortaron por la huelga y entonces cada quien empezó a buscar cómo sobrevivir la situación, no sé, pues me tocó el proceso muy cercano, me interrumpió procesos creativos, de mis compañeros de generación que ya eran maestros lo vivimos muy fuerte Entonces Toño me dijo una frase que yo recordaré toda mi vida con mucho cariño: “la UNAM nos necesita”, a los universitarios, a los que realmente somos universitarios, ahora es que se va a ver.

“Vente a trabajar conmigo para sacar este momento adelante y bueno la respuesta fue sí, por supuesto, me subo las mangas y le dije ¿cómo le hacemos? Para dónde empujamos...” Yo creo que ese fue el verdadero punto clave, el reconocer con mucha tristeza que ni los universitarios se estaban parando en el Centro Cultural. Estaba desolado ese espacio.

“Obviamente todos los creativos también detuvieron sus procesos con la UNAM, la sala Covarrubias cerrada, el deterioro natural que esto implicaba y bueno,

era empezar a retomar toda esta actividad y el objetivo principal, así sin mayor negociación posible de ningún tipo político ni estético ese era el punto. Ganar la confianza del público, tanto del público universitario como del público externo. Y esa fue la invitación concreta, vamos a recuperar al público, para el Centro Cultural Universitario.

Con todas las limitaciones que uno puede tener, pues los que somos universitarios de corazón, ese era el momento de reiniciar. Ahí se iba a ver y sin dudarlo mucho dije, “sí le entro, ya le dije mis limitaciones pero yo le entro”. Esto fue como el gran punto de inflexión en la Universidad para mí ¿no? Que nos reconocimos, nos vimos en otra óptica. A mí, que entrara al ejército, fue horrible, yo viví azotado semanas.

Y lo digo con toda claridad, para mí era inédito, era inconcebible, luego entendí, leí, me acerqué a gente inteligente que lo analizó, que bueno fue parte de una necesidad histórica que no tiene porqué volverse a repetir, tenemos que trabajar para que esto nunca vuelva a pasar, pero en ese momento era “cómo curarnos, cómo resarcirnos” como aliarnos para salir adelante.

Ese fue el gran punto. Curar a la Universidad, reencontrarnos, curarme a mí mismo por supuesto, fue la gran terapia de mi vida, trabajar en la UNAM, y le viviré eternamente agradecido a Toño, que me dio la oportunidad de poder darle algo a mi escuela, a mi Universidad. Curiosamente lo que siempre pasa con la generosa Universidad, que te acaba dando más. Uno quiere darle a la Universidad y la Universidad no se deja, te devuelve más de lo que tú quieres dar y ese fue el caso afortunadamente para mí. Ese fue el gran reto.

--¿Y los ejes de su proyecto? ¿cómo los organizó?

--Ya con esta claridad que me dio Toño y que era históricamente evidente, bueno, ¿Qué tenemos que cambiar para que la actividad no solo se recicle, se reestablezca, sino que empiece a dar los frutos que deben de venir a una sacudida de tal magnitud que si no te hace crecer, te puede tirar. ¿Cómo podría crecer la Universidad en este mecanismo? Por supuesto que la visión de que se dividiera Teatro y Danza en dos direcciones es un hecho histórico que todos sabíamos.

“Ya se habían puesto en los encuentros universitarios del 90 y del 97. No inventamos el hilo negro, no pretendemos decir que fue nuestra idea, ya estaba ahí la

inquietud, ya estaba ahí la necesidad. Era evidente no digamos la injusticia, pero si el desequilibrio que había, que Danza era como... Bien lo dijo Solares alguna vez cuando me hizo el honor de presentarme, que éramos como el patito feo, eso era evidente no ofendemos a nadie, es historia tanto en presupuestos, como en espacios como en atención. Ya no digamos en publicidad que fue mi pleito todo el tiempo; si no hay difusión, por mucho y muy bien que lo hagamos nadie se entera.

“Y entonces realmente, tuve que hacer un gran esfuerzo, no solo en adaptarme a la nueva dinámica, a los nuevos compañeros, sino a reflexionar hacia dónde, el cómo, el primero que se me apareció con gran claridad fue el dejar de ser un ente peleado, el dejar de ser el hijo que hace berrinche porque no lo quieren, estar aislados.

“Danza tenía que empezar a dialogar con todas las demás dependencias, tanto de Difusión Cultural como de la Universidad y esa era como una vocación muy clara. Dejar de ser introspectivos en el sentido de aislados y empezar a ser reflexivos en el sentido de invitar a todos a ver, a ver a quiénes hace 5 años que no se les invita. A ver sáquense las listas, a esos hay que invitarlos otra vez. Volver a lanzar estos anzuelos a aquellos que se sintieron excluidos, ¡Muchachos es tiempo de juntarnos otra vez! de dejar los grupillos, de dejar las grillas, que tienen una razón de existir y nunca dejarán de estar ahí, pero este momento histórico nos tenía que unir.

Vamos a invitar a los que están un poco alejados. Tanto a los de folklor como a los de clásico como a los de ballet, o sea, en provincia a quienes no hemos invitado. Y a conseguir presupuestos para que viniera gente de folklor, gente de contemporáneo, gente de clásico de los estados para acá, porque la Universidad es eso. Tenemos esa convocatoria, teníamos ese poder, y empezar a hacerlo, a aglutinar. Quitar estos encasillamientos, de que tú eres del grupo de allá, yo soy del grupo de acá, afortunadamente Antonio, una de las cosas por las que me invitaba es que yo no estaba casado con ningún grupo, aunque conocía a varios, no pertenecía realmente a ninguno.

Esto fue, con gran claridad uno de los puntos de entrada, la convocatoria, con quién, quién está resentido o se siente excluido del departamento de Danza, a esos hay que invitar. Y bueno gente que siempre ha estado ahí, gente fundamental que tenía sus méritos de años de trabajo y que son tan universitarios como yo o más, claro siguen ahí, el gran conflicto era ese:

No alcanza el tiempo, no alcanza el espacio, el conseguir más espacios, conseguir más dinero y darnos el tiempo. Esa fue como la otra línea.

--Conseguir más dinero, y ¿Cómo lo consiguió?

--Tuve la suerte de contar con un maravilloso jefe que era Antonio Crestani también un político muy inteligente y empezamos a hablar con Ignacio Solares, la reflexión universitaria estaba en pleno, no solo los creativos sino también los administrativos, y era el momento justo en que aumentamos de un presupuesto antes en el 97 era de un millón y medio, uno setecientos, para Danza, en el 2000 logramos juntar tres millones y medio.

“De entrada, esa era la línea muy concreta, y empezar a justificar con documentos y ese es el gran meollo de esos puestos. Que no importa qué tan creativo seas o que tan propositivo seas o lo bajas en papel o la gente no lo lee, no existe. Eso está en labor de arrastrar el lápiz y Toño que tiene una gran experiencia y tenía el lenguaje, entonces fuimos bajando los documentos para ir con el maestro Solares, que fue muy sensible porque el momento así lo pedía la UNAM y nos fue ayudando.

“Bueno ¿por qué quieres traer grupos ahorita que estamos en crisis? Grupos de provincia y hacer estos espectáculos grandes. Y a explicar por qué lo necesitábamos y por qué era importante que la visión nacional de esta difusión cultural siguiera en donde estaba, y bueno esto permitió que nos estuviera dando recursos. El cómo es justificarlos correctamente, cada peso que se gaste tiene un motivo de ser, dentro del plan de estudios de las escuelas tanto de las filosofías, que el Rector Ramón de la Fuente estaba proponiendo para la UNAM.

“Entonces era ser coherente pero en términos de papel, en términos de proyecto, presentarlos así con presupuestos justificados, y eso nos permitió ir haciendo crecer el “cochinito”. Logramos juntar el primer año tres millones y medio de pesos, para activar Teatro y Danza. De 79 espectadores por función en 1997, en el 2000 aumentamos a 175 por función. No solo recuperamos lo que teníamos, sino a final de año ya teníamos más. Fue una batalla.

--¿Fue uno de sus principales logros?

--Logrado que el público regresara y convocar a otro, la generosidad de la UNAM, nos permitió que incluso todos aquellos universitarios que tenían como yo, esta “herida” encontráramos un espacio de inflexión, un espacio de saneamiento y acudieron. Claro llamar a Raúl Parrao, llamar a Marco Antonio Silva... bueno llamarlos

a ellos ¿Ayuda verdad? Porque tienen un público, pero se logró entre todos. Y la otra línea importante de trabajo era convertirme en parte de un equipo. Porque con Zamacona en la administración y Alberto Hernández en la producción, el ingeniero Leyva en Prensa, y Anabel Rodrigo que era mi par en Teatro, ellos ya eran un equipo, llevaban mucho tiempo trabajando, entonces llegar y entrar a su dinámica y conocer su lenguaje y participar de las carencias que todos teníamos, pero también de las fortalezas esa fue la otra línea.

“Ser parte del equipo de Difusión Cultural. Y entonces empezamos a hacer proyectos conjuntos. Teatro y Danza, espectáculos de Danza, espectáculos de Teatro, a mí es algo que siempre me ha gustado, el teatro de guerrilla y la danza de guerrilla no tiene por qué no existir. Me refiero en el sentido de que armas espectáculos de 15 o 20 minutos y te vas a las facultades”.

--Entonces armó la danza de guerrilla, ¿A quién convocó para ello?

--Fíjate que había un montón de grupos que siempre habían pedido o de creativos individuales que siempre habían pedido la sala Covarrubias y no se les invitaba, porque no tenían el colmillo, ni la experiencia ni las tablas, en fin, y era una lista enorme. Entonces “a ver muchachos pues no va a haber Covarrubias, la neta no, pero va a ver este proyecto, vámonos a las facultades, 15 o 20 minutos, hay tanto de pago, nos hacemos en grupitos, atacamos zonas concretas, y me reparten toda esta publicidad de los espectáculos que va a haber, ¿cómo ven? “

“Los primeros dos años, además de que fue divertidísimo, después había que llegar con la corbata y el traje a firmar y hablar y estar con Gabriela De Pablo y con Gabriel y repente, a ver cámbiate y ponte los tenis, y vámonos con los muchachos a repartir volantitos de lo que va a haber. Era muy divertido, era parte del mecanismo, son muchos de esos muchachos, nada más estuvieron ahí y luego ya no regresaron curiosamente, se fueron a provincia o hicieron otras cosas.

--¿Recuerda a alguno?

--No, hace trece años de eso, de 13 a 15 años de eso, no te podría decir. De repente los ubico de vista pero no te podría decir. Pero estas dinámicas son las que fueron levantando; por otro lado estaba la de hacer “ese es el micro”, por otro lado sí la de hacer espectáculos producidos por la UNAM. Que ahí mi experiencia como gente de

teatro pues me ayudó mucho. Y es una de las cosas que yo siempre he criticado, no solo en la danza, también en la música, que uno tiene que como funcionario tendría que tener esta visión de hacer la propuesta cultural, la temática tiene que partir de una reflexión del entorno de los temas universitarios, no de los temas sino de cómo toca, cómo trata los temas la Universidad y de ahí bueno invitar al creativo, permearlo de esta posibilidad y solitos hacen su chamba.

“Y esto fue solo haciendo equipo con el administrador sólo haciendo equipo con el de producción, se podría lograr. Reciclamos producciones de teatro, para hacer producciones de danza”.

--¿Cuénteme de alguna de tus producciones de danza?

--Híjole, había una con Evoé Sotelo que se llamaba *Los radicales libres* que fue muy divertida. Y que ya tenía, desde hablar con ellos muchos meses antes, hablar sobre la temática, vincularla con los universitarios, ver los tiempos de producción, hablar ya de esta nueva logística que implica crear vínculos de otro tipo a mayor tiempo, una publicidad con mucho más detalle, involucrar a la gente de producción de la UNAM para que ejerciera, y que a ellos les caiga así, porque lo habían hecho excepcionalmente.

“Entonces empezamos a hacer dos grandes producciones por año. Aparte temporadas con distintos grupos, había uno que se llamaba “*Jóvenes creadores*”.

--¿Y recuerdas a alguno joven creador?

--Bueno en este momento no te podría decir, excluiría algunos, me saldría muy mal, pero conjuntar y sentar en la mesa a distintos creativos que habían peleado entre ellos era muy divertido, sentarlos en la mesa que limaran sus asperezas y que se pusieran a trabajar como equipo, quien va antes, quien va después que producción usa, que puede utilizar para la siguiente, optimizar recursos, el diseño de luces, quien va a seguir, que pueden utilizar de ese diseño de luces y hacer toda una comunidad en el sentido creativo. Era como las cosas que a mí me urgían.

--¿Eso sería como las metas. ¿Usted a dónde quería llegar?

--Claro, esto implicaría el fortalecimiento interno de la comunidad, de ver nuevas formas, no nuevas formas de producir, pero sí nuevas formas de estar involucrados en esas producciones, cosas que todos sabemos pero que ya no estábamos

acostumbrados a hacer porque no había condiciones; el Departamento de Danza como el facilitador de estos ideales que todos conocemos pero que no podemos realizar porque nadie nos comprende, nadie nos da los tiempos correctos, nadie se preocupa por ponernos un productor, nadie se preocupa por vernos y preguntarnos de la publicidad que queremos y qué queremos decir con ella.

“Es sentarse con el creativo, a ver, que te parece esta publicidad, a dónde quieres que vaya, qué quieres decir y que la publicidad y el discurso digan lo que el espectador va a ver. Estos vínculos importantes que nos hacen más profesionales, más productivos. Una producción, ¿Cuál era? Creo que era *Las mujeres en escena* creo que así se llamaba fue muy divertida porque acababa de terminar un montaje en teatro, no recuerdo el nombre, discúlpame los nombres soy muy olvidadizo. Yo nada más me acuerdo que yo vi el “tablerío” y les dije:

“¿Qué van a hacer con eso? Ah pues la mitad va para tal cosa y la otra mitad la apartan para danza porque vamos a tener un proyecto grande y vamos a utilizar mucha madera. Cuando llegaban los creativos, les decía ‘mira tenemos tanto presupuesto, tenemos tales tiempos... y ¡hay madera! ¿Qué vamos a hacer? y hay pintura no?’ Bueno ya con Parrao logramos en algún momento usar ese material.”

--¿Y qué obra hicieron te acuerdas?

--No me acuerdo, pero era la de unas escaleras. Pero había ahí varias producciones en que esa madera empezó a circular con singular alegría, entonces ya el de producción decía “oye eso lo tengo que utilizar”, y yo contestaba “no, no, mejor no búsquense una bodega y me guardan este material por si hace falta”. Luego cuando nos fuimos a espacios nuevos y buscamos nuevos espacios el Chopo, el Carmen y la Conchita y el templete que por primera vez presentamos lo del día internacional de la Danza esa fue la madera que se usó.

“Ahí terminó y esos templates se quedaron ya para circular hacia afuera y nos la prestábamos Teatro y Danza y con esos mismos templates pudimos hacer “Teatro en la fuente” y “Danza en la Fuente” lo logramos a partir de esta comunicación, espacios que comúnmente habíamos usado continuamente en Danza los volvimos a usar.

“Pero entonces ¿Cuál sería el logro que me estás preguntando? El ser una parte equilibrada de Difusión Cultural. Y no este ente aislado, patito feo que está enojado y que hace berrinche, no, eso se quedó atrás y era importante por el momento histórico. Y

se logró, y eso nos permitió optimizar los pocos o muchos recursos que nos iban llegando, fue muy divertido. Y bueno yo espero que eso se quedara ya ahí, ahora ya como Dirección ahora ya es un derecho”.

--Pero ahora, todavía siendo departamento todavía. ¿Usted en qué falló?

--Uuuyy!! No bueno la lista es muy larga... No me arrepiento de nada, pero sí creo que pude ser más sensible, pude ser mucho más cercano a los creativos, creo que pude ser mucho más funcional hacia provincia, no viajé nunca, nunca me dio tiempo, creo que debió ser uno de mis objetivos.

“Darme unas escapadas... y hacer producciones con Guanajuato tan solo, las posibilidades de irnos al Cervantino y preparar materiales mucho antes para cada año, tener una compañía mínima de creativos que se estén preparando para ir al Cervantino y participar en toda esta logística, pero cada año se presentaban problemas administrativos, problemas de dinero, nos echaban grilla, había que defenderse de periodicazos, y chin... ya no pude ir. Cuando se juntan los del Consejo de Guanajuato, pues ahí les voy y les pido una cita, incluso una vez les mandé un par de cartas pero me comían los tiempos, no pude, ahí me falló, se me escapó ir más a provincia. Y hay mucho material ahí que no conocemos.

“¿Cuántos grupos hay en cada estado que no hemos visto?, cuyas calidad es excepcional y no podemos traerlos porque no vamos a verlos, ahí nunca me dio tiempo y nunca hubo lana para mandar a alguien más. Híjole ¿cómo no soy dirección? Y yo mismo me programo presupuesto para irme.”

--¿Algún proyecto en el que haya fracasado, que haya dicho, esto va a salir increíble y resulta ser que no?

--¿Cómo cuál de todos te contaré? No, no fueron tantos, mira yo cuento con cuál era la expectativa, en mi limitada experiencia como creativo, porque yo actúo constantemente, actúo desde el 85, dirijo también, produzco, entonces con esa experiencia que Toño me conocía, que trabajé con Ibáñez, con José Manuel Enríquez en cosas muy grandes y que toda la facultad me la pase haciendo cosas chiquitas, como todos.

“Me da mucha risa porque llegaba gente como Susana Goytia y quien bueno Marco Silva, Cecilia Appleton, Cecilia Lugo que entonces llegan un día y dicen, ah

mira te presento a las maestras, y pues sí yo las vi crecer, yo crecí con ellas, en los mismos festivales, yo hacía las mismas cosas de teatro ahora sí que en la misma acera de enfrente, y ah!

“Mucho gusto maestra, bueno sí, no tienen que acordarse de uno de los “tantos” que andaba en los “tantos” festivales correteando, yo andaba en el teatro, andaba en las cosas de expresión corporal, era muy divertido. Y yo pensaba te vi en tal festival, te vi en tal teatro, te vi en tal cosa, y bueno como era yo funcionario tenía que guardar mi lugar Pero yo sí siento como esa carencia de no haber ido a provincia de estar tan cercano de producir y las propuestas creativas que yo tenía eran bastante realistas.

“¿Cuánta gente podemos jalar en El Carmen? Los tres primeros meses que abrimos, pues porque la población iba a ser muy pequeña, entonces ahí empezamos *Solos y soliloquios* se llamaba algo así y entonces fuimos a algunas facultades, no nos hicieron mucho caso, el primer mes, el segundo mes fui a toda esa zona, hospitales, clínicas, a toda esa zona a igual a hacer lo mismo y entonces el segundo mes ya tuvimos público para nuestra segunda temporada, teníamos llenos, pero esas primeras semanas hójole no, de llegar a la casa y casi ponerme a llorar.

“Mañana cómo le hago... mañana cómo le hago... bueno las próximas semanas no puede estar así, entonces eran como fracasos del día, de la semana, pero que al fin de la temporada, bueno pues ya logramos algo”.

--¿Usted cree que la difusión fue una parte clave en eso?

--Claro, yo sé que es una parte fundamental, no me lo pregunto, no llegue con la ingenuidad que algunos me atribuyeron de, “es que no sabe producir”, pues no, no es que no sepa, es que no hay billete, dame medio millón de pesos y te hago maravillas... pero si tengo 50 pesos para publicidad para un grupo. Yo decía a ver esto no es presupuesto, esto es una grosería o sea no a esto no le llames presupuesto, dime que no hay, ok... partamos de que no hay presupuesto, que tengo que conseguirlo pero no me digas que hay 10 pesos, no se vale, y empezar a buscar esos presupuestos, y empezar a buscar como quitar visiones.

“¡Ay son los de danza, no importa, pues no, claro que importamos a ver espérense y necesitamos tiempo, que te sientes conmigo a negociar. El ingeniero Leyva que era una persona muy sensible con muchos años de experiencia pero tenía ya estos hábitos, de cómo se trabaja con unos y con otros, no, necesitamos hacerlo diferente y yo

me sentaba y nos íbamos a comer, y él siempre pagaba, yo siempre decía te invito y él muy generosamente como el hombre generoso que siempre fue, pagaba y ya me explicaba como reciclar, como reactivar los recursos a dónde pedir a quién acercarse, entonces pues logramos eso pero era una de las líneas muy claras, conseguir difusión en serio, difusión profesional.

--Y ¿lo logró?

--Yo creo que sí, que subió mucho el presupuesto para publicidad creció como 4 o 5 veces pero fue lo más importante, que pudimos ocupar recursos que no importaban, Radio UNAM, TV UNAM, a cada rato... si no me invitaban yo llamaba, oye no tienes un espacio ahí chiquitito, fíjate que vamos a hacer un evento con tales creativos, ahora que puedas me invitas, ya los tenía hartos, creo que les caí gordo, “hay este... quieres estar aquí todo el día”, claro que quiero estar ahí todos los días, ese fue otra de las cosas que me faltó por ejemplo. No teníamos una sección de radio para Danza en la UNAM, eso sería como algo interesante. Hay mucho que platicar sobre la danza sobre su historia sus anécdotas divertidísimas.

“El público podría saber sobre lo interesante, conocer los procesos dancísticos. Esa fue otra cosa que se me quedó en el tintero, abrir una sección de 20 minutos, de hablar sobre la danza. Pero 20 minutos constantes, continuos, que todas las semanas estemos presentes. Eso también falló. Bueno estaba en la lista de ideales que uno tiene que quiere hacer.

--¿Y los talleres?

--Ah mira los talleres fue una de las cosas que yo me pude relajar porque Gabriela de Pablo y Gabriel ya los tenían súper armados súper claros y Gabriela muy linda en una ocasión me dice... “es que este es un proyecto de la UNAM, los talleres y a mí me encantó que los defendiera”. Ok no te discuto a ver ¿Cómo se van a hacer? y ya ella organizó y distribuyó con mucha enjundia. Perfecto porque era algo que cuidar, mis antecesores dejaron eso con gran calidad con gran firmeza, las maestras comprometidas con los talleres, gente que llevaba años en los talleres, un proyecto noble, generoso, totalmente imbuido en el espíritu Universitario, por supuesto que había que cuidarlo.

“Temblaban las maestras porque decían, “ese no quiere los talleres”, pero no sabiendo que yo enamorado de los talleres y poniendo cara de serio en cada junta, y

bueno a ver de qué se trata... conseguimos más espacios, conseguimos subir el sueldo a los maestros. Aunque había talleres que no tenían muchos, de entrada, muchos alumnos y no lograban su recuperación, bueno pues ahí prorratabamos de otros y hasta de repente sacábamos de la bolsa de producción para los talleres.

--¿Y eran de alguna forma autofinanciables?

--Sí los talleres dan una cuota y se va autofinanciando, que esa es la generosidad del proyecto.

--¿Le dejaban utilizar el dinero de los talleres?

--No. Tenía que volverse a los talleres, claro. Porque además se vuelve insano. Si tú empiezas a quitarle el dinero a eso, se vuelve insano.

“De ninguna manera me hubiera interesado tocar ni un peso. No va con el espíritu universitario y no va con mi carácter. Entonces yo jamás toqué un peso, me cuidé mucho de eso.

“Había la posibilidad de cuando no se cubrían los montos necesarios para pagarle a los maestros, pues había que entrarle, y a veces los maestros... Oye es que necesito unas tablas, oye necesito... cómo no, ahí está, porque el proyecto es muy noble, se cuida solo, ese es el punto. Sí tú lo empiezas a desproteger, se te cae. Al contrario creció y yo ni me preocupaba porque llegaba Gabriel y decía oye aquí hay un espacio y ya mandé la carta, aquí está firmala, bueno pero por supuesto que la firmo. ¿Qué maestro va ir? Que vaya.

“Y a crecer y a crecer, este proyecto es muy generoso, porque otra de las cosas que debo de confesar que se me quedó en el tintero es la Escuela de Danza de la UNAM, chin... se nos quedó, y cuál era la fuente, yo tenía claro, que por supuesto yo iba a cuidar los talleres porque estábamos ahí bueno, después de hacer dirección, nos vamos a hacer la Escuela de Danza ya estábamos ahí, y tampoco estábamos inventando nada y tampoco estábamos pensando se originales, son los proyectos que ya estaban ahí en la Universidad que están pendientes históricamente hablando, ahí tienes una pregunta que es cuál sería el futuro en la danza, Pues “La Escuela de Danza de la UNAM”, ¿qué esperamos? ¡Hay que hacerlo, a qué hora vamos a hacer eso!, y tomar un espacio

radiofónico para hablar de nuestros problemas, de nuestras necesidades, de nuestras visiones. También tenemos que hacer eso...

--Esa Escuela de Danza ¿La ve como un Centro Universitario de Danza? Por ejemplo.

--En el sentido de la estructura sí, de hecho ahí está la... hay no me hagas hablar porque me enoja. Porque ya está la estructura, la legislación que ya la gran parte del problema de cómo crear la Dirección de Danza fue el enfrentarnos a la logística legal, a la logística administrativa de una Institución, sí, que todo tiene que ser formulado en términos de la Institución, no de los creativos, que ese era siempre como el gran pleito.

“Hacer la traducción de nuestros deseos y necesidades a un lenguaje administrativo, a un lenguaje legal y a un lenguaje universitario y esa era mi chamba. Que claro bueno, que con la experiencia de Toño y con la sensibilidad del maestro Solares que llevó todo esto al Rector de la Fuente pero había que hacer toda esa “talacha” y fueron muchas horas de trabajo con todo el equipo que te había mencionado ya, si Anabel Rodrigo maravillosamente me sacaba de todos los apuros. Entonces ya sabía ella que de repente me veía ahí formado afuera de su puerta, oye esto no lo entiendo, cómo se dice.... en términos legales.

--Entonces ¿Usted tuvo que ver toda la logística para cambiar a una dirección?

--Contribuí, contribuí a crear toda la logística para cambiar todo lo que ya sabemos.

--Del departamento a la Dirección, porque eso es muy importante porque usted eres el primer Director

--Sí claro, porque claro justamente ese es el punto, que solamente siendo parte de un gran equipo, que a la vez hizo equipo con el jurídico de la UNAM y que hizo equipo con el Administrativo de la UNAM, de las altas esferas, para poder crear una documentación que jamás va a circular, no tiene por qué, pero que se tuvo que preparar para que el Rector dijera, ah muy bien, esto se acepta y se firma y pasamos a ser Dirección, es un hecho histórico que a mí me conmueve, me llena de gusto por los universitarios.

“Yo sé que era la mitad de la chamba, que se firmara y que se creara la otra chamba que la han hecho durante 10 años mis compañeros picando piedra para ejercer el papel, esa es otra discusión, pero bueno, ya estaba el papel firmado. Pero entonces esta labor fue la pesada, fue la difícil y yo solo jamás hubiera podido, no tenía ni el conocimiento y mucho menos el tiempo ¿no? sólo siendo parte de un equipo es que se logró. El que la Dirección exista a manera aislada de Teatro, no es un logro personal, de ninguna manera, es un logro de una gran cantidad de personas.

“Sí el Rector tuvo la sensibilidad de escucharnos, pero te puedo hablar de Zamacona, de estos personajes que pican piedra y nadie se entera, Bernardo Zamacona, que era el Administrativo de Teatro y Danza y mucho tiempo fue nuestro Administrativo en lo que alguien se incorporó con nosotros. La persona que llegó, colaboró muy bien en lo administrativo, el que conocía el lenguaje, los formatos, cómo se llenaban, cómo meter a la computadora el papeleo necesario para que la presentación tuviera la calidad y las justificaciones numéricas, legales y administrativas necesarias. Fue él y con Toño Crestani que iban al jurídico y luego al Administrativo de la UNAM y luego llegaban conmigo y a ver... hay que hacer esta talacha y a arrastrar el lápiz, los tres, entonces fue una labor, que te digo, gente del jurídico, con gente del administrativo, pero Zamacona contribuyó muy generosamente con su tiempo, noches de quedarnos ahí, viendo papeleo y viendo el formato XR7 ya no sirve, ahora hay que hacer el formato XR... todos hemos vivido estas pesadillas.

“Pero había que hacerlas y se hicieron con mucho cariño y con mucha devoción para que el producto llegara a ser lo que fue. Entonces no bastaba sacar pancartas y pelear y gritar, había que hacer un papeleo largo, tedioso y a Antonio Crestani le quitó tiempo y que hay que ser muy conscientes, le quitó tiempo a Teatro, para invertirlo a crear la Dirección de Danza.

“Entonces yo creo que este mérito algún día se le hará justicia, porque sí fue una labor generosa, ¡soltar el poder!, tú sabes lo que es soltar el poder. Yo no, y Toño lo hizo. Dejó las dos direcciones y se quedó con una y bueno yo me quedé con otra, lo cual le agradeceré siempre.

--¿Y Usted cómo se sintió, le espantó el reto?

--¡No me dio tiempo!... estábamos, desde que me invitó a traer público, luego hay que hacer la Dirección, estábamos pensando en hacer la Escuela, no tuve tiempo de

asustarme, no tuve tiempo de apanicarme, a los años dije “Ay... fui el primer Director de Danza de la UNAM”, pero el veinte me cayó después de muchos años, cuando alguien me reconoció y me dijo oye yo te vi en tal cosa... yo andaba dando funciones en la calle, algo así... ah pues sí gracias, sí es cierto verdad. Bueno ni me la creo ni pretendo ningún tipo de reconocimiento pero sí tengo cosas que es cierto, mi nombre está en la historia de la UNAM, ¡Qué maravilla! ¡ay que susto!, pero me di cuenta años después.

--¿O sea que tomó la dirección sin siquiera decir “ya soy Director”? Vámonos a trabajar...

--Lo que sigue ¿no? Ya teníamos que estar pensando, en el momento que empezamos la Dirección ya estábamos pensando en la Escuela, no nos dio tiempo... y Toño y yo así como que chin... se nos queda ahí en el tintero... y estas cosas nos las vivo así como un fracaso, no es un fracaso pero sí me quedé con las ganas, porque abrir esa puerta tanto a los maestros universitarios que se lo merecen después de tantos años, el coreográfico y su gran labor, pero además el beneficio para los chicos que están estudiando Danza, empezar a estudiar en un lugar tan cuidado y tan generoso como la UNAM pues hubiera sido una visión importante, darle un espacio a los creativos contemporáneos para experimentar y aflorar las nuevas estéticas, Hijo... se me antoja ¿no?

“Me hubiera encantado poder dejar ese espacio y esa línea y Toño y yo ya estábamos... como a quién hay que picarle y a quién le lanzamos un gancho...”

--¿Por qué lo suyo también tiene que ver con la docencia?

--Sí, yo terminando el Teatro y Danza, lo primero que hice fue retomar mi actividad, tanto en el Cedart como maestro de actuación, dando las clases de expresión corporal en la Licenciatura de Teatro, ese es mi ámbito natural, yo estudié para dar clases, que aparte soy Creativo esa es otra cosa, pero mis estudios fueron para dar clase. Y que mejor para mí como docente, de vocación de docente, haber hecho una Escuela de Danza... para mí era así como Ufff ya... esa sí me la hubiera creído fíjate, sí lo hubiera logrado... esa sí me la hubiera creído. A la mejor por eso no se me permitió en la vida hacerlo, esa sí me la hubiera creído.

--¿Cómo le iba con el Taller Coreográfico, con esos grupos que realmente, excepto Gloria, no son universitarios, o sea no pertenecen a la UNAM claramente?

--Mira este pleito es muy bonito, porque obviamente yo crecí viendo a esa gente, yo en la Prepa me iba a ver toda esa danza, la de Gloria Contreras por ejemplo, entonces yo en la presentación de su libro, en el Coreográfico en un aniversario era muy divertido, porque una de las cosas que justamente que me llenaba de orgullo y poder presentar este libro y a la Maestra porque yo fui uno de tantos de esos beneficiados del Taller Coreográfico que en la Prepa llegas a una butaca y dices... Dios que es eso, cómo hacen eso ¿de dónde salió? y ahí con la maestra y con todas ellas, dices ¡Ah! Que es eso... yo fui de esos beneficiados, cómo no apoyarlas, cómo no defenderlas, yo soy universitario desde el 1979 que entré a la Prepa...

--¿En qué Prepa estudió?

--En el CCH Azcapotzalco, sí, entonces desde entonces estaba yo viendo eso, nos llevaban a ver o llevaban al CCH a estas actividades, entonces yo fui beneficiado de eso, cómo no defenderlo. Es cierto... administrativamente en términos legales, no son universitarias las compañías que se gestaban ahí y esa es una realidad administrativa. Pero que defendían la camiseta, perdón... por supuesto que la defienden, así que en ese sentido son auténticamente universitarias y así las traté. No puedes negar el trabajo de 20 años, perdón.

“No sería sensible, no podría llamarme gente del área artística si no fuera sensible a una labor después de 20 años. Te puede no gustar, puedes no estar de acuerdo con su estética pero reconocer el valor que requieren 20 años de su esfuerzo, perdón, eso es innegable, incuestionable, por supuesto que en ese sentido se merecían todo el apoyo de la Dirección. En lo que teníamos... ¿verdad? es que me decían es que necesitamos viajar, pues sí yo también quiero ir con ustedes y a ver que hacemos. Pero déjenme conseguir con qué, veníamos de una situación terrible, había que hasta arreglar lámparas, claro... imagínate un año eso parado ahí, no, los cables, las ratas, la mugre la gente que se metía y rompía cristales... un desastre. Eso era un desastre...

--¿La sala Covarrubias decayó de alguna manera?

--Pues un año de abandono como cualquier changarro, piensa tú una casa abandonada por un año, no hay manera, no... ¡eso nos pasó! Por eso era tan doloroso.

--Había que...

--Limpiar la casa, pintarla, checar la luz, checar el agua, checar el gas, no, a ver cómo estamos...

--Y además no tenía ni oficina, estabas metido en....

--Un cubículo aquel que fueron bodegas y que luego fueron camerinos, estaba mejor la oficina de Gloria que la mía, yo siempre hacía bromas...

--Y como director siguió ahí,

--Sí, sí, eso era inevitable, el proceso, pero yo dejé ya las bases, inclusive las cuentas, incluso el proyecto para lo que se construyó. Claro, todo eso ya estaba hablado, negociado, buscado, eso es parte de lo que te digo de hacer el papeleo para presentar una Dirección, que luego a nadie le importó y lo que hicieron otros está bien, que bueno, me alegro que lo hicieron a su gusto.

“Pero eso tenía que plantearse desde el inicio, como Dirección necesitábamos un espacio, un salón de ensayos con tales características, como Director no puedes atender aquí en el baño, perdón, hay que darle a esto la dignidad que merece y el presupuesto es de tanto... Porque solo eso merece una dignidad, y ya se fue dando después. Es lo mismo te digo, yo sé que la invitación fue a sembrar y que no me iba a tocar cosechar.

--¿Dígame una cosa, se sintió alguna vez molesto porque la gente de Danza no le reconocía como gente de Danza y que pensarán que eras de Teatro?

--No, yo estoy acostumbrado, mira en mi historia profesional, la gente de Teatro me trata como gente de danza y la gente de Danza dice... Ajá es de teatro!!! Así es que todos mis compañeros actores así se referían a mí, Este chico pelón que baila, ah sí Enrique, ándale... No bailo, porque sí yo me acerco a cualquiera de ustedes...

--Pero usted sí baila.

--Sí claro, en términos contemporáneos, en términos estéticos mi Teatro es bailado y mi trabajo contemporánea que son primos cercanos de las técnicas Limón, de Graham de todas esas estéticas que rompieron todos estos esquemas cuadrados, yo entré por el otro lado, esa es la cosa, no tengo una técnica de bailarín por eso jamás diré que soy bailarín porque no estudié el rigor que se merece esa disciplina, mi rigor fue de otro tipo y llegué a conclusiones y habilidades semejantes pero que no son las mismas y hay

que distinguir y separar, porque cada quién su estética para no equivocarse, de ahí a que sea ajeno, hay una gran diferencia.

“Fíjate por ejemplo yo cuando salí de Teatro y Danza, me fui a tomar cursos de capacitación y de actualización a la Escuela Nacional de Entrenadores Deportivos, porque una de mis grandes inquietudes, tanto en la enseñanza como cuando dirijo o actúo es justamente la formación del entrenamiento físico y cómo llevar la psique de un intérprete a la estética y a la interpretación y hay estudios en la Nacional Deportiva que te permiten tener esos análisis, ya estamos cercanos.

“Hay una psicología del deporte que nos haría mucho bien tanto a bailarines como actores, ves, que por ahí me fui a actualizar, yo estaba ávido, porque obviamente yo me acercaba a los ensayos, pues como no ir a ensayar, cómo no ver cómo dirige Tania Pérez Salas o Cecilia Appleton o todas ellas, pues yo me tomé unos cursos de dirección maravillosos acercándome a toda esa gente, ver calentar a los bailarines, ah esos tienen esa técnica... ah estos tienen otra diferente...

--¿Usted con una gran formación de Teatro, intervino alguna vez como para ser crítico y decir... esto no funciona o te sometiste a lo que ellos dijeran?

--Sí. ¡Ay me preguntas por la ética y es un escenario muy, muy difícil... pero no, no yo creo que mi papel no era ese, mi papel era facilitarte las condiciones para que se diera el producto mejor presentado, mejor ensayado, de la mejor manera posible, y compartir el riesgo contigo, creativo, pero siempre es un riesgo, y bueno yo sí podía reconocer que no nos salió y compartir el error, no era yo quién, no era el momento, no eran las circunstancias históricas, si me hubiera quedado una segunda vuelta a la mejor me hubiera atrevido con algunos creativos a hacer análisis de mesa, a ver sentémonos creativos

“¿Qué nos pasó en esta temporada? a ver cinco creativos importantes, analizamos y vemos por qué no funcionó esto estéticamente, es sacar conclusiones y editarlas en términos estéticos, eso también se me fue, ves, ¡no me dio tiempo!... analicemos que estamos haciendo.

--¿Pero cuánto tiempo estuvo?

--Cuatro años, poco, esto es para una vida, eso requiere una vida, no, nunca me atreví, no era mi papel y no era el momento histórico, todos estábamos sensibles, todo

estábamos dolidos, hijole no, cualquier cosa que pasaba se magnificaba, yo entiendo, hubo mucha gente que se enojó mucho conmigo por detalles que en otro momento hubieran sido insignificantes, y yo entiendo, veníamos de un momento feo, terrible, la sala cerrada, nuestra sala más importante de este país, ¡cerrada! Ah, dolía el corazón y como universitario yo lo viví así, por supuesto que los compañeros coreográficos estaban de ¡no me toques! Déjame trabajar... órale maestro... vas, con mucho gusto. En esos momentos históricos había que ser sensibles, entonces jamás me hubiera atrevido a decir... si alguien me preguntó, pues bueno, no...

--¿Usted llegó después de Carlos Ocampo no?

--Sí

--Y Carlos Ocampo también sufría por esta situación que existía...

--Por supuesto, claro que sí, además había muchas limitantes, a él le tocó una época en que íbamos hacia la crisis. La crisis no fue gratuita, no fue espontánea, no fue como un berrinche de estudiantes. ¡Ay hoy nos explotó la bomba! No, la crisis venía de años, el movimiento estudiantil tiene muchas justificaciones que en este momento, no soy quien para exponerlas pero era resultado de muchas cosas atoradas en la UNAM como en toda sociedad, la UNAM siempre será el reflejo de la sociedad, ahí está la importancia y bueno Carlos vivió toda esa crisis, incluso su salud también ahí estuvo involucrada, no, y yo incluso cuando se me dio el privilegio de trabajar, Carlos Ocampo se quedó como parte del Consejo Asesor porque era importante escuchar su voz.

“Maestro qué tienes que decir, cómo le hago, para dónde jalamos y él tuvo la generosidad, que en paz descansa el compañero, de tener un buen lenguaje y un buen trato y ser distante en lo que tenía que ser distante y acercarse si se le pedía yo recuerdo con mucho respeto, porque lo tratamos mucho, su buen gusto, su generosidad de dejarme trabajar y dejarme equivocarme.”

--Claro porque también estaba tratando de hacer la reconstrucción...

--Y él fue generoso en ese sentido, no puedo decir que hubo algo, nada, nada... fue generoso, fue un caballero como corresponde y son cosas que uno lleva en el alma.

Él tenía todo el poder para alborotar el gallinero si hubiera querido. Y no, fue generoso y se agradece porque él también quería a la UNAM, también quería a los

compañeros. Y lo que te decía, cerramos filas... como universitarios y logramos algo muy importante. Y chin que se me fue... lograr la Escuela y que no logré lo de la Radio y no lo logré... bueno sí, pero ni modo, pero se dejaron las bases para que todos esto pudiera pasar, en términos administrativos legales y logísticos... eso sí lo hice. Fui parte de ese equipo, me voy contento y Toño un día, muy inteligentemente dice, mira sembramos un terreno para que otros cosechen... que privilegio poder haber hecho eso, era el momento histórico para hacerlo y nos tocó. ¡Qué privilegio! y yo así me voy, del reconocimiento se me pagó cada día de trabajo que tuve y fue el único reconocimiento que se me ofreció, no necesito más, mi nombre está ligado a ¡Difusión Cultural de la UNAM!

“Ya estoy del otro lado, es decir me lo llevo a la tumba. Tengo una plaquita por ahí de los 20 años de la Sala Covarrubias y está mi nombre en esa placa, en la sala Covarrubias... y logré que esté mi nombre yo necesito más. Sí, en 20 años dirán ¿Quién es Enrique? Ah sí es ese viejito calvito que está ahí haciendo cosas, no, pues sí ahí está. Entonces ese es todo el reconocimiento que necesito y me quedó muy claro que es el momento a estos 10 años yo disfruto mucho todo ese trabajo. En el momento no tuve tiempo ni de angustiarme ni de disfrutarlo, había mucho trabajo, había mucho que hacer, había mucho pendientes, mis compañeros de labor me llevaban mucha experiencia, sí llegaba a mi casa a estudiar documentos y hacer análisis, de repente me veían que me salía a comer dos horas y media o tres horas, y pensaban éste flojo... es que no había dormido.

“Perdón, me la pasé estudiando, como cuando uno está en la escuela, pues ya a la hora que acabábamos los compromisos me iba a echar un sueñito y regresaba a acabar mis labores, perdón. Y bueno cosas que no tienen por qué saber ni tendría yo porque quejarme, porque fui bendecido con ese trabajo, fui generosamente retribuido en muchos aspectos, aprendí de estética, aprendí de dirección, aprendí de administración, aprendí de producción, como te digo yo pensé que iba a darle algo a mi Escuela y como siempre la generosidad característica de la Universidad me devolvió más de lo que yo le pude dar.

--¿Cómo te gustaría que fuera la Dirección de Danza hoy en día?

--Bueno, obviamente que tenga su Escuela de su espacio en Radio y por qué no en Televisión.

--¿Y ese CUD?

--Las Facultades son espacios donde la reflexión genera conocimiento. Ese es el procedimiento, es la mecánica porque el CUD funciona así en el CUD se genera conocimientos, se genera estética, se generan propuestas, es el punto, se generan nuevos cuadros propositivos, una Escuela tendría esa función, aunque no tenga el papel, no tienes el grado, no importa la función es la que importa y en la danza sabemos que tu papelito colgado no te ayuda a levantar ni a girar, sabemos que el papelito... bueno esa es otra discusión.

--Pero bueno los que estudian en Filosofía y Letras como Usted y que salen como Licenciados en Artes, sí tienen el papelito.

-Sí claro, pero ese es el otro paso, empecemos por la Escuela, empecemos por un CUD de Danza, un CUD, sí empecemos por ahí, ya luego damos los siguientes pasos, pero cuál sería su función, imagínate la generación de Appleton, de Cecilia Lugo, toda esta generación juntas en un espacio 4 o 5 horas al día, les abro un salón 2 horas a la semana, ¿qué no va a salir de ahí?, les metes a Parrao, les metes a otros... imagínate lo que podríamos lograr, la estética que se podría crear ahí, ese es el punto, como el CUD, si ya que el papelito, sí, si, otro vendrá y hará lo administrativo y logrará ese papelito.

“Mira José Luis Ibáñez que es mi Gurú, que es un maestro que yo he seguido, con el que he trabajado y le tengo un profundo agradecimiento y una profunda fe, de los grandes maestros y directores de este país, alguien alguna vez se atrevió a pedirle que se titulara, y la broma de todos era, órale te toca hacerle el examen a José Luis Ibáñez, yo te quiero ver a ti preguntándole algo a José Luis Ibáñez, o de estética o de historia, quién se va a atrever a preguntarle.

“Claro, sí olvídate, por eso te digo, el chiste es crear el espacio, la fuente, lo primero es sembrar este espacio, que haya alumnos que haya concurrencia de papás que haya actividades académicas y desarrollar esta logística, ya con los maestros ahí, abrir espacios de reflexión tanto estética como académica, bueno pero ese es mi sueño guajiro y se quedó en el tintero y algún día pasará

“¿Qué cómo me gustaría que pasara?, primero como un CUD. Por qué, porque ese espacio nos va a poner al día, nos va a poner frescos, nos va a hacer dialogar con el público y nos va a hacer crear nuevos espectadores y entonces la danza podrá tener este

valor reflexivo y podrá aglutinar todas las energías, que se dispersan, porque no está de que das funciones aquí que das funciones allá que de repente el Chopo abrió la puerta, que de repente te toco la Covarrubias y el siguiente año quien sabe te va tocar ir a Timbuctú, a hacer calle, todas esas energías dispersas, tener un punto de inflexión donde se canalicen a resultados más concretos, no individuales sino de comunidad dancística.

“¿Qué, me gustaría?, ¡eso! Que empecemos a ya que los resultados, los logros no sean individuales, no un grupo, no un creativo, mira que padre le quedó hoy a fulanito y en un año chin, mira tan bien que iba.

--¿Y Usted estaría trabajando en ese lugar?

--Ay yo encantado, yo me invento un taller de pantomima y me meto, claro, yo soy docente, yo estudié para dar clases, se me bendijo con ser también intérprete, pues bueno, alguien de repente me paga por dirigir, ya la hice, no, ese año soy feliz, y cada que puedo monto mi espectáculo de pantomima, cuando me preguntan ¿Oye por qué te conservas tan bien?, en cuanto a que estoy flaquito, no, este porque ellos se descuidaron, no porque yo esté bien sino porque ellos están peor, digo no hermano es que si yo descuido mi cuerpo mi espectáculo no sale.

“Yo necesito un mínimo de condición física y de técnica para que mi espectáculo de pantomima funcione, no me puedo descuidar, en eso soy como todos ustedes, hay un punto en que dices, chin, ni modo me toca clase, y hay que hacerla, pero entonces esto es lo que me gustaría, no.

“Qué este esfuerzo colectivo y creativo y propositivo que tenemos, que hay en la danza, tuviera las circunstancias y las conexiones que yo creo que Teatro y Danza ayuda mucho, propone y permite eso pero que en la Dirección es tu obligación, bueno estamos para eso, bueno yo quiero pensar, eso me gustaría, que lo tomaran como un reto, que salieran estas conexiones no de un gremio dividido, o por grupitos sino que todos en colectivo, deschongarnos como correspondería porque esos serían unos pleitos maravillosos, unas discusiones éticas profundas pero llegar a cosas concretas para proponer al país.

“Y empezar a difundir esas ideas nos hace falta un manifiesto y de donde va a salir si no nos juntamos a tomar el café.

--Sí piensa como universitario.

--Pues sí, es lo único que conozco en este país que todavía se mantiene en pie. Con dignidad. Es el modelo que tendríamos que seguir.

--Los que estudiamos en la UNAM, toda nuestra vida sentimos un orgullo descomunal por haber estudiado ahí, ¡siempre! o sea no hay otra escuela.

--Claro, yo decía de broma una vez en una Escuela muy “nice” en la que fui a dar un curso, es que la UNAM los que estudiamos ahí porque no teníamos recursos económicos nos salvó la vida más de una vez, intelectual, emocional, cultural, académica, profesional, nos salva la vida, yo no sé, qué hubiera sido de mi vida si la UNAM no hubiera existido. No lo sé, y ¡es el modelo de país que yo quiero!

“Si las altas esferas dijeran y ¿cómo le hacemos?, yo les diría, ¡volteen a la UNAM!, ahí está el modelo sí, ahí está la estructura, y ahí está la gente. De la Fuente, te estás tardando, ándale ya, sacude este país, tú ya sabes cómo está el asunto. Hay que entrarle y va a ser duro y no va a ser fácil, pero ese es el modelo y aprender a dialogar y aprender a escuchar al otro y aprender a no estar de acuerdo. Y a convivir a pesar de eso y a crear a pesar de eso.

“Eso es lo que yo quisiera para la Danza, no, ¿por qué?, porque es lo que quiero para Difusión Cultural y para la UNAM y para el país, porque si no se nos va a caer el changarro, este país, sufre.

“Este país está en una crisis emocional, los chicos se matan entre ellos, ya empezamos con los balazos en las clases, este modelo gringo que no nos ha dejado nada, que nos está contaminando, los alumnos son apáticos, la visión de formación de cuadros productivos económicamente ha dejado afuera la visión humanística de gente sensible, de gente que comparte su vida con los demás, de gente que se comunica y el modelo está en la UNAM, lo podemos hacer, aún estamos a tiempo, es lo que yo quisiera para la Danza, porque es lo que quiero para todo el país, porque al final de cuentas la Danza representa también a este país.

“Bailamos como vivimos en este país. Y hace falta bailar más...A 10 años de reflexión hay mucho que decir. En 20 años nos vemos.

CUAHTÉMOC NÁJERA

Cerca de cuarenta de experiencia artística en el campo de la danza, las artes escénicas, producción escénica, curaduría, promoción, gestión, difusión cultural, asesoría, dictaminación y enseñanza. Amplio conocimiento de las políticas culturales de México y América Latina, primer bailarín por más de quince años.

Actualmente es coordinador nacional de danza del INBA

Responsable de la Dirección de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Director de la Compañía Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México y Director de la Dirección de Danza de la UNAM. Diseñador de proyectos especiales para la televisión, tecnología escénica, marketing artístico y relaciones públicas de alto nivel. Asesor de los principales festivales artísticos del país.

Director de la Zona Centro de la Red de Promotores Culturales de América Latina y el Caribe.

Diseñador y director del primer Reality de Ballet “Ópera Prima en Movimiento” en el principal canal de televisión cultural del país. CANAL 22

Maestro y ensayador de compañías profesionales de danza clásica y contemporánea de México 1975 a la fecha.

Primer Bailarín de la Compañía Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. 1983-1995 Primer Bailarín del Ballet Teatro del Espacio 1988. Escuela Nacional de las Artes, La Habana, Cuba carrera de Bailarín 1975-1983.

CUESTIONARIO

--¿Cuáles fueron los principales desafíos para llevar a cabo su trabajo?

--Bueno el primer desafío y el más importante fue el estructurar, porque unos meses antes de que yo tomara la Dirección, la Dirección fue creada. Existía la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. Antes existía el Departamento de Danza y el Departamento de Teatro, cuando se dividió la Dirección de Teatro y Danza para hacer dos direcciones, prácticamente toda la estructura se quedó en la Dirección de Teatro y partimos de cero. Eso tenía muchas ventajas, pero también era un reto fuerte y creo que me tardé muchos años en poder estructurar una Dirección.

“Y si bien, el proyecto estaba basado en toda la experiencia que ya había en el Departamento de Danza. Sí había que replantear cosas y además no había ni siquiera oficinas. Hubo que construir un edificio para tener oficinas, crear las plazas, es decir, todo, un presupuesto, todo. Así que eso fue en realidad el desafío inicial importante y que tomó mucho tiempo.

“El otro desafío importante era hacer un trabajo hacia el interior de la Universidad, más allá del trabajo que sí realiza el Taller Coreográfico de la UNAM, con los asegunes que pueda tener, pero hay un trabajo permanente hacia el interior. Y para eso se crearon una serie de programas, algunos funcionaron y otros no.

“No sé si son ejes, pero había tres líneas de trabajo, o tres conceptos por decirlo de alguna manera, que planteé cuando entré en la primera reunión que tuve de directores con el Rector en ese momento. Era la danza de la UNAM, la danza en la UNAM y la danza para la UNAM. Y la danza de la UNAM se refería a esos proyectos que partían de nosotros, o que eran nuestros grupos artísticos o nuestras producciones, sin ser muy importante el destinatario final, sino era lo que nosotros podíamos hacer.

“Y ahí en un principio estaba el Taller Coreográfico de la UNAM, Danza Contemporánea, Danza Libre, El Ballet Folklórico de la UNAM y los proyectos de producción que se hicieron a lo largo de los años. Luego en la UNAM, se refería a toda esa programación que teníamos dentro de la UNAM, sin tener como destino principal los universitarios, sino los teatros que están abiertos a todo público como la sala Miguel

Covarrubias, donde cualquier persona llega a la UNAM a ver la oferta cultural que la UNAM tiene, sea autoral o no. Y que era en realidad la mayoría de nuestro trabajo.

“Y luego estaban los programas para la UNAM, estaban todos los proyectos que realizamos a beneficiar a los universitarios, ahí estaban los talleres de danza por supuesto y los programas que hicimos de llevar danza a las preparatorias y por su puesto CCH, facultades, campos externos y algunos programas que llegamos a hacer, no muchos, donde participaban los estudiantes.

“Curiosamente ahí hubo mayor participación, en programas que no eran necesariamente bailar pero relativo a la danza. Como el noticiero que hicimos, el noticiero en video, el noticiero en radio, una serie de programas así donde participaban muchos universitarios, sobre todo estudiantes o recién graduados.

“Me cuesta trabajo hablar de mis aportaciones a algo, yo creo que en todo caso mi principal aportación fue que se establecer una estructura de trabajo, oficinas, espacios, una serie de programas, la creación de un escenario, creo que por ahí más bien, no sé. Posiblemente los talleres no fueron exactamente los más beneficiados de mi administración en realidad continué lo que sucedía, y no le puse una atención especial a los talleres. Si soy honesto.

--¿Por qué?

--Me preocupaba más tener una producción de danza universitaria, es decir, en el concepto universitario no hecho necesariamente por estudiantes universitarios, me preocupaba la injerencia del concepto de “universitario” en la producción de danza nacional y me enfoqué más hacia esa línea y también me preocupaba mucho más o me parecía más importante llevar danza profesional a los estudiantes, hacia los espacios universitarios.

--¿No tuvo que ver también el que usted sepa que en la danza profesional hay que tener una serie de condiciones fundamentales que no necesariamente se pedían para los talleres recreativos?

--Sí, había ahí un cuestionamiento de cuál debería de ser la función de la dirección de Danza y los talleres tenían una vocación absolutamente recreativa, no la critico en ningún sentido pero me parecía a mí que la función de la Dirección de Danza

tenía que ser más hacia el mundo profesional, entonces nunca eliminé ningún taller, algunos se modificaron, se fueron creando otros nuevos, la vida natural de los talleres, pero nunca fueron mi atención principal.

--¿Qué metas alcanzó?

--Pues se lograron hacer, muchas producciones de Danza UNAM. Al principio hacíamos una convocatoria y hacíamos producciones completas y en los últimos cuatro años cambiamos el modelo a ser coproducciones que proponían temporadas un poco más largas con una aportación para producción de parte nuestra más o menos interesante, más honorarios mejores pagados y entonces eso nos permitía colaborar cinco o cuatro coproducciones al año.

“En los últimos 3 años más o menos llevamos ese modelo y me parece que fue mejor. Modelo que permitió una convocatoria y darle una cantidad de dinero más fuerte a una sola producción, que luego tampoco tenía tanta vida. Recorrimos todas las preparatorias, todos los CCHs con trabajo de danza, recorrimos todas las escuelas foráneas de manera permanente.”

“Es decir íbamos a Taxco 10 u 8 veces al año, íbamos a Morelia, Juriquilla, en fin, estábamos tratando de hacer un trabajo constante hacia fuera del centro de la Universidad, con la idea de que teníamos también que descentralizar sí la misma UNAM se estaba descentralizando en general.”

“Trabajamos muy en especial con preparatorias CCH, me parecía muy importante eso. Y luego hicimos un proyecto llamado “*Estudiantes a la Danza*”, donde metimos estudiantes a los estrenos o a alguna función de cada temporada. Hacíamos una entrevista pública y me da la impresión que sí logramos que alguno de esos chicos regresaran al Teatro, porque nos lo decían, nos los encontrábamos, aunque no teníamos una estadística dura al respecto.”

“Sin embargo, nunca logramos tener un público permanente con excepción de un solo proyecto que fue la creación del ‘Salón de Danza’ como un foro para trabajos de corte experimental o para trabajos nuevos, o sea, para artistas nuevos, había esas dos mezclas e hicimos una cosa que parecía que iba en contra todas las reglas, pusimos las

funciones de martes a viernes a las 7 de la noche, y el nivel de éxito del salón fue muy alto”.

“Por supuesto que había también otras cosas muy ventajosas, el horario permitía que la gente pudiera ir y regresar sin el problema de los transportes, o sea, a pesar de ser un horario malo técnicamente, por ser tan temprano, sí permitía por otra parte que la gente pudiera ir y salir fácilmente, era gratis y es un espacio pequeño, es decir en el “Salón de Danza, 80 personas era lleno total y en la sala Covarrubias 80 personas es deprimente, también eso hace una diferencia.

“El salón de Danza se mantuvo casi siempre lleno, tuvo algunas funciones malas pero el 70, 80% de las funciones de danza fueron un éxito.

--¿En qué año lo abrió?

--No recuerdo...

--¿Cuántos años pasó en la Dirección de Danza...

--Nueve

-- Y allá en el cuartito de la Covarrubias...

--Los primeros cuatro años.

--¿O sea que al quinto año debe haber hecho eso?

--Al sexto año de abrir, entonces debe haber estado funcionando unos tres años. Hicimos programas muy locos como unos maratones llamados “*Visiones Coreográficas*”, donde invitábamos a un creador a hacer una coreografía de 5 horas y fueron muy interesantes porque un creador, o sea, un coreógrafo hacía una propuesta de programación de 5 horas donde él mismo podía participar como artista, pero no más del 15% de las 5 horas.

“Él invitaba a muchos artistas a que alrededor de un tema hacían un trabajo y lo importante es que fueran artistas que a él le parecieran interesantes. Es decir, tenía que ver con su gusto personal de la danza, ese era uno de los requisitos, es decir no que invitara propuestas bajo un criterio abierto, sino que él invitara a personas que a él le gustaban, ese era un criterio importante.

“La otra es que tuviera un ‘tema’, el maratón, hicimos eso como dos años, funcionó muy bien. Fue muy interesante desde el punto de vista artístico, fue muy interesante desde el punto de vista de ‘gremio’, porque había como un encuentro alrededor de esto y tenían mucho público, se hacía un viernes al mes cada dos meses.

--¿No hubo problemas con recintos?

--El salón de danza no dependía de recintos, el salón de danza dependía nada más de nosotros, fue un esfuerzo que fuimos construyendo muy poco a poco, lo fuimos equipando poco a poco, un mes comprábamos una cosa y luego otra cosa poquito a poquito hasta que lo fuimos construyendo, no tenía nada para hacer un escenario.

--Y hasta las barras le quitó.

--Pero se podían poner, estaban por ahí guardadas, pero se volvió un lugar interesante. La sala Covarrubias tiene una operación mixta y eso lo hacía complicado, porque es administrada por recintos pero la mayoría de la programación es llevada por nosotros, entonces sí, no siempre nos coordinábamos de la mejor manera.

“Y con esto quiero decir que asumo la corresponsabilidad, no es que ellos fueran los malos de la película, pero no siempre operábamos de la mejor manera, y creo que eso fue uno, sí pudiéramos hablar de fracasos, ese fue uno de los fracasos, no logramos nunca hablar el mismo lenguaje por más que además nos llevábamos bien afuera del trabajo.

“Pero creo que sí, creo que operativamente, creo que a nivel producción había muchos problemas. Si nos llevábamos muy bien afuera pero no siempre nos entendíamos y por su puesto como cada quién tenía diferentes trabajadores, diferentes sindicatos, diferentes cosas también había cosas que nunca logramos crear el mejor camino.

“Eso son cosas que había que ver. Yo creo que la UNAM ofrece muchas ventajas, sobre todo por la cercanía con la gente y como toda institución pública tiene todos los problemas burocráticos, que son necesarios, pero que no hemos logrado agilizar. Pero creo que la ventaja principal que yo tuve ahí fue la cercanía con la gente. Podía estar cerca de gente muy joven, y también estaba muy cerca del gremio, se tenía mucha cercanía sobre todo con el gremio local con el gremio del DF.

“Creo que lo que más me gustaba era la posibilidad de crear, de crear proyectos, ideas, a lo largo de 9 años creamos muchas cosas y algunas se quedaron y otras no, desde un festival de video-danza que se transmitió por un concurso de un *reality show* de video-danza que se transmitió por TVUNAM. Hasta producciones que todavía siguen girando por ahí. El sistema juvenil de danza, que bueno, fue un proyecto por ahí efímero, los encuentros de danza con Corea, con Francia, con Latinoamérica, que me parece que artísticamente funcionaron muy bien, aunque nos fue muy mal de público en todos.

--¿Qué raro?

--En todos nos fue muy mal de público, exceptuando algunas funciones particulares que tuvieron éxito, o sea lo de Corea tuvo 2 funciones muy buenas pero con mínimo público, y la mayoría de los comentarios con respecto a lo artístico fueron muy buenos. Y yo creo que el fracaso más grande fue ese, porque no logramos tener un buen público en los teatros grandes. En los teatros pequeños sí, pero en la sala Covarrubias no lo logramos...

--¿Excepto cuando programa ballet?

--No bueno, cuando lo llenaba de estudiantes, pero pues era una vez una función por programa, que llevábamos estudiantes gratis y metíamos 400 estudiantes, 300 estudiantes, 200 estudiantes.

--¿Se arrepiento de algo?

--Pues no me arrepiento de nada en particular, pero sí veo para atrás y digo, Ah! Sí hubiéramos hecho esto y aquello y en particular yo creo que lo que más me puede doler fue el tema del público en la sala Covarrubias.

--¿Pero sin publicidad Cuauhtémoc?

--Yo mismo no creo en la publicidad, yo creo que es un tema de educación, de cercanía, de un trabajo que no logramos, es decir la UNAM tiene 300 mil personas ahí todos los días, el 10% de eso llena la sala Covarrubias al año. Es decir...

--Pero la Filarmónica sí llena

--Sí bueno, algo no hicimos... La gente va a la filarmónica, con publicidad y sin publicidad, la gente va a la Sala Neza y está antes de que haya ninguna difusión preguntando cuando comienza la temporada, y en Nueva York la gente hace eso, va a ver el ballet y esperan la temporada, no importa que haya difusión o no. Entonces nosotros no logramos y yo lo asumo como un fracaso mío. No es que me arrepienta sino que duele no haberlo logrado, decir que la gente quisiera y estuviera esperando la temporada de danza, y lo logramos en el salón de Danza, que es un espacio muy pequeño y que tiene características muy particulares, lo logra el Taller Coreográfico de la UNAM cada domingo, pero el resto de la producción de danza no lo logramos, y mira hay una anécdota que me pasó dos veces, y es una anécdota muy linda.

“Dos viernes que no hubo programación en el Salón de Danza me tocó estar a las 6:30 de la tarde afuera de la oficina del Salón de Danza y ver llegar a personas que venían a la función...

“Entonces, les dijimos, no bueno es que no hubo función hoy y entonces era gente que ya iba todos los viernes sin preguntar que había. Eso es un fenómeno que lo logré esos dos viernes con esas personas, pero eso no logré en la Sala Covarrubias. Y eso me parece un gran fracaso, es decir que la gente vaya como la gente va al cine a ver qué hay, no importa, eso sí tiene la filarmónica.

“La gente va el sábado, sin importar cuál sea el concierto. Van porque todos los viernes van, porque les gusta ir a la filarmónica, como hay gente que todos los sábados va al fútbol y hay gente que todos los viernes va a la cantina. Hay gente que todos los viernes va a la OFUNAM, nosotros no logramos que la gente fuera todos los viernes a la Covarrubias, sin importar qué pasaba porque la posibilidad de tener un buen fin de semana no estaba en su pensamiento de opción de la Covarrubias.

--¿Sería que las nuevas tendencias de la danza no son tan apropiadas para sensibilizar?

--Posiblemente, pero entonces porque sí iban al salón de Danza, a ver esas nuevas tendencias. O sea parecería una contradicción entonces, pero por supuesto que esas nuevas tendencias no hubieran llenado la Covarrubias tampoco, estoy convenido de eso. Entonces parte del éxito del salón de Danza era su tamaño pequeño. Su capacidad para poco público era una de las cosas interesantes. Y eso me hacía pensar muchas veces que no estamos produciendo en México danza para espacios grandes.

“Y que era importante y ahí tomábamos la decisión de interferir en esas producciones para tratar de dar un cierto soporte económico para que se hicieran cosas para espacios grandes.

--¿Qué compañía logró presentarse en la sala Miguel Covarrubias? Espectacular.

--A nivel internacional no tuvimos tanta presencia, pero trajimos a Deborah Colker, Dairakudakan, Mari Chouinard, Carolyn Carson, sí pasaron algunos nombres internacionales, pero nos hubiera gustado más. Son compañías muy caras también. El proyecto digamos externo o extra muros, consistía en tener un programa permanente en diferentes lugares, y escogimos fundamentalmente tres circuitos.

“El circuito que era fuera de la ciudad de México, donde estaba incluido Taxco, Morelia, con menos periodicidad Juriquilla, y las FES, Acatlán, Aragón, Iztacala, fundamentalmente esos tres. Más o menos logramos por bastante tiempo mantener una función mensual en cada lugar de estos. Y luego teníamos el programa “Preparatorias” que casi todas tienen un foro y teníamos cierto criterio, y luego el programa CCH que no tienen foro, entonces tenían otro criterio porque normalmente iban a los patios. Y también logramos durante los meses en que hay estudiantes, prácticamente en todos tener una función mensual o sea hacer un recorrido más o menos permanente.

“En los últimos años hicimos esto en vez de compañías externas, con el Sistema Juvenil, o sea llevamos el Sistema Juvenil por toda la UNAM.

--Con música en vivo...

--En algunos casos, no siempre. En la Sala Covarrubias hicimos una Gala en vivo con una orquesta juvenil que se había diseñado también. Salió lindo esa vez.

--¿Después de la UNAM qué sigue?

--Pues estoy en el INBA, no hay mucho que decir aún.

--¿Siento que su mi trabajo fue debidamente reconocido?

--No sé, nunca sé responder esas cosas, a veces sí, a veces no, a veces me sentía muy reconocido y a veces no. Creo que esas cosas tienen que ver incluso con el estado de ánimo personal, es decir, a veces lo mínimo que te digan te parece maravilloso, y a

veces te dicen muchas cosas, y no te pasa, en fin, no lo sé. Casi todos los lugares de donde me he ido, la gente me extraña, supongo que eso es bueno. Supongo que es una especie de reconocimiento.

--¿Cómo le gustaría que fuese la danza actual en la UNAM?

--No sé qué responder a eso, porque siempre trato de no responder nada respecto a cómo debe ser un lugar en el que estuve, sin embargo, creo que puedo decir algo que me faltó hacer además del tema de los públicos, y es que, aunque hice mucho trabajo hacia dentro de la UNAM, no logré hacer una verdadera conexión de Danza UNAM al interior de los estudiantes y creo que cualquier trabajo en ese sentido, es decir, donde Danza UNAM tenga una repercusión directa en esos casi 350 mil estudiantes que tiene la UNAM, no nada más aquí, sino en todo el país, son injerencia directa en la formación de estos chavos.

“Creo que es importante.... Creo que yo hice mucho trabajo que tenía que ver con mejorar las condiciones del gremio, mejorar las producciones etc.... Y creo que no logré que realmente todo eso impactara de una manera directa y fuerte en la formación de cada uno de esos chicos que llegan a la UNAM y se va a convertir en un futuro Ingeniero o Doctor o etc.

“Y ahí había un conflicto, porque cual es la función realmente de Danza UNAM, es decir es una presentadora, productora, destinada al trabajo de la danza profesional hacia el público o debe de tener un compromiso directo en la formación de la misma UNAM, y parece que no debe de haber conflicto en esto pero tiene que ver.

“Si hay un conflicto que tiene que ver con el tiempo, el esfuerzo y el dinero que se dedica. Y aunque hicimos muchos programas por ejemplo, que el diseño del Póster de Danza UNAM fuese hecho por estudiantes universitarios, cosas por el estilo, porque creo que el enfoque no era nada más que vean danza o que vengan a bailar, sino la Medicina y la Danza, al final nos quedamos en la mitad de proyectos.

“Yo quería hacer un proyecto que estudiantes de Leyes, que hicieran su servicio social con nosotros. Para hablar de los temas jurídicos y la cultura y la danza pero no a través de seminarios sino a través de que ellos estuvieran ahí seis meses. O estudiantes de Medicina, o estudiantes de Comunicación, bueno estudiantes de Comunicación tuvimos muchos.

“Eso sí lo hicimos, pero mi idea era vámonos más allá de lo que parece lógico. O sea ¿parece lógico que estudiantes estén ahí? Qué pasa que vengan estudiantes de Arquitectura, que pasa si vienen estudiantes en especial de Derecho, ¿qué pasan si vienen estudiantes de Contaduría y vienen y hacen su Servicio Social aquí?

--Bueno, es que la UNAM, tampoco puede llenar los vacíos que ha dejado la Escuela Nacional Preparatoria o bien escuela Secundaria y la Primaria. La UNAM no te puede dar la formación, tendría que ser como...

--¡El complemento!.... Si bueno claro, sí un estudiante llega a la UNAM después de haber hecho Secundaria y Primaria y con eso llega a Leyes y a Danza pues llegan pues sin Secundaria ni Primaria.

--Sin nada, la primera vez que ven ballet es hasta llegar a la UNAM, o con el Taller Coreográfico de la UNAM, o sea eres como un analfabeta dancístico hasta que se llega al nivel superior.

--Absolutamente cierto, por eso digo que yo no creo en la publicidad, no es un tema de publicidad, es un tema de formación.

--¿Pero ayuda no?

--Sí bueno, la publicidad ayuda a que vayas a un evento, no que te enamores de él ni que lo entiendas, ni que te guste. Es decir, la publicidad te puede empujar a comprar un boleto nada más. La gente disfruta el futbol porque entiende la mayoría de lo que está pasando.

--Yo no pero eventualmente lo disfruto igual.

--Sí pero disfrutas el efecto social del tema. No sé qué tanto veas un partido tú sola en tu casa, jamás. Entonces no disfrutas del futbol, disfrutas de lo otro, de lo social del futbol, es diferente. La gente que disfruta el futbol, lo puede ver en su teléfono celular, solitos, me explico, como tú puedes ver un video de ballet sola. Es decir, tú puedes sentar en tu casa a ver algo tú sola de danza y disfrutarlo, criticarlo, apasionarte, enfurecerte, ¿sí?, no tiene que ver con la publicidad, tiene que ver con lo que entiendes de lo que estás viendo.

--¿Siempre se ha pensado que la UNAM tendría que empujar para que existiera un centro universitario de Danza o una Escuela de Danza? Es la única actividad artística que no tiene formación profesional dentro de la UNAM.

--Empezamos a hacer un proyecto de un centro de formación, incluso le pedimos a Rocío Flores, que hiciera un anteproyecto, lo presentamos, bueno pero no lo presentamos a fondo, internamente lo presentamos, lo hablamos con la coordinación y se quedó en *stand by* por si se conseguía más apoyo, dinero, etc. Etc. Porque no llegamos ni a desarrollar la curricula, en realidad hicimos como el anteproyecto, pero para la siguiente etapa, necesitábamos dinero para contratar gente y ya entonces lo presentas al Consejo Universitario, y bueno no llegamos a la segunda etapa. Yo particularmente aunque hice esto, no sé si estoy de acuerdo y me parece un modelo que hicieron en Estados Unidos y que ahora lo han replicado por muchos lugares del mundo, de estudiar Danza en las Universidades.

“Yo estoy convencido al modelo antiguo que la educación dancística se estudia de niños y entonces la educación universitaria en relación a la Danza tiene otro perfil, que va a la formación de coreógrafos, de analistas, de escritores, pedagogos y no a la formación de artistas e intérpretes, ni siquiera artistas, no a la formación de bailarines.

“Es algo que he dicho ya algunas veces en voz alta porque me parece que se ha puesto muy de moda, ahora este modelo que hicieron en Estados Unidos de estudiar la danza desde las universidades, pero claro la gente que llega a esas escuelas ya lleva una formación hecha, entonces llegan a la Universidad con una formación hecha. Y le dan algún grado de licenciatura, maestría, bla, bla, bla. Porque ahora importa mucho esa documentación, pero sigo pensando que la danza se estudia en escuelas de danza desde niños. Es una formación mucho más temprana.

--¿Qué la UNAM no puede dar?

--Que no le corresponde a las universidades, no es que la UNAM no pueda que yo creo que no le corresponde a las universidades. En cambio un centro de especialización, me parece que sí lo podría tener perfectamente la Universidad y que toca hacer lo que deberían hacer en las universidades. Y también creo que tiene que ver con algo que está pasando socialmente en el gremio de la danza, y es curioso pero la gente deja de sentirse orgulloso de ser bailarín. Hay un lenguaje extraño ahí de que “yo soy creador, yo soy performancero”...

--Sí. No se quieren llamar bailarines.

--No. Con excepción de los clásicos, los clásicos siguen diciendo yo soy bailarín. Como que lo importante ahora es ser "Creador". Y pasado a otro mundo es como sí Plácido Domingo fuera menos importante que el que escribió la música o la letra. Y simplemente son diferentes "importancias", no hay comparación porque son diferentes cosas. Son diferentes caminos, diferentes vidas, diferentes carreras. O sea María Callas va a ser universal, y no escribió y no compuso... pero pudo navegar por cualquier mundo.

--¿Entonces será que ese esquema es muy rápido, los bailarines tienen su fecha de caducidad muy clara, no?

--Yo creo que Nureyev, no tiene fecha de caducidad. Nureyev dejó de bailar en un momento de su vida pero van a pasar muchos años para que alguien se le olvide. Ni Nureyev ni Nijinsky yo nunca los vi bailar y en mi historia existen.

"Nijinsky, Vestris, ahí también Balanchine, también Jorge Donn, va a seguir siendo Jorge Donn y afortunadamente de Jorge Donn ya existen videos. O películas. Entonces lo puedes ver, de Nijinsky no hay nada...

--Nada, solamente hay una imagen de él saliendo de un hotel...

--Bueno no, sin embargo está presente, sus grandes cualidades están presentes, o sea, quién dice que un compositor o un coreógrafo o un escritor simplemente porque lo pueda seguir haciendo va a seguir vigente toda su vida, ¿Quién lo dice? *Él mismo, la historia, todo. El punto es que tienes que ser excepcional...* En cualquier disciplina, creando o ejecutando...

ANGÉLICA KLEEN

Inicia sus estudios de danza con la maestra Blanca Areu continuando su formación profesional en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Simultáneamente se gradúa con mención honorífica en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y años después, obtiene por medio del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Licenciatura en Educación Artística con especialidad en Danza. En el 2014 finaliza la Maestría en Administración y Dirección de Centros Educativos.

Ha tomado cursos en México, Estados Unidos y Cuba, viajando además a Canadá, Dinamarca, España, Francia, Brasil, Checoslovaquia y Finlandia para conocer el desarrollo dancístico en esos países; ha apoyado en el entrenamiento de diversos estudiantes quienes han recibido reconocimientos en nuestro país y en el extranjero obteniendo medallas de oro, plata y bronce.

Por más de 35 años, ha realizado planes de estudio para el INBA y asesorado a otras instituciones afines, desarrollando además un sinnúmero de trabajos coreográficos, así como reposiciones de obras del repertorio tradicional. Organizadora, jurado, maestra, asesora y conferencista en eventos nacionales e internacionales, así como consejera de diferentes instancias culturales, además de contar con publicaciones en libros y revistas especializadas.

La Maestra Kleen tuvo la oportunidad de asesorar y titular a la primera generación de bailarines de ballet clásico del país, y de llevar a cabo el proyecto de la creación de la Licenciatura para la Docencia en Danza Clásica y el plan de estudios de la Carrera en Danza Clásica “Plan Especial para Varones”; además participa en la creación del Ballet de Monterrey, siendo asesora durante la primera temporada y codirigiendo posteriormente la Compañía al lado de Fernando Bujones.

Por conducto de SUPERA A.C. y en coordinación con el Gobierno del Estado de Nuevo León, desarrolla la propuesta para la implementación de un programa de danza social en 27 escuelas públicas y 7 centros comunitarios, beneficiando a cerca de 4,000 niños y jóvenes. En el 2014 realiza una nueva propuesta metodológica para impartir clases de danza en planteles de bachillerato en la UNAM.

A lo largo de su trayectoria, ha recibido premios y distinciones entre los que destacan: *Los Mejores Estudiantes de México, Premio a la Excelencia '92, Premio de la Unión Mexicana de Cronistas y Críticos de Música y Teatro, Premio Raúl Flores Canelo, Medalla al Arte Dancístico Tijuana 2005, "NUESTRA DANZA" Arte Nuestro - Monterrey 2006, del INBA en dos ocasiones por su Destacada Labor Docente y Una Vida en la Danza*, así como el reconocimiento por el Festival Internacional de Danza Ibérica Contemporánea.

Durante su desarrollo profesional ha sido Directora de D'Angélica Studio de Danza (1975-2005), Jefe de Área de Danza Clásica (1985-1987), Subdirectora de Danza (1987-1997) y Directora de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (1998-2003), Directora Artística Ejecutiva del Ballet de Monterrey (1995-1997) y Directora de Educación y Cultura del Municipio de San Pedro Garza García, N.L. (2006-2009). A partir de febrero de 2013, se integra como Directora de Danza en la UNAM en la ciudad de México.

CUESTIONARIO

--¿Cuáles fueron los principales desafíos para llevar a cabo su trabajo?

-- Primero que nada entender el proyecto de la Dra. María Teresa Uriarte, quien me invitó a trabajar a la UNAM para fortalecer y diseñar algunas propuestas que beneficiaran un poco más a la comunidad universitaria.

Conocer la filosofía de trabajo de la UNAM, así como la visión y gustos de la comunidad en temas de danza.

Dar continuidad a los programas de impacto realizados por administraciones anteriores y lograr a corto plazo la implementación de nuevas iniciativas encaminadas a la participación activa de los jóvenes universitarios.

“Lograr una programación plural e incluyente.

“Establecer parámetros de distribución presupuestal, con el fin de cubrir las necesidades artísticas y proyectos de impacto. Este aspecto no fue fácil durante el primer año, ya que se tuvieron que cubrir compromisos y pendientes realizados con anterioridad, lo que impidió desde tener programas de mano en las funciones, reducir el número de presentaciones en la Sala Miguel Covarrubias y el Salón de Danza, cancelar apoyos para producción e impulso a la creación, hasta no poder desarrollar propuestas previstas para el inicio en esta administración.

“Re-direccionar la estructura organizacional de la dependencia para lograr mayor eficiencia en los procesos internos y de atención y servicio a usuarios y artistas.

“Diseñar e implementar un nuevo sistema de registro en línea para inscripciones de los Talleres Libres de Danza y recepción de propuestas artísticas.

“Recuperar parte de la memoria e historia de la danza en la UNAM, rescatando y consolidando el acervo de la Dirección de sus últimos 7 años.

--¿Cuáles fueron los ejes de su proyecto?

--Durante esta gestión se ha trabajado en base a seis ejes: promoción y difusión, programas de impacto hacia la comunidad universitaria, académico, de investigación, tecnológico y medios digitales y el administrativo.

1.- El eje de promoción y difusión de la danza contempla una programación

diversa de grupos y compañías nacionales e internacionales, la habitual presencia del Taller Coreográfico de la UNAM, nuevos encuentros y festivales, exposiciones, producciones y coproducciones, así como el reconocimiento a personalidades de la danza.

2 y 3.- En cuanto a los programas de impacto a la comunidad y en el eje académico se ha trabajado con diferentes vertientes entre ellos:

“Como parte del programa Estudiantes a la Danza se ofrecen: clases magistrales, residencias artísticas, activaciones instantáneas, clases masivas, convocatorias y pláticas con estudiantes, actividades que permiten el acercamiento, conocimiento de procesos creativos y convivencia con profesionales en diversos géneros dancísticos. También se incluyen cursos de capacitación, actualización y de perfeccionamiento para maestros, bailarines y comunidad estudiantil.

“DÁNSIKA, es un programa co-curricular basado en atender el aspecto cognitivo y emocional de los estudiantes de bachillerato mediante el contacto con el arte, particularmente con la danza y la música. Con este método de enseñanza diseñado especialmente para la UNAM, se desarrollan habilidades, destrezas y se estimulan los procesos de exploración y desarrollo de la creatividad.

“El Programa Único de Especializaciones en Artes, es un esfuerzo institucional que permitirá que la UNAM cuente con una oferta académica en temas de artes y danza.

“Los Talleres Libres de Danza abiertos con un perfil no formal dirigidos a la comunidad universitaria y público en general.

4.- “En cuanto a líneas de investigación, se generó una propuesta de conservación y salvaguarda del acervo histórico de la dependencia y se desarrolló este texto para reconstruir la historia de la danza en la UNAM con el apoyo de la maestra Rosario Manzanos.

5.- “En el tema de tecnología, Danza UNAM diseñó una nueva identidad web con fácil acceso para ampliar su difusión que incluye la página, la creación de la App, el desarrollo de dos plataformas para inscripción a Talleres Libres y recepción de propuestas artísticas, así como el desarrollo de estrategias para el crecimiento de seguidores en redes sociales a través de facebook y twitter.

6.- “Por otro lado, fue importante fortalecer el área administrativa, elaborando el manual de organización de la dependencia, la definición de responsabilidades y estrategias y el agilizar procesos internos, todo ello apegado a la normatividad

universitaria.

--¿Cuáles fueron sus principales aportaciones a la danza universitaria y a la danza nacional? ¿Qué papel jugaron los talleres de danza en su administración?

--Entre las principales aportaciones considero que han sido:

“El diseño de una metodología propia para jóvenes universitarios que ha permitido contar con un programa co-curricular en el bachillerato la cual fue realizada por una servidora, Ada Campos, Claudia López y Vanesa Moya. El programa se le ha denominado DÁNSIKA, *Detección de Talento y Exploración Creativa*. Este programa es único en su género en la UNAM y se implementó en la Escuela Nacional Preparatoria y en el Colegio de Ciencias y Humanidades. Tan solo en dos años hemos podido trabajar con más de 3,800 jóvenes universitarios.

“Uno de los programas que han superado las metas propuestas, son las residencias artísticas en bachillerato que se realizan en los planteles universitarios. Es una actividad en la cual un artista comparte experiencias y conocimiento durante tres semanas con los estudiantes, tiempo en el que establece un diálogo y promueve vivencias que les permite desarrollar una puesta en escena la cual se presenta en su escuela y en el Salón de Danza.

“La elaboración del Programa Único de Especializaciones en Artes (PUEAR), de donde se desprenderá la primera Especialización en Danza en la UNAM, pudiendo ofrecer estudios con reconocimiento oficial. Esta iniciativa cubre un espacio hasta ahora ausente en este nivel de estudios y área de conocimiento en la UNAM y la Especialización en Danza constituye una propuesta inédita para esta institución, además de ser la primera de su tipo en México y América Latina. Para la realización del PUEAR, se sumaron a la Dirección de Danza, la Facultad de Música y la Facultad de Filosofía y Letras; además se contó con un equipo de especialistas que apoyaron en el desarrollo tanto del PUEAR como de la Especialización. El proyecto se encuentra en revisión para su futura implementación.

“Otra de las aportaciones que considero de relevancia, es la inclusión en la programación de géneros poco atendidos en los espacios del Centro Cultural Universitario, como la cultura hip hop, las danzas orientales y el tango por mencionar algunos. Así como creación de encuentros y muestras con perfiles universitarios que permiten a los estudiantes convivir en áreas artísticas y académicas.

“El diseño de una identidad web de Danza UNAM y el fortalecimiento y crecimiento de los usuarios en redes sociales, también fue un tema relevante en nuestro trabajo en estos casi tres años logrando en esta gestión un crecimiento del 83% en facebook, 61% en twitter y la inclusión de youtube contando hasta ahora con más de 120,000 visitas.

“De igual manera, el desarrollo del Repositorio de Danza “UNAM en Movimiento” por medio de una plataforma de consulta digital sin descarga, con acervo histórico, coreográfico, fotográfico y de video de las actividades organizadas por la Dirección de Danza, todo esto con el fin de preservar el patrimonio intangible de la dependencia. Para ello, Ángel Rosas en colaboración con Miguel Argueta de la DGTIC y Aarón Lozano del CENIDI Danza José Limón, han desarrollado todos los trabajos y acciones que han permitido que este Repositorio se convierta en el primero en temas de arte en la Máxima Casa de Estudios.

“La institucionalización de la Medalla Gloria Contreras que a partir del 2015 se entregará anualmente. Esta distinción es un reconocimiento a la labor realizada por la Maestra Contreras por más de 45 años en la UNAM. La Medalla tiene el objetivo de distinguir la labor de personas cuya sólida carrera y de alto impacto, esté vinculada con la danza y su trabajo haya dejado una huella en nuestro país.

“Sobre el papel que han jugado los Talleres Libres de Danza, considero que es uno de los proyectos de mayor impacto de la Dirección. En esta gestión se han ofrecido más de 90 talleres de diversos géneros dando la oportunidad a que más de 5,000 jóvenes y adultos en el año puedan conocer y disfrutar la danza en sus diferentes manifestaciones. Al 2015, este programa cuenta con más del 98% de inscritos pertenecientes a la comunidad universitaria y un 87% de ellos son beneficiados con becas y medias becas.

--¿Cuáles fueron las metas alcanzadas?

“Sería repetir la información, ya que las metas alcanzadas ya han sido mencionadas en los ejes y aportaciones a la danza.

--¿Qué no logró? ¿Lo vive como un fracaso?

--“En menos de 3 años es difícil cubrir todas las propuestas y metas fijadas. Queda pendiente para el próximo año la construcción de un segundo y tercer piso en la

parte superior del Salón de Danza que permita tener espacios más adecuados para los Talleres Libres de Danza, así como un área que cubra las necesidades de implementación de la Especialización en Danza y Mediación Tecnológica.

¿Qué si es un fracaso no cumplir la totalidad de mis metas? Nunca he pensado que planear algo y no lograrlo sea un fracaso, más bien es encontrar el momento preciso para hacerlo y cuando no se logra es porque las condiciones no lo permiten o sencillamente no es el momento para hacerlo.

--¿Qué le faltó por lograr?

--“Creo que si tomo en cuenta mi experiencia en el campo docente y al haber trabajado en la formación de bailarines por ya casi cuatro décadas, me hubiera gustado ofrecer una mayor atención a los Talleres Libres de Danza, ya que creo que hubiera podido aportar mucho de mi experiencia en cuanto al diseño de contenidos y guías metodológicas, el cómo obtener buenos resultados en los procesos de enseñanza-aprendizaje, la mística que debe tener un profesor de danza, el manejo de grupo y muchas cosas más, pero no me fue posible ya que tuve que desarrollar y concretar la estructura interna y de funcionamiento que demandaba la dependencia. Por otro lado, aunque no considero que fue algo que me faltó lograr, es la implementación de la Especialización, pues los ritmos de revisión en diversos Consejos Universitarios tiene un tiempo establecido que yo no puedo definir, así que espero que pueda concretarse para el 2016, pues considero que si se logra contar con ella, la danza obtendría un avance muy significativo en cuanto al tema de la profesionalización.

--¿Cuáles son las ventajas de trabajar en la UNAM?

--“Es una comunidad abierta y plural, las oportunidades de desplegar propuestas para el acercamiento y difusión de la danza son muy amplias. Tienes una gran libertad para desarrollar tu trabajo, la resonancia hacia la comunidad es inmediata y el reconocimiento y valor propio de la UNAM da una solidez y veracidad a lo que haces, sencillamente es un espacio maravilloso para generar ideas y desarrollarte.

--¿Qué era lo que más le gustaba de su trabajo?

--“Definitivamente la organización, proyección y programación de los

Encuentros y Festivales que se lograron llevar a cabo en los últimos años. Me gusta mucho desarrollar eventos de gran participación y formato; en esta gestión logramos programar cinco encuentros y dos festivales: CU en CU - Cultura Urbana en Ciudad Universitaria, Encuentro Capital del Danzón, Encuentro Universitario de Danza Polinesia, En Movimiento - Joven Talento Mexicano, Encuentro Estudiantil de Danza Folklórica, recuperamos el Día Internacional de la Danza y el Flamenco Fest - Festival Internacional de Flamenco. Estos encuentros y festivales han permitido a las diferentes comunidades de la danza convivir, compartir y se han convertido en maravillosos espacios de aprendizaje. También he disfrutado mucho los programas de impacto directo a los jóvenes, verlos inmersos de diferentes formas en el arte del movimiento, su disfrute al bailar, ser testigo de cómo muchos de ellos se transforman y se vuelven más seguros, es uno de los mayores regalos que puede darte la vida. Una de las metas que siempre me he trazado, es buscar diferentes formas que me permitan junto con quienes me acompañan en los proyectos, de tocar por medio de la danza el mayor número de corazones posible.

--¿Se arrepiente de algo?

--“Creo que no, siento que hasta ahora hemos desarrollado proyectos y programas muy bellos con actividades de gran impacto para el público en general y para la comunidad universitaria, quizás podría arrepentirme haber dedicado demasiado tiempo a mi trabajo y de no haber tenido el suficiente espacio para convivir más con el equipo de trabajo de la Dirección de Danza y con mis compañeros de la Coordinación de Difusión Cultural.

--¿Qué compañías presentó en la sala Miguel Covarrubias?

--“Entre las compañías nacionales que presentamos se encuentran: R+R de Danza, Camerino 4, Delfos, Barro Rojo, A Poc A Poc, Contradanza, M de Mar, Triciclo Rojo, Cressida, Tándem, Cía. de Danza, Rolando Beatie Ensamble Danza Contemporánea, CONTEMPODANZA, Foco al Aire, Moving Borders , ASyC El Teatro de Movimiento, Athos Garabatos, Vicente Silva Sanjinés Cía de Danza, Nemian Danza Escénica, Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca, Ballet de la Ciudad de México, Compañía Nacional de Danza, Ardentía Compañía de Danza, Opus Ballet, DANCE 2XS, Circo de Mente, Ballet Folklórico de la UNAM, Ballet

Folklórico de México de Nieves Paniagua, Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana y el Taller Coreográfico de la UNAM.

“Y con un perfil internacional están: Eleven Plan X RHizomatiks (Japón), Cia. Proyecto Otradnoie, (Cataluña-México-Chile), Cia. Rompecabezas Colectivo (España-México-Chile), Cía. Zirkus Frak (España), EZDanza (Canadá), Bad Boys of Ballet (USA), Carboneras (España) y artistas de la talla como Paco Mora (España), Manuel Reyes (España), Francisco Córdoba (España), Mercedes Amaya “La Winny”, (México) y Sabás Santos (México), Marco Flores (España), Sara Nieto (España) y Karime Amaya (España), entre otros.

--¿Cómo eran sus proyectos extramuros?

--“Estas actividades se orientan específicamente para lograr impactar a la comunidad universitaria. Algunos programas van encaminados a la participación activa de los estudiantes, ya que nos hemos dado cuenta de que les llama mucho la atención ser protagonistas de la danza y otros a la interacción y disfrute de la misma.

“Los programas los dividimos en 3 rubros:

- a) Estudiantes a la Danza que se compone de actividades como conferencias, pláticas, residencias artísticas, activaciones instantáneas, cursos, convocatorias y concursos.
- b) “DÁNSIKA, que es un programa diseñado para el bachillerato del cual ya hemos hablado.
- c) “Y Danza Itinerante en donde se ofrecen funciones de danza en sedes universitarias fuera del Centro Cultural Universitario y en otras ciudades como Juriquilla, Morelia y Taxco.

--Háblenos de su carrera artística y de su carrera como promotor cultural.

--Inicié mis estudios de danza en la ciudad de Monterrey con la maestra Blanca Areu, en ese momento no había estudios formales y cuando estaba finalizando la Licenciatura en Dirección Deportiva en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, inició sus actividades la Escuela Superior de Música y Danza

de Monterrey del INBA. En ese momento por mi edad contaba con el perfil para ingresar a la carrera de maestro de danza clásica. Mi formación como docente fue en esta institución, aunada a cuanto curso cruzó por mi camino. Posteriormente estudié una Licenciatura en Educación Artística con especialidad en Danza y hace poco menos de dos años, concluí la Maestría en Administración y Dirección de Centros Educativos.

Viajé a Estados Unidos, Canadá, Cuba, Dinamarca, España, Francia, Brasil, Checoslovaquia y Finlandia para conocer el desarrollo dancístico en esos países. Con más de 50 años en el mundo de la danza, he desarrollado una gran parte de mi actividad profesional en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, he tenido la oportunidad de entrenar a generaciones de estudiantes quienes han sido reconocidos por su trabajo en nuestro país y en el extranjero obteniendo muchos de ellos medallas de oro, plata y bronce. La graduación de la primera generación de bailarinas en Monterrey me motivó a desarrollar una propuesta para crear una compañía de ballet, después de varios intentos, tuve la suerte de coincidir con la Sea. Yolanda Santos, con quien participé muy de cerca en la creación del Ballet de Monterrey. Fui asesora durante la primera temporada y codirigí posteriormente la Compañía al lado de Fernando Bujones.

“He realizado planes de estudio para el INBA y ahora para la UNAM, también he podido asesorar en el plano académico a otras instituciones. Por otro lado, he desarrollado un sinnúmero de trabajos coreográficos, así como reposiciones de obras del repertorio tradicional. Me ha tocado organizar durante mi carrera profesional cientos de eventos con perfil académico y otros con perfil artístico; he sido maestra de ballet, de metodología de la enseñanza, puntas y repertorio, he participado como jurado y conferencista en eventos nacionales e internacionales, así como consejera de diferentes instancias culturales, además de contar con publicaciones en libros y revistas especializadas.

“Tuve la oportunidad de asesorar y titular a la primera generación de bailarines de ballet clásico del país. De organizar los primeros cursos de verano de danza clásica en todo México, de implementar un programa de danza social para más de 4,000 niños y jóvenes en Nuevo León. En el 2012 fui invitada por el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León para escribir sobre la historia de la danza clásica en Monterrey y a partir del 2014 apoyo como asesora artística al *Monterrey International Ballet Gala*.

“A lo largo de mi trayectoria he recibido algunas distinciones y premios pudiendo mencionar: “Los Mejores Estudiantes de México”, “Premio a la Excelencia

‘92”, el premio de la “Unión Mexicana de Cronistas y Críticos de Música y Teatro”, “Premio Raúl Flores Canelo”, la “Medalla al Arte Dancístico Tijuana 2005”, “NUESTRA DANZA” Arte Nuestro - Monterrey 2006, reconocimiento del Festival Internacional de Danza Ibérica Contemporánea y del INBA en dos ocasiones por mi “Destacada Labor Docente” y el premio “Una Vida en la Danza en el 2011”.

“Durante mi desarrollo profesional he tenido la oportunidad de impulsar y promover la danza en diferentes vertientes y espacios pudiendo mencionar: al inicio de mi carrera y por 30 años en mi escuela de danza (1975-2005), como Jefe de Área de Danza Clásica (1985-1987), Subdirectora de Danza (1987-1997), Directora (1998-2003) y Asesora Pedagógica del área de Danza Clásica de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (2010-2012); Directora Artística Ejecutiva del Ballet de Monterrey (1995-1997), Directora de Educación y Cultura del Municipio de San Pedro, Garza García (2006-2009) y en el 2013 fui invitada por la UNAM para trabajar en la Coordinación de Difusión Cultural como Directora de Danza, cargo que desarrollo hasta la fecha.

--¿Siente que su trabajo ha sido debidamente reconocido?

--“En todos sentidos, he recibido apoyo incondicional por parte de la Dra. María Teresa Uriarte y del personal de la Coordinación de Difusión Cultural, así como de otras instancias de la UNAM que han permitido generar propuestas y proyectos en beneficio de la danza.

--¿Cómo le gustaría que fuese la danza en la UNAM actual?

--“Me gustaría que la danza tuviera más espacios que permitieran tener una mayor oferta de actividades, así como ofrecer las mejores condiciones a los usuarios, grupos y compañías.

LA DANZA EN LA UNAM
RESPONSABLE DEL PROYECTO
Angélica Kleen

INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y TEXTOS
Rosario Manzanos

BIBLIOGRAFÍA.-

Diarios y Revistas:-

- Cuadernos del CID-Danza (INBA)
- Gaceta de la UNAM
- Escénica (UNAM)
- Excélsior
- El Universal
- La Jornada
- Proceso
- Revista de la Universidad
- Uno más uno

Libros

Dallal A. La Danza en México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989.
México Distrito Federal.

List Azurbide G. El Movimiento Estridentista. Col. Pensamiento Actual. 1928.
Xalapa, Veracruz.

Waldeen: La Danza. Imagen de Creación Continua. 1982. Dirección de Difusión
Cultural. Col Pasos en la Danza Mexicana. UNAM. México Distrito Federal.