

ENTREVISTA Nº 1 – LAURA GONZALEZ

PRIMERA PARTE – 22/04/2012

WV- ¿Desde cuándo te vinculás con la danza folklórica?

LG- Desde los 8 años. Se inició como una actividad escolar, era la preparación el conocer, es más asumí que las danzas que luego supe que eran argentinas, eran nuestras, porque las enseñaban como danzas uruguayas. Empecé así y me gustó, arranqué a nivel escolar, luego sí, a medida que fui creciendo ya hubo profesores extracurriculares y ya hubo otro tipo de actividades. Corría la década del '60

WV- ¿Tenés memoria de las personas con que te iniciaste?

LG- Eran maestras, era la época que a nivel de magisterio la parte de danza no era lo mismo de hoy, salían teniendo conocimiento de danzas latinoamericanas, aplicando según la escuela un determinado tipo de danzas. Luego a nivel liceal, ahí sí, agarré nada menos que con Mario Ríos como profesor de folklore, netamente danzas argentinas y me involucro más con lo que era el zapateado, malambo toda la historia a la que no había podido acceder. Hasta esa época hice un poco de danzas argentinas, ecuatorianas, bolivianas porque yo iba a la escuela Bolivia, luego paso al colegio de monjas. Allí sí hubo un poco de baile español porque era lo que a las monjas más les gustaba. Fue así que me fui acercando a lo que era la danza folklórica. Mi época de aprendizaje yo diría que prácticamente no termina hasta los 26 años.

WV- La primera persona del sector con la que te vinculás es en el liceo ¿En que liceo?

LG- Santa Capital, hoy no existe pertenece al liceo San José de la Virgen Niña que está en Milán y Clemencau, allí quedaba, pero el profesor funcionaba en el Colegio Mariano que aun existe, donde mi hermano era alumno, yo pertenecía a la parte del Colegio porque las mujeres y los varones estaban separados. Estamos hablando de hace muchas décadas.

WV- ¿Vivías en esa zona?

LG- Sí, yo me crié en el Prado Chico

WV- ¿Era extra curricular?

LG- Sí, sí. Ahí era donde tenías una cantidad de materias entre las cuales estaba danza folklórica y a mí me gustó y fui. Era hasta 3 veces por semana con una duración de unas 2 horas cada clase y de allí se conformaba un grupo que participaba en actividades tanto en el Colegio Mariano como en el de las Hermanas como también íbamos al Poveda. Donde fuera convocado ese grupo asistía.

WV- ¿Cuánto tiempo duró?

LG- Yo estuve ahí hasta que cumplí los 15 años, así que estamos hablando del '66 o'67, póneme hasta el '68 pero ahí ya se rompe esa etapa. Estamos hablando de unas 16 parejas, era un mundo de gente y todos parejitos en las edades, chicos que eran de 13, 14, 15 tal vez había alguno de 16 pero muy pocos, casi todos eran de los 13 a los 15. Ninguno de mis compañeros siguió en la actividad. En la segunda etapa que yo hago sí, pero en esta etapa ninguno de ellos.

WV- ¿Tenían un nombre?

LG- No, era el grupo del Colegio Mariano y venían las invitaciones para el grupo del Colegio Mariano.

WV- ¿Se cruzaban con otros grupos?

LG- No de nivel folklórico, sí de repente con folklore de otro tipo de etnias, pero nunca tuve en esa etapa la posibilidad de ver un conjunto de danzas folklóricas para ver que hacen. Es más hubo un intento de Mario Ríos de llevar el grupo o una parte a un festival en Buenos Aires que era netamente folklórico, para que pudiéramos ver porque era como una especie de ghetto. Me acuerdo que mi padre puso el grito en el cielo y dijo "Ni ahí", se me cortó la posibilidad en esa época de ver otros grupos.

WV- ¿Qué bailaban?

LG- Chacareras, Escondidos, Pericón, Los Amores, Zamba, Prado, todas las danzas argentinas. Media Caña argentina, Cielito de Buenos Aires.

WV- ¿Qué tipo de vestuario usaban?

LG- Floreadito, preciosito, todo de manguita corta, chaquetitas, por supuesto calzones enaguas pero floreadito. Los varones por supuesto con sus bombachas, unos con alpargatas otros con botas. Era muy básico, vamos a decir y era lo que te daban.

WV- ¿Era de Mario Ríos o del Colegio?

LG- Nunca manejé y no tuve claro si lo determinaba Mario Ríos o si lo determinaba el Colegio, porque quien era la directora y secretaria era quienes estaban sobre las mamás para ver eso. Pero todos los vestuarios venían con una hojita dibujadita que decía lo que vos tenías que ponerte y no te decían cual tenía que ser estampado pero sí que las flores fueran chiquitas, de que color.

WV- ¿Pero se lo hacían ustedes, el colegio te daba la pauta y lo financiaban ustedes?

LG- Si cada familia, lo pagaba cada familia y era personal.

WV- ¿Conservaste alguno?

LG- No, terminé regalándolo, modificaba muchas veces, me acompañó parte de ese vestuario hasta que llegué a la Asociación Nativista El Pericón, pero luego que salgo de allí ya empecé, lógicamente a ver otras cosas y a armar mi propio vestuario en base al conocimiento que empezaba a adquirir allí. Porque prácticamente era un vestuario único no teníamos más que eso.

WV- Alguna anécdota o recuerdo de ese período.

LG- Para nosotros era un juego porque actuábamos en muchas cosas, coro, zarzuela, teatro, no era diferente el subirnos arriba de un escenario, lo diferente era que subíamos a hacer cosas distintas. Para nosotros era una especie de esparcimiento más, donde el pobre profesor tenía que pelear con todas nuestras pavadas normales de cualquier adolescente, donde estaba la época de los noviazgos, las miraditas, era un juego, nunca tuvimos conciencia de lo que estábamos haciendo o podíamos llegar a generar, íbamos a divertirnos.

WV- ¿Te planteaste en algún momento que eso era lo que deseabas?

LG- No me lo vine a plantear a partir de los 15 años en la siguiente etapa, allí hubo un click donde ya no quería jugar, me interesaba subir a un escenario para otras cosas. Ahí es donde empiezo a tomar conciencia de lo que es el público lo que es el aplauso, lo que es que no te aplaudan, la indiferencia o la integración con el público. Creo que hasta los 15 años yo no tuve conciencia de lo era subir a un escenario, subía de purita inconciente e irresponsable que era.

WV- ¿Cómo resolviste ese click?

LG- Me fue sencillo y natural, porque seguí juntándome con mucha gente compañera amiga de esa etapa de liceal, pero además se me dio un espacio que fue en una Iglesia, para poder seguir bailando y demostrar lo que yo estaba aprendiendo a nivel extra curricular que no era solo lo de las danzas folklóricas. Yo pude armar un montón de cosas y se me despertó la parte creativa. En los Mormones.

WV- ¿Eso cuando tenías 15 años, allí empezaste a armar tu grupo?

LG- Si y distintos grupos en algunos como colaboradora y en otros como directora en distintas disciplinas.

WV- Esa Iglesia de los Mormones ¿dónde estaba?

LG- Estaba en Ariel, sigue estando, es el barrio 7, todavía sigue siendo el Barrio Séptimo de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

WV- ¿Cómo fue que surgió la propuesta a los 15 años?

LG- Fue un reto. Había una compañera que ya estaba dando clases de folklore, Shirley Da Cuña una maestra que trasladaba lo que había aprendido en magisterio. Yo me integro a ese grupo, yo venía con lo que me estaban enseñando, porque yo estaba haciendo una cantidad de disciplinas como ballet, baile español, teatro, zarzuela, danza folklórica y me metí. Como

nunca tuve vergüenza empezamos a compartir cosas y un día me dijo “¿por qué no te hacés cargo y armamos?” Y fue como abrirme el camino. Yo empecé por gusto, había teatro, hacemos teatro, había danza, vamos arriba también, empecé así, una más del grupo. Cuando me di cuenta me tuve que hacer cargo de un montón de gente que a veces duplicaba mi edad. Fue un reto grande el imponerme a mí misma una disciplina y pasar de ser una más a decir bueno, vamos a hacer tal cosa o tal otra. Creo que ahí fue el click. El proceso duró hasta los 20 unos 5 años en los cuales aprendí montones porque yo de esto no sabía nada. Una cosa es bailar y otra dirigir gente, enseñarles lo que vos sepas, sea mucho o poco, fue un aprendizaje.

WV- ¿Durante esos 5 años solo estabas abocada a ese grupo?

LG- Solo a ese grupo porque era un grupo muy grande de gente, estamos hablando de arriba de 24 parejas y que seguía permanentemente creciendo. Pero además estaba lo de teatro, yo estaba con el grupo de teatro, con el de danzas, era como que eran demasiadas cosas, me comía todo el tiempo porque yo estaba estudiando, terminando bachillerato con la idea de entrar en una facultad y todavía iniciando el laburo, de los 18 a los 20 yo ya estaba trabajando. Lo que me quedaba de tiempo era para toda esa actividad. No podía intentar otro grupo.

WV- ¿Qué facultad ibas a hacer y en qué estabas trabajando?

LG- Ingresé a la Facultad de Humanidades, Licenciatura de Letras y me volví loca con el griego así que a la mitad de año largué todo y entré a trabajar en la Fábrica Rayito de Sol de muñecas, sucursal de una argentina. Trabajaba en una fábrica hasta las 2 de la tarde, tenía 2 horitas antes de entrar al sexto porque estaba terminando sexto y aprovechaba que le caí en gracia a la capataza y la directora y me daban un espacio donde yo podía estudiar sin tener que volver a mi casa.

WV- ¿La actividad con el grupo a que hora se desarrollaba y cuántos días por semana?

LG- Arrancaba a las 8 de la noche que era la hora a la que podía ir, normalmente eran 3 o 4 veces por semana, los fines de semana casi siempre habían actividades.

WV- ¿Tuvo nombre ese grupo?

LG- No, no, era el grupo del barrio 7 de la Iglesia y así nos presentábamos en todos lados.

WV- ¿Tenían vestuario, como era y como lo confeccionaban?

LG- Si teníamos, el vestuario era un poco lo que yo había aprendido, más las sugerencias de esta otra compañera maestra, investigábamos dentro de lo que se podía y de los conocimientos que nosotras teníamos que eran así de chiquititos, porque no era un conocimiento digamos, más que basado en aquella bibliografía a la que podíamos acceder. Me acuerdo que una vez nos llegó un manual de danza que venía por medio de la Iglesia de EEUU, en español pero era “Danzas del Mundo” desde danzas circulares hasta lo que te imagines. Para nosotros era un material riquísimo porque manuales de danza no existían prácticamente y lo otro eran los manuales a los que podíamos acceder desde Argentina. Todo ese material para nosotros era un tesoro que prácticamente era nuestra fuente de datos.

WV- ¿Te acordás de los nombres de los libros, manuales, autores, especialmente los argentinos?

LG- Pa!!! Yo creo que hasta ahora tengo unos manuales que es como una especie de libro de cabecera, lógicamente que fotocopiado porque te podés imaginar que el original pasó a mejor vida, pero no me acuerdo ni quienes son los autores, lo podría mirar aunque sea la tapa para verlo. Es un manual del tiempo del jopo donde si está Chazarreta, muchísimas cosas de Chazarreta, pero hay desde los músicos de aquel momento, estamos hablando de las décadas del '50 y del '60, no mucho más para atrás ni para adelante. Eran manuales que se hacían para Argentina, los comprábamos allá y los traíamos.

WV- ¿Manuales para el sistema educativo?

LG- Manuales con las coreografías y con alguna reseña mínima, como para que te pudieras ubicar en la parte histórica, mínimo. Pero si muy bueno en la parte histórica, muy explicativo y claro.

WV- ¿Cómo financiaban los vestuarios?

LG- Comidas, almuerzos de todo, teníamos el local que es buenísimo, teníamos cancha libre para organizar lo que quisiéramos. En ese sentido teníamos esa posibilidad.

WV- ¿O sea que ya no salía directamente del bolsillo, el vestuario quedaba para la institución o era de cada uno?

LG- Era de cada uno, las decisiones de diseño eran mías y de esta compañera pero luego se fue sumando gente, que cada uno aportaba su propia experiencia o conocimiento, a veces de escuelas, a veces porque habían pasado por algún conjunto de danza. Entonces iban diciendo “cuando estuve en el conjunto ‘tanto’ hacíamos las cosas así o nos vestíamos así” y nosotros íbamos sumando.

WV- ¿Tenías además de Shirley algún referente con quién consultar, el propio Mario?

LG- No Mario cambia un poco de rubro, yo en esa época lo conocía como actor, como tenor y como profesor de danza, luego cambia el rumbo, incluso estuvo unos años en Argentina o sea que nos desvinculamos y con los años nos volvimos a encontrar. Pero yo allí quedo desvinculada de gente a la cual vos puedas consultar. Seguíamos con aquello que habíamos aprendido más lo que algún compañero te pudiera traer como dato. Pero no teníamos un referente claro con quien consultar. Tenías que guiarte yendo a la Biblioteca Nacional o a centros docentes.

WV- ¿Qué cosas encontrabas en la Biblioteca Nacional o en centros docentes?

LG- Bueno, una de las cosas que aprendías en el liceo era Lauro Ayestarán o sea que vos ibas a ir por ahí. Y a partir de ahí vos ibas a buscar a nivel de los uruguayos. Carlos Vega, yo que se, lo normal que aprendías y podías acceder a nivel de lo curricular, lo demás no existía o al menos a mí no me llegaba.

WV- ¿Queda de ese grupo gente que siguió bailando?

LG- Si, si, mi hermano Jorge Carlos Gonzalez Díaz, que siguió conmigo y me venía acompañando desde los 8 años y por lo menos por dos décadas más, después esta Ana Laura Bar, María Clotilde Bar, Carlos Astengo, Marta Astengo, Miguel Juri, Rita Puchet. Una cantidad de compañeros que cuando yo dejo la actividad a los 20 porque dejo la Iglesia, me siguieron acompañando. Primero fue un grupo de amigos, para bailar de vez en cuando, cuando nos llamaba gente que nos conocía y sabía que bailábamos. Luego revienta todo el asunto político, con la dictadura y bueno, no fueron los mejores años de mi vida y en el '75 yo ingreso en la Asociación Nativista El Pericón.

WV- ¿O sea que tuviste unos años de una actividad eventual con alguno de tus amigos, que edades tenían?

LG- Si, eran todos entre mi edad y la de mi hermano, que era menor que yo dos años, entre 18 y 20 años. A partir de los 21 comienza toda la situación del golpe y mi vida se cambia absolutamente, hay un click muy grande.

WV- ¿Dónde bailaba ese grupo de la Iglesia Mormona?

LG- Era un circuito diferente al transitado por el grupo del liceo, porque si se iba a las escuelas de la zona pero luego eran las distintas capillas como ellos le llaman o lo que era La Estaca que era más grande, que reúne una mayor cantidad de público al cual acceder. Pero era a ese nivel. Cuando armamos el grupo de los amigos era diferente, ahí vamos donde queremos.

WV- ¿Tuviste contacto con otros grupos de danza folklórica?

LG- Si, en aquel momento si, porque había grupos que eran de gente que mayoritariamente pertenecían a la iglesia pero que no eran conjuntos creados o que estuvieran actuando dentro de la iglesia. Entonces había grupos de Maldonado, de Canelones, incluso de Toledo, es más hasta hace unos cuantitos años para atrás la directora del JUT [Juventudes Unidas de Toledo] era mormona. No recuerdo los nombres de los grupos pero casi todos hacían danzas argentinas.

WV- ¿Las modificaban de alguna manera en base a conceptos o las reproducían lo más fielmente que podían?

LG- Se reproducían tal cual y la música era la misma. Abrodo, Ábalos, Juan de los Santos Amores, practicábamos todos las mismas coreografías y no había diferencias de vestuarios.

WV- ¿Algún grupo se destacaba sobre los demás en ese circuito?

LG- No, las diferencias podían ser lo ajustado o más chicos o más grandes pero por lo demás no, bastante parejos.

WV- Si compararas con lo que conocés hoy y lo que has conocido a lo largo de tu carrera, ese circuito social, comparado con el circuito social de esta época.

LG- Era absolutamente social y totalmente diferente a esta época, no tiene nada que ver. Las diferencias es que creo que eran realmente socio-recreativas, todos nos manejábamos por los mismos conocimientos, todos hacíamos exactamente lo mismo, no habían estilos distintos, no existía un estilo distinto, era todo muy parejito.

WV- ¿Recordás nombres de profesores o directores de esa época, aunque no los conocieras personalmente?

LG- No porque no accedíamos a lo que era el medio que luego vengo a enterarme que siempre había existido, pero nosotros no accedíamos al circuito de las Asociaciones Nativistas o Sociedades Tradicionalistas.

WV- ¿Empezás a acceder cuando ingresas a El Pericón?

LG- Exacto, año 74 o 75

WV- ¿Cómo fuiste a dar a El Pericón?

LG- El Pericón era una Asociación Nativista, hasta allí era lo que yo sabía, se veían actividades, que organizaban fiestas, hacían grandes asados y la gente bailaba en esos patios maravillosos, se escuchaba música. Ellos existían en lo que eran las antiguas Cocheras de Castro en medio del Prado Chico y era el paseo de todos los que vivían en la zona. Ibas allí escuchabas la música, veías la gente bailando, se podía pasar, vos pasabas y te invitaban, te acercabas y mirabas, preguntabas como funciona. Hoy funciona ahí el Centro Cultural Bartolomé Hidalgo, María Orticochea y Camino Castro. En esa época por supuesto no existía el IBO [Instituto Batlle y Ordoñez, liceo] aquello era la Escuela al Aire Libre, luego fue Magisterio, en la época en que yo me acerqué funcionaba Magisterio, ya era la dictadura. No había muchos lugares a donde ir, yo estaba en una situación muy especial, personal, más bien vamos a llamarle perseguida. Entonces había que ver por donde canalizaba un poco de mi adrenalina y como lo que más amaba era la danza, un amigo Miguel Juri me dijo que allí estaba la Asociación Nativista El Pericón y allá fuimos toda la patota, mi hermano, mi vecino Carlitos, su hermana Marta, los mismos que me habían acompañado a la salida de la iglesia y que siempre fueron una especie de soporte de mis situaciones personales. Entonces fuimos a averiguar si se podía entrar y si podíamos ingresar, porque no sabíamos si era algo privado. Resultado que podíamos ingresar, nos podíamos asociar, podíamos recibir clase. Lógicamente que de inmediato nos asociamos y empezamos a asistir, se ingresaba a una escuela donde había una profesora que era la que te daba las clases y enseñaba toda la parte de danzas orientales, danzas nacionales. Para nosotros era un mundo nuevo, no sabíamos ni que existían, accedimos a esa escuela. Ahí estaba María Noel Cunha que era la profesora, luchó con todos mis vicios, me rezongó muchísimo lo cual le sigo agradeciendo, le estaré eternamente agradecida, era sumamente exigente, muy detallista, para poder ingresar al Cuerpo de Baile, porque uno era lo que quería porque eran los que realmente tenían presentaciones y uno lo que quería era volver a subirse a los escenarios. Para eso había que hacer un examen, donde estaban los directores del Cuerpo de Baile, parte de la Comisión Directiva y la profesora con músicos en vivo, lo cual era diferente a venir y bailar con discos de vinilo.

WV- ¿Recordás los nombres de esas personas?

LG- Si por supuesto. Teresita Rodríguez Sico de Gonzales, Yeye Gonzalez, eran los directores en aquel momento del Cuerpo de Baile, María Noel, después estaba Eliana que era una de las personas de la Comisión Directiva, a veces estaba uno que era un militar así que los tengo medio borrados de mi memoria, no se porque será pero... era el otro de la Comisión Directiva que siempre había dos, después estaban los músicos Ney Cáceres, Juan Carlos Castro que eran los músicos de El Pericón. Bueno con ellos teníamos que dar el examen y luego terminada la etapa donde se bailaba, con su vestuario, analizaban el vestuario que habías llevado, si estaba correcto o no para cada una de las danzas que interpretabas, ahí te decían si

pasabas o no pasabas, si tenías que continuar en la escuela o si accedías al Cuerpo de Baile. Yo tuve la suerte de que ese año pude acceder al Cuerpo de Baile, al término de ese año.

WV- ¿La escuela cuantas veces por semana y cuantas horas de clase tenían?

LG- Dos o tres veces por semana y dos o tres horas según como viniera la mano y lo que se daba ese día. Normalmente hay habían unas 8 o 10 parejas.

WV- ¿Para ser socios de la Asociación Nativista El Pericón se pagaba una cuota?

LG- Si, si se pagaba una cuota como socio, iba el cobrador a tu casa o podías pagar en la sede, era muy accesible, como si me dijeras si ganás \$ 20.000⁰⁰ pagás \$ 50⁰⁰ por ejemplo, era simbólica. Ojo en aquel momento El Pericón tenía una masa social de más de 600 personas y lógicamente los ingresos no venían por la parte de los socios sino que venían por todos los eventos que organizaban.

WV- ¿Los que tomaban clase, de qué nivel de edades eran?

LG- Normalmente era un promedio relativamente joven, no había gente mayor. Estamos hablando que había gente de 14 o 15 años a 30 como un disparate 35 años. La distribución entre hombres y mujeres era relativamente pareja no habían demasiadas mujeres ni varones, era parejito.

WV- ¿En base a tu experiencia actual como era la enseñanza en cuanto a la calidad de lo enseñando y la manera y los métodos?

LG- Refiriéndome específicamente a la Asociación Nativista El Pericón, con esta profesora, con María Noel, para mí era excelente, era sumamente exigente, era muy detallista, era el paso a paso, no era te tiro una coreo y hacé lo que puedas, no, se desmenuzaba y realmente salías sabiendo todos los porque. Desde cómo te vestiste, por qué te vestiste, cuál era el contexto, por qué bailabas tal cosa, era muy buena.

WV- ¿De las personas que te acompañaron cuántas entraron?

LG- Menos de la mitad y menos de la mitad se mantuvo, quedó Miguel, Jorge mi hermano, quedó Carlitos y yo, habíamos ido unos 8 o 10 y quedamos nada más que esos 4. Los otros se perdieron en la inmensidad del espacio, o sea fueron abandonando. Luego si con esa gente que fue abandonando conformamos un grupete ahí para que fueran chiveando un poco, con menos responsabilidades por supuesto. Continuamos con las danzas argentinas allí para que ellos se pudieran sentir más cómodos pero por una especie de amistad. Esos fueron Los Charabones y con los cuales los conocidos nos llamaban para cuestiones relacionadas con sus trabajos o algo social referido a algún festival.

WV- ¿Con que te encontrás al entrar al Cuerpo de Baile de El Pericón con 22 o 23 años, además de tus compañeros hubo otros ingresos, los que estaban que edades tenían?

LG- Había gente mayor que nosotros estoy hablando de alrededor de 40 años, ese año ingresamos solo nosotros. Era un elenco ¡Guau! muy bueno, edades de 25 a 40 años unas 12 parejas, mucha gente, muchas actividades, no habían fin de semana que esa gente no se moviera. Aclaro que había que ganarse después el lugar, no era pasé ingresé al Cuerpo de Baile y ya estoy bailando. Yo me comí 6 mese de banco esperando, muy clarita, yo no le deseo mal a nadie pero decía “alguien que se haga un esguince, que se tropiece con una piedra así puedo ingresar bailando” y se me dio así, pobre lamentablemente se esguinzó una compañera y pude entrar a bailar. Pero era obligación estar presente en los ensayos, aunque tu no fueras a bailar, había esa obligación.

WV-¿No tenían ninguna remuneración?

LG- No, por supuesto que no

WV- ¿Los vestuarios?

LG- Eran personales, cada uno tenía que tener sus vestuarios por supuesto de Patria Nueva, Patria Vieja, de todos los estamentos sociales habidos y por haber porque nunca sabías lo que te tocaba bailar. No había uniformidad, no eran todos iguales.

WV- ¿Cuánto estuviste vinculada a ese elenco?

LG- Prácticamente un año, porque luego vino todo un desarme, Teresita y Yeye se retiran o los retiran de El Pericón, ingresa Uruguay Nieto, yo estuve un período muy corto con él como director y ahí me ofrecen irme a Potros y Palmas y a dirigir, me encantó la idea. Pasamos de dos direcciones diferentes, Teresita y Yeye hacían más hincapié en lo estético en la parte técnica, mientras que Uruguay Nieto más en lo que era la puesta en escena y lo que era de vestuario, la personificación, lo que era cada personaje, era más de montar lo que era una Estampa, sin argumento, una estampa. Teresita y Yeye de repente eran más academia. Por eso digo fueron direcciones absolutamente, con lo cual aprendí muchísimo, con Uruguay fue una cosa que nos chocó al principio con las propuestas de él porque no tenía nada que ver con lo que nosotros veníamos. Era entré, bailé, salí, volvió y lo de Uruguay era una estampa, donde vos te movías pero estabas haciendo personajes, estaba el tambero, el peón, la estanciera, la empleada, o sea nos cambió totalmente el esquema que veníamos nosotros manejando, por eso fue como una especie de reto y aprendizaje.

WV- ¿Dónde bailaban?

LG- Uy!!! Donde nos llamaran, festivales en todos los Departamentos habidos y por haber y fuera del país también. Porque en los Festivales de Bagé, por ejemplo, la Asociación Nativista El Pericón estaba siempre. Pero en lo que fue el Festival Canciones a Mi Patria, por dios, que salíamos en el ómnibus con Los Nocheros, Los Boyeros, más la Asociación Nativista El Pericón con todo su Cuerpo de Baile.

WV- ¿Dónde era Canciones a Mi Patria?

LG- Iba cambiando de cabezas de Departamento, así que se hacía en Rivera, Tacuarembó, Maldonado, San José, se iba cambiando, se iba paseando. El Cuerpo de Baile no iba todo, se decía "hoy va tal pareja y van a bailar así, así y así..." todo con sus músicos en vivo.

WV- ¿Era un Festival privado o estatal?

LG- Estatal, era estatal. Lo mismo que La Feria de las Naciones, o sea, hay que irse al contexto de lo que era aquella época, en la explanada municipal, con 10.000 personas como público, era casi todo lo oficial.

WV- ¿En esas actuaciones tenían cubiertos los gastos?

LG- Por supuesto. Nosotros no gastábamos

WV- ¿Un promedio de cuantas actuaciones tuviste, en la etapa en que fuiste suplente, que asististe...?

LG- Si, incluso me acuerdo que fui a una que yo no bailé, pero como una especie de premio, vamos a decir, por asistencia, por preocuparte de asistir, de estar presente, de participar en otras cosas, me llevaron a Rivera. Yo no bailé, fuimos al Estadio, pero yo no bailé pero acompañaba al Cuerpo de Baile, nominada por la directora y el director que dijeron va fulana. Pienso que era como una especie de aprendizaje por si mañana te toca, si por ejemplo me tocó en la Explanada, lo cual era emocionante ver que había más de 10.000 personas y podías bailar para ellas.

WV- ¿En qué otros lugares bailaste con ese elenco?

LG- En Montevideo en muchísimos lugares, en la zona del interior prácticamente.... en Salto, creo que fui a Paysandú también que fueron dos fin de semanas casi corridos. Esa era la otra cosa, todos los fines de semana habían presentaciones, pero todas eran a nivel oficial. [De lo que] Yo no participé tanto en esa etapa, porque era del equipo nuevo, vamos a decir, de los que eran más bien para empresas, porque también se hacían muchas actuaciones a nivel de empresas muy grandes, multinacionales y nacionales, pero empresas grandes.

WV- ¿Algún recuerdo o anécdota de esa época?

LG- Si el poder bailar tocando en vivo los Ábalos y nosotros bailar en el patio de El Pericón, una fecha aniversario. Esa noche fue mágica, una cosa era bailar con un disco de ellos y otra cosa era tenerlos ahí en vivo y en directo, tocando, cantando, ellos bailando y ya estaban viejos, viejos. Verlos bailar era absolutamente emocionante era maravilloso, era como tocar, no sé, el cielo. Por lo menos para los que amamos la danza. Esa noche el elenco bailó y nos cambiamos para participar una peña, donde ellos participaron como uno más. Lógicamente que les hacíamos como una especie de corrillo para verlos bailara porque era emocionante, verlos

con la edad que tenían, hasta zapatear. Me acuerdo que justamente convocaron a Eliana que era la de la comisión directiva y de alguna manera fue la que nos dio vestuarios, de Salón por ejemplo, que eran más difícil de acceder económicamente, muchas veces nos asesoraba, sugería poner un encajecito o un camafeo, nos mostraba de sus cosas y tesoros que tenía. Una mujer que toda la vida se había movido a nivel de lo que era el Movimiento Tradicionalista Oriental y lógicamente tenía conexiones con casi todas las instituciones, entonces era casi un referente claro.

WV- ¿Cuántas instituciones había en ese momento?

LG- Uy!!! Elías Regules, Potros y Palmas, eran las más fuertes, vamos a decir, sobre todo Elías Regules.

WV- ¿Te cruzabas en los escenarios con otros grupos fueran de otras instituciones o no?

LG- Más que nada con instituciones, luego venía el tema de lo no tan institucional, fue así por ejemplo como me cruzo con Yamandú Rodríguez en el Roosevelt [Semana Criolla], con Ríos y Palmas.

WV- ¿Contame qué hacían esos grupos, qué bailaban, cuántas parejas tenían, como se comparaban con ustedes, tenían música en vivo?

LG- Muchas parejas, casi todos tenían música en vivo, casi todos, no todos, los mejores músicos los tenía El Pericón, los demás se manejaban con las famosas cintas, o con los discos. No había la posibilidad de músicos en vivo por una cuestión económica, casi todos los músicos exigían un pago, todos los demás eran honorarios y no había fondos para pagarles. Y no eran, a su vez, asociados a esas instituciones, salvo en el caso de El Pericón, ahí estaba quizás la diferencia. Pero eran grupos de 10 o 12 parejas, institucionales o no-institucionales. Era un disparate de gente de todas las edades. No habían un grupo para mayores y otros de chicos, estaban entreverados.

WV- ¿Cómo era el resultado estético, según tu visión del momento y actual?

LG- En ese momento comienza a producirse un cambio en el folklore. Habíamos hablado de lo que fueron las décadas anteriores donde éramos todos parecidos y nos vestíamos iguales. Acá empieza a haber un cambio, en cuanto al tema de los vestuarios, en cuanto al enriquecimiento pero también en cuanto a diferenciar el vestuario. Empiezan a aparecer grupos que se visten todos iguales.

WV- ¿Cuál grupo te acordás?

LG- Esa parte es la más complicada de que me acuerde, porque era los grupos que para nosotros eran como una especie de romper todo lo que nosotros veníamos haciendo que era lo tradicional. Eran como volados, y eran grupos que no tenían mucha incidencia dentro de lo que nosotros nos movíamos. Cosa que empieza a cambiar, pero empieza a cambiar prácticamente del 77, 78 en adelante.

WV- Pero en ese momento ya no estabas en El Pericón.

LG- No, por eso te digo, hasta ese momento eran grupos muy grandes, de mucha cantidad de parejas, donde lo que se empieza es el trabajo de conseguir buenas músicas, realzar el tema coreográfico, realzar los vestuarios, las puestas en escena.

WV- Tenés mucha experiencia ahora y una carrera como para mirar atrás aunque en aquel momento no ¿Cómo bailaban?

LG- No eran una escuelita, carecíamos de técnica, algunos aportaba algo de técnica, pero muy pocos. Lo que se trataba era de mostrar un disfrute al bailar y coordinar que fueran más o menos parejas. Te estoy hablando a nivel general, no pasaba en lo que era El Pericón. El Pericón en aquel momento era lo máximo, a nivel bailarines, a nivel Cuerpo de Baile, a nivel directores, todos queríamos bailar en El Pericón. Era lo más tenía los mejores malambistas, las mejores bailarinas, iban todos parejitos tenían alegría, las puestas eran buenas, buen colorido de vestuario. Todos queríamos ser El Pericón, fue una época de oro.

WV- ¿Te acordás los nombres de los bailarines o malambistas?

LG- De los malambistas, Ruben Dantaz era uno, Alfonso Silvestri era otro, había un pelirrojo pero no me puedo acordar el nombre, era un genio malambeando y aparte yo decía que es un

figurín, parecía sacado de una revista, porque siempre estaba perfecto, miraba hasta el último detalle de su vestuario, no le faltaba ni le sobraba absolutamente nada. Que ese era otro de los enriquecimientos que se dio en esa etapa. Estamos hablando todavía de la etapa de Teresita y Yeye. Ojo con Uruguay el enriquecimiento vendrá por el personaje que cada uno interpreta, no es “vamos todos divinos de estancieros” no, ahí tenemos que ser divinos pero de acuerdo al personaje que te toco, por eso digo que hubo un cambio. En la etapa que estoy hablando y nombrando estos compañeros, todos éramos estancieros, todos estábamos muy enriquecidos en el vestuario. Tengo que nombrar también a Pedro Mastra, no como malambista sino como bailarín, desde mi punto de vista de hoy no era el gran bailarín, era el gran carismático, que creo que no es lo mismo. Era un tipo que daba mucha confianza a los que estuvieran bailando con él.

WV- O sea que en esa época 1975/76 era bastante homogéneo en todas las instituciones, estaban ya bailando danzas uruguayas todas las instituciones nativistas

LG- Si, si es así.

WV- El destaque era un poco más de precisión técnica y mejores bailarines en El Pericón y Uruguay Nieto viene a traer una impronta diferente ¿los diferenciará también de otras instituciones?

LG- Si los diferencia, si, si, continuaba siendo una diferencia con las demás. También las otras comienzan..... por ejemplo El Cielito comienza a trabajar más lo que eran la danza de salón, mientras que Elías Regules, continúa trabajando lo que eran las danzas de campo. O sea empieza a abrirse, a su vez El Cielito incursiona más en algunas danzas del norte argentino y cuando hablo del norte argentino también tomo parte de Bolivia, como para hacer algo distinto a lo que venían haciendo todas las instituciones. Más allá de eso todos cuando íbamos a las peñas, El Cielito seguía siendo la gran peña, todos moríamos por ir a las peñas de El Cielito. Ahí bailábamos todo argentino, ahí eran todo danzas argentinas, nadie ponía una danza uruguaya.

SEGUNDA PARTE – 12/05/2012

WV- ¿En qué año, más o menos te fuiste de El Pericón?

LG- Fines del 75 o principios del 76.

WV- ¿Y de ahí qué...?

LG- Entre ese ínterin de me voy – no me voy, nos habíamos una serie de amigos, vecinos del barrio y armado un grupo que en aquel momento decidimos ponerle Los Charabones, porque lógicamente era gente que algunos si bailaban, otros querían bailar pero no sabían. Era más que nada un encuentro de amigos. En ese ínterin me llama una compañera de trabaja para ofertarme como directora de un Cuerpo de Baile en Potros y Palmas. Lo cual no era real no había ningún Cuerpo de Baile, había que formarlo. Lo cual después de tener una charla el presidente de la Comisión Directiva y algunos directivos de la institución que en aquel momento eran todos militares, a gatas creo que había uno o dos civiles, acordamos determinadas condicionantes. La primera fue crear una escuela para todas las edades, la segunda es que se hiciera una abertura hacia el barrio, que se permitiera abrir tranqueras e invitar a todo el barrio y la zona y que ingresara todo aquel que quisiera y si ellos estimaban que tenían hacerse socios o pagar una sobre cuota además de la de socios, bueno, eso lo marcarían ellos. Pero si que se permitiera la creación de una escuela de danza. Lo cual aceptaron y ahí arrancamos toda una tarea que nos llevó poco más de un año y medio hasta que nos vamos de Potros y Palmas. Se conforma una escuela pero dentro de ese llamado, de esa apertura, había una cantidad de chiquilines que ya estaban cursando la Escuela Nacional de Danza, pero también algunos que habían salido de distintos conjuntos y de cuerpos de baile, porque era una zona que también había tenido muchas instituciones tradicionalistas que se habían cerrado.

WV- ¿Recordás algunos nombres?

LG- Si, si, lógicamente que yo me llevé por ejemplo a mi hermano a Jorge, pero también estaba Carlos Astengo, allí me encuentro y conozco a Eleazar Salvarrey que recién había venido de Salto y me cuenta su experiencia en Salto, en que grupos había bailado, cual era su formación, de danzas uruguayas no sabía nada pero si de danzas argentinas, manejaba muy bien la parte de malambo. Y luego de un período de unos tres meses, yo le ofrezco a Eleazar

Salvarrey que se haga cargo de la dirección de Malambo. Que él se encargue de la preparación y selección de algunos bailarines. A todo esto, está el caso de Luis Braña, Matilde Cal, lamentablemente dos compañeros que ahora están fallecidos Humberto Gonzalez, Luisito Pardo, María Teresa Pardo, Miguel Franco, todos estos eran compañeros que eran estudiantes en aquel momento de la Escuela Nacional de Danza. Y que fueron, de alguna manera, lo que luego fue la semilla grande para ese Cuerpo de Baile de Potros y Palmas. Después estaban Carlitos Mayo, Enrique Chanes, o sea había una cantidad de compañeros, en total se llegaron a conformar entre alumnos y bailarines 120, eran una cantidad increíble. Habían de todas las edades, pero mayoritariamente de 12 a 30 años, era una franja sumamente gruesa de jóvenes con muchas inquietudes. Ahí tuve una experiencia diferente, un aprendizaje nuevo que fue la equitación porque era parte de la actividad. Nosotros los bailarines también queríamos dominar ese arte, así que específicamente más de 70 bailarines participamos de las clases de equitación que nos ofreció la institución. Primero fueron dadas por militares y luego a petición mía se nos mandó civiles de la hípica y comenzamos unas clases de equitación que acompañaron a lo que era la formación del bailarín. Ingresaban primero los que eran titulares del Cuerpo de Baile que se constituyó con 12 parejas titulares y 12 suplentes. De esa manera comenzamos a participar en lo que eran, llamemoslé determinadas fiestas importantes, esto recordando el período del que estamos hablando, plena dictadura, digamos que en el 75 había sido el Año de la Orientalidad. Pero viene lo que fue el General Brigadier Lavalleja, lo que es Agraciada, entonces allí fuimos con toda la caballería gaucha, luego de allí volvimos a Potros y Palmas con espectáculos, comidas, etc. Se participaba de las fiestas aniversario de Treinta y Tres y de otras ciudades importantes del interior, siempre representando a la institución.

WV- ¿Qué bailaban, qué tipo de programa realizaban?

LG- Principalmente nosotros trabajamos con toda la parte de danza uruguayas, todo lo de Patria Vieja, Patria Nueva, hacíamos un poco de Salón, o sea vamos a decirles Ciudadinas. Pero principalmente eran Campesinas tanto del período de Patria Vieja como de Patria Nueva, fundamentalmente nos basábamos en eso. Si era necesario armar un espectáculo con danzas argentinas lo hacíamos pero nos manejábamos mayoritariamente con las danzas nacionales.

WV- ¿Vestuario?

LG- Muy afín con lo rescatado por Fernando Assunção.

WV- ¿Vestuario cómo era, De la institución o de cada uno de los bailarines?

LG- No, no, trabajamos de tal manera que solicitamos si, un préstamo a la institución pero que fuera reembolsable, para que cada bailarín que no tuviera la condición de podérselo pagar de primera la institución le prestara el dinero para poder comprarse el vestuario, pero que tuviera la oportunidad de poderlo pagar en cuotas, hasta que su vestuario fuera propio y era devuelto hasta el último vintén a la institución. Y fue lo que se hizo, porque habíamos mandado a hacer galeras y lógicamente en aquel momento, igual que hoy, eran muy caras y lógicamente que todo eso fue financiado, en principio, por la institución y luego pago por los bailarines.

WV- ¿La institución no les remuneraba?

LG- A mí como directora lo que me pagaban eran viáticos. En aquel momento eran viáticos buenos porque tenían que cubrir viaje en taxímetro ida y vuelta, porque lógicamente, días de semana, que trabajábamos, yo salía de mi trabajo y me iba para allá y lo que hacía era tomarme un taxímetro y estamos hablando del Centro hasta Manga. Pero los fines de semana que yo me quedaba en Manga mismo, en casa de unos amigos, desde el viernes a la noche hasta el domingo que me volvía a mi casa, ahí también me iba en taxímetro y me volvía en taxímetro y eso era todo cubierto por la institución. A su vez había como una cuenta abierta que por supuesto si había una comida y yo había sido convocada a esa comida, ticket y todo lo demás yo no tenía que pagar nada porque yo estaba cubriendo como si fueran gastos de representación, vamos a decir. Pero no había un sueldo, no había un pago tipo "mirá por tu tarea te vamos a pagar tanto o cuanto" no eso no existía.

WV- ¿Tampoco en los viajes al interior?

LG- No, para nada. Sí exigíamos, por supuesto que no fueran de costo para los bailarines, que fueran financiados, que se consiguiera locomoción, todo ese tipo de cosas si.

WV- ¿La música era en vivo o grabada?

LG- Si tuve la suerte de poder conseguir músicos invitados y participaban, teníamos músicos en vivo para las presentaciones. Aparte durante ese período se dio una invitación para un programa de Canal 5, que se y nosotros participamos que fue “El patio de Libertad Mantela”, participamos todos los lunes junto al conjunto Mi Tapera.

WV- ¿Hasta cuándo estuviste en Potros y Palmas y por qué te desvinculás?

LG- Estuve vinculada a Potros y Palmas prácticamente hasta el año 77. La desvinculación se procesó debido a un proyecto que habíamos presentado con nuestros bailarines y alumnos, de una gran Expo-Didáctica, donde iban a participar y se iban a convocar artistas de primer nivel y todo lo demás, pero también se hacía una exposición donde se mostraba todo el período histórico. Desde lo que fue la colonia hasta el período casi actual. En ese momento lo que fue la Comisión Directiva, que vuelvo a reiterar, estaba integrada por militares, me pide que incluya el Proceso Cívico-Militar de esa época.

WV- ¿Recordás los nombre de esos militares?

LG- Si el Presidente, que en esa época era Coronel era José Capó, luego el resto honestamente, creo que los borré de mi cabeza. Esta era de todos la persona más potable para tratar, yo trataba directamente con él, evitaba en lo posible tener que recurrir a cualquier otro militar que estuviera como directivo.

WV- ¿Ellos querían incluir el Proceso, o sea la Dictadura en tu proyecto?

LG- Exactamente, dentro de esa Expo que lo que hacía era recrear desde que se funda la colonia en Montevideo, o sea San Felipe y Santiago, hasta las últimas presidencias. Hacíamos toda una cuestión histórico retrospectiva, que la última presidencia que íbamos a tomar, queríamos que coincidiera con la caída del último caudillo y la presidencia de “Pepe” Batlle. Ellos pretendían “ya que se iba a hacer historia” que se incluyera eso otro y allí fue donde yo dije que no. Primero que entendía que no correspondía, porque nosotros lo que hacíamos era, digamos alguna manera eso que correspondía a la Historia, ver el contexto histórico representando que danzas [se bailaban], con un contexto ya fuera un rancho, un salón. Era lo que entendíamos que correspondía. Ahora lo otro no entendíamos que íbamos a mostrar nosotros del Proceso Cívico-Militar que tuviera que ver con las danzas. Viene mi negativa, eso genera molestia en el resto de los directivos. El Coronel Capó me hace saber que estaban molestos y que ya era como una especie de imposición o de condición que si yo no hacía eso mejor que me fuera. Bueno yo dije mejor que me voy.

WV- ¿Al final ese evento se hizo?

LG- No, no llegó a hacerse.

WV- ¿Y el grupo?

LG- Y el grupo, yo me llevo un 70%, tal vez un poquito más, yo diría el 80% de los bailarines que se van conmigo, porque ya eran gurises que se podían manejar en ómnibus perfectamente solos y conforme lo que fue el Lauro Ayestarán con Flor de María Rodríguez de Ayestarán como Madrina. Tuvo la finalidad el Lauro Ayestarán de no ser un conjunto sino una Asociación Civil.

WV- ¿Potros y Palmas continuó teniendo grupo de danzas?

LG- No, no, a partir de allí Eleazar no viene conmigo, queda con un grupito de dos o tres parejas en aquel momento y empieza a representar a Potros y Palmas con esas parejas. No como Potros y Palmas ¿eh? sino representando a Potros y Palmas.

WV- ¿Este nuevo grupo Lauro Ayestarán, me decís que se forma como Asociación Civil?

LG- Exacto, que no llegó a concretarse por un tema personal, yo tuve que dejar, luego me embarazo y lógicamente que tuve un embarazo bastante complicado, tuve que hacer quietud y los compañeros que estaban no siguieron con la misma fuerza para poder lograr la Personería Jurídica y terminó desbandándose todo nuevamente.

WV- ¿Qué rol jugaba Flor como Madrina?

LG- Era la Madrina.

WV- ¿Y qué significaba ese madrinazgo? Ya estamos en la época en que Flor tiene la Escuela Nacional de Danzas.

LG- Si, si, además yo participé con Flor en lo que fue la prueba de campo de los tres meses que se hizo en el Teatro Odeón, previamente para que le dieran la habilitación o el visto bueno a la Escuela de Danza.

WV- Estamos hablando de los años 77 o 78.

LG- Si, si, y lógicamente el tema de Flor fue que el grupo que habíamos conformado y las danzas que hacíamos que era lo mismo que hacía el Ballet Folklórico [del Uruguay dirigido por Flor], con pequeños detalles de estilo, pero eran las mismas danzas, ella consideraba que éramos el Ballet “junior” porque lógicamente nuestros bailarines eran mucho más jóvenes que los que ella tenía en aquel momento conformando el Ballet. Ella siempre que nos presentaba, en lugar de decir (desde la época de Potros, aclaro), en vez de decir bueno a continuación la Asociación Lauro Ayestarán, decía “ahora viene el Ballet Junior” daba mi nombre por supuesto. Eso se dio en el Solís, se dio en el Erwin Scholl, donde coincidió justamente que el Ballet Nacional y nosotros fuéramos invitados a actuar.

WV- ¿Quiénes bailaban en ese grupo, cuántas parejas?

LG- Ahí es lo que hoy estoy viviendo, por eso miro tantas décadas para atrás. Ahí donde yo de alguna manera, divido o separo lo que sería lo histórico retrospectivo, como cuerpo de baile tradicional y lo que es ya más un estilizado o más libre. Y conformamos, dentro del Lauro Ayestarán lo que era el Ballet Indoamericano, entonces hacíamos un poco de las dos cosas, por un lado teníamos el Cuerpo de Baile por el otro esto. Yo no me puedo acordar del nombre de una compañera que fue fundamental en lo que fue el Ballet Indoamericano, sobre todo porque necesitábamos manejar mejor técnica.

WV- ¿El Ballet Indoamericano formaba parte del Lauro Ayestarán?

LG- Si, [era] parte del Lauro Ayestarán, nada más que por un lado estaba el Cuerpo de Baile tradicional y por el otro estaba el Ballet Indoamericano. Entonces allí se dio una cosa un poco rara, porque necesitábamos que hubiera más técnica a nivel de los bailarines. Bueno a través de otro compañero se contactó a una chica que era bailarina del SODRE y fue la que nos auxilió en cuanto al tema de técnicas, de preparación, de que usar. No me puedo acordar el nombre, en aquel momento tenía 26 o 28 años, no creo que tuviera más, capaz que exagerando 30. No era Primera Bailarina del SODRE ni nada por el estilo, era bailarina del SODRE, integraba lo que era en aquel momento el elenco. Y fue la que nos dio una muy buena mano en cuanto a la necesidad que teníamos de técnica. Luego había otra de nuestras compañeras, Rosario, que fue la que nos dio una mano, porque queríamos anexar o fusionar algunas otras disciplinas, [nos ayudó] con el tema de Flamenco, porque lógicamente yo lo había hecho cuando tenía 12 y ya no tenía 12 años y hay cosas que quedan en el tintero y hay que reflotarlas. Entonces entre sacarlo del tintero y reflotar o [traer] a una persona que está en actividad que está en medio de una de las mejores escuelas en aquel momento, que no me acuerdo cuales eran. Cuando íbamos a utilizar tal cosa de Flamenco, pasábamos a Rosario, cuando era Ballet a esta otra chica. Ahí es donde yo de alguna manera empiezo a cambiar mi visión acerca de cuanto se podía hacer con la danza en lo que es la danza tradicional y popular. Cosa que no había manejado hasta el momento. Yo lo que hacía era danzas uruguayas, danzas argentinas, pero nada estilizado, no intentaba hacer ningún tipo de cambio, ni musical ni coreográfico, nada. No se si fue un interés que surgió y no tenía influencia, no era una época que uno se enchufara en una televisión y era porque lo vi en tal lado, no había Internet no había Youtube. No se porque se me ocurrió, honestamente, di fue el hecho de que tenía demasiada gente joven y fue una forma de no aburrirnos y dar pie y lugar a la creación. También fue una época, donde se empezó a trabajar lo que ya habíamos empezado en Potros y Palmas con Elezar. Se empezó a trabajar con el tema ¿qué es la tacuara, que son los bombos, boleadoras? Todo lo demás en lo que era Malambo y no solamente los pies y ya la inclusión de las mujeres en ese Malambo. Por eso digo, yo tomaría para mi, en mi vida dedicada a la danza, tomo como fundamentales los años del 76 al 78 como que para mi hicieron un click en mi cabeza.

WV- ¿Dónde bailaban?

LG- Vuelvo a repetir, podía invitarnos para que fuéramos a hacer una muestra en el Solís, podíamos ir al Erwin, como de repente nos invitaba, yo que sé la Liga de Baby Fútbol. Lógicamente, que tratábamos siempre de que hubiera un buen escenario, no que tuviéramos que bailar en el campito, pero si era necesario también lo hacíamos.

WV- ¿Qué otros elencos había en ese momento?

LG- En aquel momento El Pericón, Transfoguero, Potros y Palmas mismo, que tenían mucha fuerza, empiezan como que a perder y empieza la aparición de lo que fueron los conjuntos independiente. Por ejemplo me surge El Estribo, conjuntos independientes que empezaron a aparecer. No quiere decir que las Instituciones Tradicionalistas hubieran desaparecido, esto es muy subjetivo y hasta personal, cuando digo que perdieron fuerza, perdieron a nivel de sus espectáculos a nivel artístico. No quiere decir que no tuvieran más bailarines, que no tuvieran un Cuerpo de Baile que los representara, no, no estoy hablando de eso. Estoy hablando de que sus espectáculos ya no eran tan seguidos, tan buscados.

WV- ¿Además de El Estribo, qué otros grupos recordás?

LG- No, en aquel momento El Estribo, porque era de los grupos que surgió con muchísima, mostrando no solo el tema de danza argentinas, sino también ingresaron en lo que eran las danzas ciudadinas, las danzas de salón. Pero esos conjuntos que uno ve que vieron hasta el último detalle y eso se muestra en el espectáculo y es un espectáculo tan redondo que te maravilla. Luego está lo que venía de parte de [Osvaldo] Medina, que se dedicó más a lo que era el folklore del norte argentino, pero que no era tan visto en Uruguay y creo que de alguna manera llamaba mucho la atención, también con lo que era salón argentino. También estaba El Chasque Oriental.

WV- ¿Qué pasa con el Ballet Indoamericano?

LG- Bueno, tiende a desaparecer y el Lauro Ayestarán se diluye y los chicos que estaban en la Escuela Nacional de Danzas siguen ahí. Pero también hubieron desgracias personales, estando en Potros y Palmas, viniendo para un ensayo, perdemos a un compañero, que era alumno de la Escuela de Danzas, eso de alguna manera a todos nos movió mucho el piso. Hubieron ese tipo de desgracias personales que de alguna manera matan a todo el colectivo. Esa gente se fue disgregando y quedaron pequeños grupitos, por el tema de que vivimos cerca o participamos de la Escuela Nacional de Danzas y bueno allá eventualmente nos encontramos acá o allá, pero no ya para armar un grupo. Yo paso como a cuarteles de invierno, vamos a decir, debido a mi embarazo complicado, mi hija nace en el 79 y lógicamente que después que nació Verónica, prácticamente estuve casi un año sin bailar, me reengancho con Eleazar en Mate Amargo, que nace justo el día de nacimiento de mi hija el 21 de setiembre del 79 y Eleazar para mí es como si fuera un hermano igual. Así que asistimos, le dimos una mano en lo que eran vestuarios, zarandeos, lógicamente él trató de tomar todo su grupo y las danzas desde una perspectiva mucho más estilizada, haciendo uso muchas veces de las músicas y las danzas uruguayas, pero, estilizándolas, haciendo nuevas versiones coreográficas como él las consideró. Y también participamos de esa experiencia porque era lo nuevo. No estuve mucho tiempo, habré estado cerca de un año, porque la niña era insoportable y no soportaba que la madre ensayara y menos se subiera a un escenario a bailar, así que a partir de ese momento en que yo dejo Mate Amargo, me dedico nada más que a enseñar. O sea cada vez que decía que necesitaban a alguien para una escuela, allá iba yo, porque era una forma de mantenerme todavía bailando. Así me mantuve durante muchísimos años que fue durante el tiempo que tuve a mis hijos y crié a mis hijos. Yo prácticamente hasta el año 94 dediqué solamente a dar clases, constituí si grupos, pero por ejemplo de la Escuela 23, tomamos los dos sextos e hicimos un grupo grandísimo de bailarines, los vestíamos y todo lo demás y se organizaban festivales con esos niños de escuela pública para los fondos para su escuela. Lo hice en un montón de escuelas, la 99, la 150, la 154, la 264, pero siempre con aquello de no perder totalmente la posibilidad de bailar.

WV- ¿Cómo era el ambiente de las peñas en esa época?

LG- Bueno yo me mantengo a nivel de lo que fueron las peñas, hasta el año 78 y a partir de ahí, a pesar que yo regreso con Mate Amargo, yo prácticamente no participaba de las peñas. Iba a las actuaciones y de las actuaciones me venía para mi casa. O sea que ese medio que entró, luego me entero de que había entrado a cambiar, no sé por qué cambió o dejó de ser aquel que yo conocía. Hasta esa fecha, era el encuentro de amigos y colegas de distintos grupos que todos bailábamos con todos, todos nos sentábamos en cualquier mesa y compartíamos un montón de cosas. Ahora, qué pasó del 79 hasta que yo me vuelvo a enganchar en el medio, participando de peñas, de encuentros, ah!! no sé, ni me atrevería siquiera.

WV- ¿En ese primer Mate Amargo, quienes bailaban?

LG- Me acuerdo de gurises que entraron, por ejemplo los Barlocco cuando entran eran unos nenitos de 10, 11 años, fueron de aquel semillero que empieza a formarse para que después con los años llegue a ingresar a Mate Amargo. Del último período que yo estuve estaba Nilda Sispareli, su hijo, estaba Elbio, Susy, Leticia, un montón de compañeros que lógicamente hoy por hoy ya no están tampoco. Pero vuelvo a recordar que fue un período corto el que yo estuve en Mate Amargo, no llegó a un año.

WV- ¿Cómo se vestía ese Mate Amargo?

LG- Bueno, cuando recién arranca, por una cuestión hasta económica se viste primero a los varones porque resultaba más barato. Entonces el primer vestuario me acuerdo que fueron unas camisas verdes con unas bombachas blancas, fue lo primero que apareció. Sin embargo la parte de mujeres se siguieron vistiendo como yo acostumbraba a vestir, porque eran mis vestuarios y estaban acondicionados a que yo seguía lo de Fernando Assunção, así que las chaquetas eran lisas, manga larga, nada de manguita corta y brazos al aire, polleras con volados muy amplias, floreadas o rayadas para la parte de Patria Nueva, se siguió manteniendo eso por un período corto hasta que se pudo lograr empezar a hacer los vestuarios que Eleazar tenía pensado para su ballet. Más allá que era Cuerpo Estable, no era Ballet.

WV- ¿Todas las actuaciones eran gratuitas?

LG- Si, si.

WV- Porque ya en esa época estaba funcionando el Ballet Folklórico del Uruguay que era el de Flor y que era el único que tenía actuaciones pagas ¿nunca hubo en el medio, ningún planteo por ese tema de que Flor concentraba tantas actuaciones pagas?

LG- Comentarios, chismorroteos, pero algo hecho formal no. El comentario era “Si bárbaro yo también me gustaría estar en el Ballet porque esos ganan un sueldo” pero no deja de ser un comentario. No era algo que se trasladara al medio y que el medio lo discutiera. O sea en aquel momento era chusmerío de peña, de repente.

WV- Cuando volvés a integrarte en el ambiente ¿cómo fue y que encontrás?

LG- Fue en el 95. Bueno, lo primero es que cuando me integro yo había conformado el grupo, el Grupo de Arte La Relación, un grupo que surge de la Coordinadora E y de un festejo del Frente Amplio. O sea no fue algo que me puse como objetivo crear una institución para mañana...., no, surgió por algo que no tenía nada que ver y luego generó otra cosa. Entonces lo primero me contacto con Eleazar, porque siempre mantuvimos un buen contacto y me dice “Mirá va a haber una peña, por qué no venís y ya te involucrás en el ambiente y ya te presento”, la hacían justamente en lo que fue El Pericón, hoy el Centro Bartolomé Hidalgo. Voy allí y voy me presentan a Griselda Saucedo, Jorge García y de las cosas que hasta el día de hoy, lo recordamos siempre con Eleazar, él me dice “cómo te va a costar insertar, porque no cambiaste y el medio sí cambió” yo hasta el día de hoy me lo recuerdo y él también. Bueno y tras la presentación Griselda me invita a ser parte de la Asamblea General del Folklore [AGF], me explica que son una Asociación de conjuntos independientes de danza, pero que también van profesores, directores, gente que ha dejado de bailar. Bueno me invita a las reuniones que se hacen en la Casa del Maestro, para que yo vaya, para que me informe, para que participe, para que me asocie. Así arranca mi regreso a lo que sería el medio folklórico y bueno al principio empezamos a participar de todas las actividades, de las peñas que había, la que se hizo en el Mercado de las Pulgas que hizo Eleazar con Mate Amargo por un aniversario, las que se hacían en la Casa del Maestro por la Asamblea [AGF], el Hornero que en esa época estaba en uno de los salones.

WV- Empezamos a ir ¿qué quiere decir, cómo grupo a bailar?

LG- Empezamos a ir, a veces para dar una presentación y a veces simplemente para participar de la peña, para estar en la peña, bailotear en la peña, conocer los otros grupos, porque lógicamente fueron muchos años fuera del medio. Para nosotros era gente que no conocíamos, o sea la gente que yo veía.... no estaban los viejos de antes. En una de las peñas de El Hornero, allá en Colón, me encuentro con Oscar Cardeillac, de ese sí me acordaba de la cara, era de los viejos de antes, pero esto sucedía cada muerte de un obispo. Era como si hubieran arrasado la faz de la tierra de toda la gente que en aquel momento se movía con nosotros y pasaron muchísimos años y hoy por hoy, una de las compañeras que está en uno de los

grupos que se conformó últimamente, resultó ser una de las compañeras que estuvo en aquel antiguo Estribo que a mí me dejó impactada por las cosas buenas que presentaba. Nos volvimos a encontrar prácticamente 30 años después, no recuerdo el nombre, fue una compañera que estuvo participando en el grupo Dieciocho de Julio bajo la dirección de Ari [Thaler] y luego ella formó su propio grupo, Mercedes y ya me voy a acordar del apellido. El caso de Daniel Rugo que en aquel momento era compañero de mis alumnos que asistían a la Escuela Nacional de Danzas, pero los volví a encontrar 30 años después, en forma muy especial e inesperada, demasiado difícil volvernos a encontrar todos, toda la gente que había para mí eran caras nuevas. Pero luego resultó que no solo eran caras nuevas, era también como se funcionaba y lo otro era una competencia muy agresiva. Inmediatamente con la convocatoria a participar de la Asamblea [General del Folklore], también era a participar de los concursos que organizaba y bueno si estamos dentro de la Asamblea participemos de los concursos. Que pasó un año y nunca nos aceptaron en la AGF, nunca nos dijeron sos realmente socia. Bueno, entramos a participar, pero para nosotros el participar de un concurso era: mostrar nuestro trabajo, la evolución y ver otros que estaban a mi entender mucho más evolucionados o ya venían transitando hace más años, o por lo menos, durante todo este período que yo me había perdido. Lo que no esperaba era una competencia casi asesina, o sea, normalmente la otra etapa que yo había vivido era, yo voy al escenario me presento, termino de actuar y cuando bajo de actuar me junto contigo que sos de tal otro grupo, con este otro, nos sentamos comemos y tomamos algo, bailamos algo juntos y no pasaba más de ahí. Ahora no, ahora es bajás del escenario, ya sea porque actuaste o hiciste la competencia y vos te vas para allá y a tu grupo lo mantenés allá y el otro grupo está para allá y se miran con odio. Y fueron cosas que yo empecé a no entender. Lo otro era que había contratos en Semana Criolla y se determinaba por algunas personas, mandabas una nómina de quien querés que te contraten y ahí también empezó la diferencia de principios o de valores. Porque si yo te convoco para todas las peñas de todos los grupos que constituyen esta Asamblea se supone que vos vas a estar en la nómina de los contratos. O te estoy llevando de relleno, pero si te digo que sos buenísimo, que sos bárbaro, entonces yo pregunté, no por bailarines, pregunté por un dúo y pregunté por un recitador y me dijeron “no, no, porque no son tan buenos, porque aparte hay otra gente que lleva muchos más años” lo que yo no los había visto ni en las peñas. Entonces planteo que bueno, yo tenía otras costumbres, conmigo se comen las verdes y conmigo se comen las maduras, por lo cual yo me retiraba porque no estaba de acuerdo con ese sistema. Si me demostraran que realmente el nivel que tenían era inferior a los otros estamos de acuerdo, no vamos a hacer contratar algo que era espantoso. Pero si están al mismo nivel, por amiguismo no, y era por amiguismo. Criterios que yo no estoy acostumbrada a manejar, lo que hice fue irme, sin más pelea, dije bueno yo me voy por esto, por esto y por esto, pienso así, así y así, fue un placer me retiro. A partir de ahí nosotros lo que hicimos fue una especie de ghetto con Grupo de Arte La Relación y todos sus alumnos y bailarines, donde lo que hacíamos era seleccionar aquellos beneficios de los cuales íbamos a cooperar, organizar cosas en teatros, en el Ateneo de Montevideo, si estábamos en la Criolla durante cuatro años no hicimos peñas, nosotros hacíamos expo-didácticas, movidas en la calle. O sea hacer algo por lo que según mi criterio contribuía a la formación de un público y contribuía a lo que yo amo que es la danza. Hasta ahora es lo que seguimos haciendo con alguna evolución.

WV- Me hablabas de tu relación con AGF, pero volvamos un poco al grupo mismo, cuando lo armaste por primera vez ¿Con qué personas lo armaste, qué bailaban?

LG- Bien te voy a empezar por el comienzo, por qué se arma. Se venía el 5 de febrero y ya tres meses antes se empezó a trabajar porque se iba a hacer una fiesta de todas las Coordinadoras y a la Coordinadora E le había tocado el Pericón e iban a preparar una serie de comidas típicas y demás. Y bueno ¿quién va a manejar y quién nos prepara en el Pericón? porque no eran bailarines era toda gente militante. Ahí una compañera maneja mi nombre, entonces me llaman y me dicen “dale vení que tenés que ayudar”, allí me encuentro con compañeros que eran músicos, algunos que habían bailado algo de distintas disciplinas y empezamos a armar una danza que era El Pericón. Representando a través de los vestuarios 100 años de ese Pericón, por esa razón arrancamos, ahora en el ínterin de este período, a veces algunos que habían bailado, en El Cielito tal caso de Héctor Cabrera, algún otro compañero más poníamos alguna otra musiquita y nos bailábamos un Gato, una Huella, hasta una Chacarera, un Escondido y bueno por ahí fue la cosa. Entonces me dicen “che cuando salgamos de esto que solo vamos a bailar El Pericón ¿no podríamos armar algo? porque estaría bueno, porque fijate que para cooperar a veces en las escuelas, ir a los Comité de Base”. [dije] Pa!!, yo tan encerrado,

solamente esto para esto, a mi me gusta la cancha más abierta, pero lo vemos. Vamos y hacemos el famoso 5 de febrero El Pericón, salió bárbaro, redondito, precioso y queda la inquietud, de armar algo. Pero se trata a nivel de una fuerza política, representada por la Coordinadora E y la Coordinadora establece determinadas condiciones, considera que puede ser una herramienta llamadora para que puedan acceder, gente que no conoce el Frente o que no está adherida al Frente, pero dentro de un Comité de Base. Y yo hago una contrapropuesta y digo vámonos para una casa de la cultura, la herramienta se la vamos a dar, porque yo soy de meter el tema historia y considero que a través de la historia uno no necesita darle más herramientas a la gente. Y bueno, de ahí surge que ante la imposición de determinadas condicionantes de un compañero que en aquel momento presidía la Junta Local y todo lo demás, nos vamos. Pero nos vamos con la inquietud y nos vamos con compañeros que sí quieren arrancar a bailar y arrancamos. Galpón grande de la casa, nos juntamos y empezamos desde cero, desde cero, dijimos bueno, hacemos como que El Pericón es una anécdota que nos queda, pero acá vamos a empezar a aprender desde el paso básico hasta.... Pero ahí se entran a sumar no solo aquellos militantes, los hijos, los vecinos, los que militaban y los que no militaban. Se agrega que dicen “che si están haciendo esto y a vos que te gustan los Sainetes ¿por qué no damos teatro también?” entonces nos traemos un compañero Tabaré Luzardo para que nos de clases de teatro. Bueno y ya que estamos “yo soy del Teatro Negro y también puedo dar una mano y yo soy maquillador y peluquero y vamos a ver como eran los peinados de la época y los maquillajes” y se fueron agregando otra serie de cosas y se fue motivando más a la gente y se armó un taller de vestuario para aprender como cortar, como confeccionar, que tela era la más parecida a la de aquella época. O sea, se fueron agregando y fue creciendo de una manera increíble. En un año nosotros teníamos arriba de 12 parejas, no voy a decir bailarines 12 parejas aprendiendo a bailar y pudiendo presentar espectáculos prolijos. Es así que en el 96 ingresamos a la Criolla, nos dan un local y es así que a partir del 97 y hasta que hubieron contratos, nosotros fuimos contratados por la Intendencia.

WV- El local en la Criolla ¿lo conseguís después que rompés la relación con AGF?

LG- Si, si, si, ya me había ido. Yo lo solicité, en esa época el Director de Cultura [de IMM] de quien dependía era Gonzalo Carámbula, estaba como directora Sara Lòpez

WV- O sea que mientras hubo contratos en el Prado, que fue como hasta el 2000 o un poco más uds. estuvieron contratados en el Prado ¿con qué grupos dentro de La Relación?

LG- Dentro de lo que era el Cuerpo de Baile Tradicional y si también estuvimos con lo que era el Ballet. Por ejemplo uno de los espectáculos que llevó el Ballet fue la Misa Criolla, después hicimos de Rancho muchos Sainetes Criollos con la parte tradicional, Pericón acompañados con un coro traído por nosotros por supuesto, con un recitador, como un espectáculo entero donde se recitaba sobre El Pericón, se cantaba El Pericón y se bailaba el Pericón. Pero siempre por contrato con la Intendencia.

WV- ¿Cómo era el resto del año, además del Prado?

LG- Con muchísimas actividades, participábamos no solo del tema peñas sino también lo que hacíamos era mucho sobre todo en la parte social. Trabajábamos mucho con los clubes de la zona ya que los lugares de ensayo, aparte de nuestro galpón a veces necesitábamos lugares más grandes, cuando juntábamos por ejemplo a todo el grupo.

WV- ¿Dónde era el galpón?

LG- Era en Emancipación y Bolgnese, era un lugar donde yo alquilaba y habíamos construido un galpón de 25 metros cuadrados más otra pieza para vestuario, más un baño, más otro cuartito tipo escritorio. Pero cuando teníamos que juntar a todo el grupo nos quedaba chico porque teníamos una parte de niños, una parte juvenil, teníamos la parte del Ballet y después había una parte de gente más veterana. Entonces cuando queríamos juntarnos todos o para algún viaje o para algún espectáculo más grande, pasaba que no entrábamos dentro del galpón. Entonces teníamos que utilizar o pedir el Club Universal o el Club Paracascotes o el Club de Pesca de Belvedere o el de Bochas. Entonces en contrapartida, porque no nos cobraban el alquiler o cosa por el estilo, por ejemplo el Club de Pesca cuando organizaba algún espectáculo para la Colonia de Vacaciones de sus socios, nos llamaba y nos pedía un espectáculo de 15 o 20 minutos porque iban a hacer un té o un chocolate. “Vamos a hacer una cena show y queremos que uds. abran el show” como contrapartida, lo hicimos con el Universal, lo hicimos con el Club de Pesca, con el Paracascotes, con el de Bochas, o sea con

todos los clubes que de alguna manera utilizábamos sus salones, o inclusive cuando nos prestaban para peñas. El Club Laureles, con el Club Laureles armamos un proyecto porque la comisión de Laureles que estaba a cargo de lo que era la cantina, aceptó el proyecto de organizar peñas con espectáculos. No peñas bailables porque lógicamente iba dirigido más que nada hacia los vecinos y los vecinos no eran bailarines. Entonces la idea era peña espectáculo, donde la gente pudiera ir sentarse, cenar y ver un espectáculo, ahí se logró que esta cantina nos diera un dinero con el cual nosotros le pagábamos viáticos a los cantantes y a los conjuntos de danza. Eso fue buenísimo, el primer vestuario que tuvimos con el Ballet lo hicimos gracias a esos pequeños aportes de invierno.

WV- ¿Qué personas y que grupos estaban desde el inicio de Grupo de Arte La Relación? Porque en este momento integra diferentes grupos.

LG- Cuando recién surge se convierte en un grupo único que era su escuela, porque había que aprender, era la escuela, era la Liga Federal, pero no nos presentábamos así, no, era la Escuela de Danzas del Grupo de Arte La Relación. Nadie nos llamaba Liga Federal pero siempre tuvo ese nombre. Pero éramos Escuela del Grupo de Arte La Relación, La Relación viene a bailar decían. Luego fuimos el Cuerpo de Baile, pero nadie decía Cuerpo de Baile Tradicional Timbó, decían viene el Cuerpo de Baile de La Relación. O sea, todo el mundo achicaba, por eso después terminamos en que la única forma de que nos reconocieran es que dijéramos “No, hoy va Timbó que es de La Relación”, entonces metíamos primero el nombre y que La Relación quedara para atrás. Así fuimos haciendo que de alguna manera distinguieran un poquito el nombre de cada estamento, pero funcionó primero como una cosa única que era la Escuela, con distintas categorías porque teníamos niños, teníamos juveniles y teníamos mayores, que funcionaban en distintos horarios también.

WV- ¿Qué personas participaron de ese proceso, solo bailarines nuevos o tenías a alguien más cercano?

LG- No, no, eran toda gente nueva, vamos a decir, en aquel momento los más preparados que me acuerdo que no fue que tuviera la intención de entrar al grupo sino que para mostrar a los demás yo hacía de varón y le decía “vení ponete acá, vamos a mostrar tal cosa” para que me ayudara, fue mi hija la más grande, pero porque ya había hecho parte de danza a nivel particular y también conmigo a través de las escuelas. Entonces claro, ella formó ese grupito que hubo de la escuela 23 la Tomás Claramount del Parque Bellán, ella formó parte de esos bailarines que se conformaron en prácticamente dos años, bailarines entre comillas, y después el hecho de que en casa siempre se siguió bailando, siempre se siguió poniendo música. Pero el resto era toda gente nueva, ex-bailarines, vuelvo a nombrar Héctor Cabrera que venía de El Cielito. Tuvimos compañeros que se superaron totalmente y rápidamente en el grupo, porque le ponían muchas ganas, pero no porque hubieran sido bailarines o tuvieran una base de danza. Tuvimos que arrancar de foja cero a paso criollo, el paso básico, los zapateados básicos, los repiques, lo que era una redonda, lo que era un giro, porque esa gente no bailaba. Entonces yo aprovechaba “bueno Héctor dame una mano en esto” si venía mi hermano o estaba cerca que tuviera un día disponible yo le decía “podés venir a reforzar que vamos a hacer tal taller hoy, nos vamos a dedicar pura y exclusivamente a yo que sé zapateado básico, hoy nos vamos a dedicar nada más a figuras fundamentales de la danza” es más como título le ponía el ABC de la danza, eran todas figuras de danza. Pero hubo que entrar a formar, tuve la suerte del apoyo de parte de los bailarines del Máximo Gorki, que eran bailarines de danzas rusas, pero lógicamente que al ser bailarines les fue fácil el aprender las coreografías nuestras. Entonces yo tuve 3, 4 bailarines de allí, tuve otro compañero Daniel López que venía del Ballet de San José y que también nos dio una mano grandísima me ayudó muchísimo en cuanto a enseñar Bombo, parte de las coreografías, parte de los zapateados. Entonces trabajé con gente que de alguna manera, cada uno en lo suyo, me podía dar una mano. Pero hubo que formarlos desde el vamos, no era gente que viniera sabiendo, fue gente que vino con ganas.

WV- ¿En qué momento considerás que el grupo estaba consolidado con un buen nivel técnico?

LG- Yo diría que fue fines del 97 a principios del 98. No todo el grupo, es decir, había una parte de ese grupo que podía subir a un escenario y estoy hablando no eran más de 4 parejas, no era todo el grupo. El grupo cuando llegaba la Criolla y se ponían a bailar en la calle y bailaban un Cielito, podíamos formar 3, 4 Cielitos por la cantidad de gente que había. Pero estoy hablando los que pudieran mostrar un espectáculo y que dijeran “es un lindo espectáculo” eran

3 o 4 parejas. El Ballet se integró con 3 parejas, el Cuerpo de Baile eran 4 parejas, cuando mucho llegaban a 6.

WV- ¿Qué bailaban?

LG- Todas las danzas nuestras y en algunos casos preparábamos algunas danzas tradicionales argentinas y más tarde a partir del 99 comenzamos a armar alguna danza tradicional riograndense también por el tema de los intercambios culturales.

WV- ¿Bailaban las coreografías tal cual o habías empezado a modificar?

LG- No, en lo que era el Ballet empecé a modificar.

WV- ¿En qué momento?

LG- Año 97, al principio fue primero dándose el cambio a nivel de coreografías, de salirse de lo estipulado, que si agarré una Huella tengo que bailarla así y así viene tal figura y luego viene tal figura. Pero luego fue también en lo instrumental, entonces por eso en el 97 empezamos a juntar 3 parejas para que fueran el inicio de un Ballet Folklórico, en el 97.

WV- ¿Te acordás quienes eran?

LG- Si, si, por supuesto que me acuerdo, eran Karina Martinez mi hija mayor, estaba Fernando Robaina, Sebastián Kouyogian, Sergio Martinez, las otras chicas eran Sabrina Pereira y estaba yo. Cuando agregábamos una cuarta pareja, estaba Verónica Aparicio y luego vinieron Natalia Díaz, Natalia Ferreira, Leonardo Escobal, que ya estaban pero que se fueron fogueando y vinieron a ingresar en el 98.

WV- ¿Vestuarios, textos?

LG- En el tema de lo que era la parte histórico retrospectiva, seguí manejando lo mismo en lo que era vestuario. Sí siempre marqué el tema no muy formal, lo que trataba siempre de decirles era “bueno, los colores permitidos según la época eran este, este y este, elegite el que te gusta más por tu piel, bueno mirá, los modelos que se utilizaban eran este, este y esté, mirá cual te gusta más y hacételo”. No iba en forma uniforme, se manejaban criterios uniformes, no se uniformaba a la gente en lo que era el Cuerpo de Baile Tradicional y en esa tesitura sigo hasta el día de hoy, creo que las personas ayer como hoy manejamos lo mismo, podemos tener una tendencia, pero no quiera decir que salgamos a la calle todos vestidos igual. Entonces si yo lo que voy a representar es algo más histórico retrospectivo tengo que tratar que sea igual que el hoy. Eso lo sigo respetando, no todos nos calzamos los mismos zapatos, no todos usamos el mismo bolsito, me parece que en eso hay que seguir respetando esa condición. Pero sí respetar lo que los documentos, pocos o muchos hoy me ofrezca. Con respecto a las dudas, cuando por ejemplo meto, Una Firmeza y está el que dice “pero la Firmeza es argentina, no es nuestra”, digo “bueno mirá, vamos a traer documentos que vos me puedas demostrar que no se pudo bailar, un Triunfo que no se bailó en Uruguay. Bueno demostrarme que no se bailó en Uruguay” porque así como tengo la duda yo lo voy a presentar, que alguien me diga lo contrario. No voy a decir que la Chacarera sea uruguaya, por dios que tampoco vino. Pero si yo tengo demostrado que La Ranchera paseo por todo el Uruguay todas la Argentina y todo Río Grande do Sul ¿quién me discute que de repente eso no? Si del otro lado del río cantan algo y yo lo bailo acá ¿quién dice que en aquella época no? Que llegara con muchísimo más retraso, por supuesto que si, no habían las vías de comunicación que hoy hay. Pero me parece que yo por lo menos no mantengo al día de hoy algo cerrado que diga esto tiene que ser así. No mirá yo creo por lo que tengo hasta ahora visto por documentación esto, ahora, si alguien me demuestra lo contrario vamo’ arriba. O sea no mantengo una mente cerrada que no acepto nada nuevo, no yo creo que tenemos una historia muy reciente, somos un país muy joven, creo que hay mucho por verse, hay mucho por investigar. Creo que acá la investigación hace muchas décadas que no existe, que no hubo rubros suficientes para continuar la investigación. Yo no sé por qué La Serranera, Las Seguidillas, hay un montón de cosas que deben haber habido alguna forma de bailarlas. La Chimarrita ¿por qué suelta y por qué no enlazada? Entonces si se ve que puede ser enlazada, bueno yo te armo una coreo enlazada, y que alguien me diga y me demuestre que no puedo hacerlo. En esas cosas incursiono a nivel de lo histórico retrospectivo. Ahora en lo que es estilizado, es proyección y bueno yo no puedo decirle a un ave que quiera volar, volame dos metros y bajá, la voy a dejar vuele a ver hasta donde llega. Eso es lo que aplico a nivel de lo estilizado, que cuadro quiero hacer, cual es el mensaje que quiero dar, que músicas voy a

seleccionar y por qué. Lo último me parece que tiene que a ser lo que yo vaya a armar de coreografía porque va a ser lo que me inspire. Ese hilo conductor que quise armar y la música que seleccioné y me inspiró también ese hilo conductor, entonces no se hasta donde voy a poder volar. De repente pueden haber coreos que sean muy simples, muy sencillas que requieran una mínima técnica de la danza, pero de repente, pueden haber otras que requieran de demasiada técnica pero que me afecten en el sentido de que yo no puedo usar a todos mis bailarines, porque no todos mis bailarines tienen ese nivel para lo que yo quiero. En esa etapa hoy estamos.

WV- ¿Hay algo más que te importe destacar de esta etapa del Grupo de Arte La Relación, de Ñangapiré y cuando surge como tal?

LG- Ñangapiré surge en el 97 pero tiene dos vidas, porque desde el 2003 al 2005, [pensando mejor del] 2002 diría a 2004, pareció que se hundió porque de un saque se me embarazaron tres bailarinas y no tenía gente del mismo nivel y no podía bajarle el nivel a ese ballet. Entonces lo que hicimos fue dos años sabáticos. Fines del 2004 más o menos por setiembre/octubre del 2004 doy la posibilidad de que hicieran las primeras coreografías Mariano y Gerardo, mis hijos, me gustó. La primera que hicimos les di una manito, porque querían hacer coreografías nuevas sobre Tin-Tin, sobre Refalosa y luego mezclar músicas de la región, entonces en alguna colaboré, pero luego me gustó como iban volando y los dejé que volaran. Y ahora mi tarea es decir que me gusta y que no me gusta, que considero que va y que considero que no va y por casualidad. Entonces digo que Ñangapiré tuvo dos vidas, una que arranca en el 97 y pareció morir en el 2002/2003 y otra que resurge en 2004 y que nuevamente se muestra en 2005, porque no es 2004 y salió, no, en 2005 vuelve a aparecer. Que retoma bailarines que habían continuado en el Tradicional, no es que llamaran y vinieran bailarines, no, no, tomaron de los que se habían formado.

WV- Un espectáculo que destacarías.

LG- Si es del Cuerpo de Baile Tradicional te diría que me divertí montones y me sigue divirtiéndome cada vez que veo el video navegando por la internet, que tuvimos la ayuda de dos compañeros actores y me divertí montones, me gustó una apuesta distinta con mucho trabajo de foto fija de stand by de los bailarines, mucha acción divertida en un gran sainete, me divirtió me gustó, rescato eso de la parte Tradicional. Luego de los últimos espectáculos de Tradicional no tuvo premio, por eso digo que yo no baso en premios si o premios no, pero Los Pulperos Están de Fiesta, fue uno de los espectáculos que monté que más satisfacción me dio. Con los cuales tuve la ayuda de un murguero de La Falta [Falta y Resto], el "Mono" Orlando Dacosta que me dio una gran mano porque yo le decía no puedo estar adentro y afuera. Si estoy adentro no puedo ver todo lo que yo quiero ver y si estoy afuera no tengo quien cubra ese personaje y necesito también hacerlo, entonces, estuvimos trabajando con Los Pulperos y con El Centenario, que fueron dos espectáculos que a mí dejaron muy, muy satisfecho. Por lo que se dio, por lo que transmitió al público, por lo que nos dejó principalmente, porque la pasamos genial arriba del escenario y aprendimos mucho, aprendimos mucho de gente con otra visión, con otra óptica como son los murgueros, pero que contribuyó mucho a esa puesta tradicional. Del Estilizado y de la primera época, un espectáculo que hasta hoy me conmueve fue la puesta de La Misa Criolla y de lo nuevo, lo nuevo, Bailongo de Frontera, una nota alegre, jovial, divertida con mucho acting pero con mucha técnica y que me hizo llorar y me sigue haciendo llorar Nunca Más Historias De Mi Tierra.

WV- ¿Esto por qué lado sigue, cuál es la proyección?

LG- Ah! No se puede predecir por qué lado sigue, porque por suerte la danza es movimiento y la vida es tan dinámica que no podemos prever. Yo no sé a veces si yo sigo en la danza o la danza me sigue a mí. Yo creo que tuve muchas expectativas, hay que estar muy expectante, muy atento a los cambios pero con base firme, tampoco hay que andar volando ni colgado de las ramas porque me parece que no. Me parece que uno si tiene que plantearse en este viaje donde hemos cambiado el vehículo, porque si yo tomo justamente La Relación que es mi última etapa activa como bailarina, como docente, como directora, como coreógrafa, digo mirá: "yo salí a pie, luego conseguí un burro, después cambié por un caballo, luego anduve en diligencia, resulta que ahora me ofrecen un cero kilómetro, que puede arrancar y andar a 240 km [por hora], y no se manejar mucho. Seguramente creo que en esta etapa vamos a tener que conseguir gente que sepa manejar, un buen mecánico para que me mantenga el auto, con esto quiero decir que me parece que las mentes tienen que estar más abiertas, creo que puede

haber un giro muy importante para la danza. Creo, para mí que ya voy sumando seis décadas, es la etapa que soñamos a los 20, pero es tan disfrutable como a los 20.

WV- ¿Qué opinás de los bailarines de ahora? Los bailarines pelados, no lo que bailan o si las coreografías son buenas o son malas, los bailarines que hay, los de tu grupo y los que andan en la vuelta.

LG- Bien creo que todavía necesitan evolucionar más, tener un click en su cabeza, que si realmente se quieren hacer llamar bailarín, el bailarín nunca puede estar conforme con lo que está dando, nunca puede estar conforme con lo que sabe, nunca puede estar conforme consigo mismo, debe intentar en forma permanente superarse y mejorarse, a sí mismo dentro de su propia capacidad. Reconocer su limitación y ser menos agresivo en su crítica y si lo va a ser que sea primero autocrítico y luego crítico. Creo que todavía no tenemos toda la cantidad de bailarines que me hubiera gustado tener a esta altura del partido y hablo en general no solo dentro del Grupo de Arte La Relación, al nivel que quisiéramos. Pero creo que tenemos una tandita, una tanda no muy grande, de bailarines que están en un muy buen nivel. Pero son esos bailarines que han incursionado en un montón de cursos que hacen a distintas disciplinas que tienen que ver con la danza, pero que también tienen que ver con las artes escénicas. Creo que cuanto más preparado esté hoy un bailarín, a ese le doy un buen futuro.

WV- Ahora al revés ¿Qué opinás de los lenguajes artísticos que hay en este momento en funcionamiento, de la creación coreográfica del momento creativo que es la danza? Ya no de los bailarines, sino de los que ponen las coreografías, pero no de ellos sino de la producción, de la oferta que hay a nivel creativo. Y primera cosa si te parece creativo.

LG- No, creo que hay poca creación, porque creo que no se sabe cómo salir a crea, me parece que la creación no niega a la idea y a veces pienso si hay ideas. Yo no puedo crear si no me surge una idea, algo acá en mi cabecita, algo que se nos ocurra, aunque sea de las más locas de las ideas, las aceptaría porque tendrían un poquito de creación. Entonces me parece que estamos faltos de atrevernos a pensar, creo que hay un montón de propuestas que se fueron perdiendo en el tiempo, quizá porque no fueron suficientemente valoradas. En el famoso encuentro concurso organizado por la Intendencia de Montevideo en los últimos años y me voy tres cuatro años para atrás, hubo propuestas, hubieron propuestas excelentes.

WV- ¿Ganaron?

LG- No, [valían] idea, quizá les faltaban cosas técnicas, quizás refortalecer la parte musical, pero como idea, como puesta en escena, era algo absolutamente diferente y muy creativo. Recuerdo una cosa que cuando lo vi me quedé fascinada, luego lo que vino después me desilusionó totalmente, pero lo primero que vi fue una representación abasolutamente fiel de un cuadro de Blanes y había una cuerda por delante como marcando un límite y de repente se oía un galope y se entraba a mover todo aquello que me había parecido un cuadro de Blanes, para ver hacia de donde venían los caballos y hacia donde iban y de allí surgía toda una puesta en escena, más allá que a mi lo que no me gustó fueron las coreografías que fueron espantosas, aburridísimas, reiterativas o sea una falta de inteligencia coreográfica. Pero la puesta era maravillosa. Vi puestas de una abuela con sus nietos en el museo, otra era una maestra que llevaba niños al museo. Unas puestas excelentes con algo maravilloso, lo que luego no me terminaba de conformar luego, era quizás en algunos un exceso de acting y en otros una falta de acting o una falta de técnica a nivel danzaría o de repente mal la instrumentación o la musicalización que buscaron. Pero la puesta en escena la idea era fantástica. Pasó con Teatro de la Mancha, pero estamos hablando de hace cuatro años para atrás y ¿qué pasó? se les murieron todas las neuronas de cuatro años para acá.

WV- ¿Te parece que hay recursos técnicos en la parte de dirección y creadores como para sostener ideas nuevas? Marcaste dos conflictos: 1) entre las ideas y su realización después desde el punto de vista coreográfico y 2) la idea y la innovación y el medio donde se presenta, de ahí la pregunta si habían ganado en el concurso, porque también matizan si meto ideas y no gano, saco ideas y gano.

LG- Exacto, exacto. Es un si y es un no y no quiero ser ambivalente, creo que pueden haber directores o coreógrafos con excelentes ideas pero si no tenemos claro los roles que tiene que desempeñar cada uno ya estamos mal. Lo segundo sería, muy bien la idea del director puede ser brillante, el coreógrafo me armó unas ideas maravillosa, pero en la realidad la tengo que desarrollar con bailarines, con actores o con lo que

sea, las coreografías con bailarines, bueno ahí es donde empiezo a tener problemas. Porque si yo al coreógrafo no le dije “mirá que los bailarines con los que tenés que armar son estos”, no pasa de manejar medianamente prolijo un paso básico, de repente te hacen una Redonda a ritmo y bien hecha, pero les pidas una cosa más. O sea me parece que hay un problema de no tener claros los roles, de no saber que puede o hasta donde puede cada uno y de falta de sinceridad, de ser honesto entre quienes tenemos que trabajar en esto. Si yo tengo un coreógrafo y a el coreógrafo le miento olímpicamente y le hablo de que tengo unos bailarines de novela, el coreógrafo me va a armar una cosas divinas pero para esos bailarines de novela que le dije que tengo. Ahora si lo que después lo que le presento son bailarines que le dicen “no esto yo no lo puedo hacer, no, yo ni loco hago esto” ¿qué hago le pido al tipo que me cambie todas las coreos? La parte técnica también está faltando. Yo la otra vez comentaba, uno a veces hace un espectáculo, pero me pregunto ¿para quién hace el espectáculo? ¿Lo hago para la calle, la plaza, lo hago para montar solo en un teatro, para donde es que lo hago? Porque luego va a haber efectos que yo voy a perder, porque si lo monté para un teatro donde resulta que voy contar con luces con otro tipo de efectos, voy a contar que tengo determinadas patas, donde se va uno, viene el otro. Pero todo eso me lo quitan porque me lo llevan a la mitad de la plaza mi espectáculo no va a tener nada que ver. Pero no es solo eso es un tema de color de luces hay un montón de cosas que a veces los directores no saben. Entonces después, armé un vestuario precioso pero resulta que después luce precioso a la luz del día y cuando a mí me pregunta que color querés de luz para tu espectáculo, resulta que yo mando lo que a mí me pareció, pero que no tiene nada que ver con el vestuario de mis bailarines. Capaz que yo estropee todo el espectáculo simplemente porque no supe elegir el color de luces. Y simplemente porque me metí a hacer algo para lo que no es mi capacitación. Capaz que yo ahí tengo que llamar un técnico de luces que me diga “mirá para este vestuario que me decís que se van a poner tus bailarines y para esa prueba que hicimos esa luz nos va a arruinar, ojo con ese maquillaje que les pusiste porque no te va a lucir”. Me parece que a veces a los directores nos está faltando determinado conocimiento, pasa también con los docentes, pasa también con los coreógrafos. Una de las cosas que yo le pedí al Programa Esquinas de la Intendencia, fue la posibilidad de que se crearan talleres que fueran dirigidos a docentes, a coreógrafos e inclusive directores, donde nos dieran determinadas herramientas que necesitamos para ser mejores. Para estar actualizados, porque si yo soy un director que vengo trabajando hace 40 y me quedé 40 años para atrás donde los teatros eran también diferentes, había tecnología que hoy está ayer no estuve yo me quedé con aquella y entonces planteo las cosas como hace 40 años atrás. Me parece que todo es un permanente aprendizaje, yo no veo gente que si yo le pregunto a directores, coreógrafos y docentes ¿en los últimos 5 años qué cursos hiciste y qué espectáculos fuiste a ver y adónde y de qué? Bueno tendría una gran hoja en blanco, entonces digo creo que nuestro mayor problema es ese.