

## ENTREVISTA Nº 19 – JORGE CARIDE

29/06/2016 y 01/07/2016

**ACLARACIÓN:** *Los entrecomillados que aparecen como citas textuales son en realidad paráfrasis formuladas apelando a la memoria de hechos ocurridos hace mucho tiempo, mantienen el tono, la forma y el contenido de los dichos, pero no pretenden establecer una absoluta textualidad.*

JC- Primero que nada es un gusto estar acá y ser considerado para este trabajo que hasta que Walter no me llamó yo no me había dado cuenta que en realidad no existía esto. La historia sobre quien tiene o tuvo que ver con la danza folklórica en este país y comentábamos que hay una historia que parece bastante reciente y que sin embargo la gente la desconoce y se va olvidando. Así que es un gusto estar acá.

WV- ¿Cómo te vinculás por primera vez con el mundo de la danza folklórica, en qué época y de qué manera?

JC- Vivía en Las Piedras y tenía unos 15 o 16 y en los liceos existía danza folklórica. Nunca había bailado, no es una cosa que tuviera interés, no había tampoco en aquello alguien que yo conociera. En los liceos se daba clase, fui a ver un espectáculo y me encantó y como siempre... tenía un amigo ahí que bailaba y es muy de uruguayos eso de si baila éste bailo yo. En realidad yo era espantoso y bailaba bastante mal por lo que iba a tomar las clases y no faltaba a ninguna. Tenía clase con Yamandú Rodríguez que daba clase en el liceo de Las Piedras, me encantó y me quedé. No faltaba porque si faltaba perdía mucha rueda comparado con los otros compañeros. Al otro año que las clases las daba Mary Ravera que era la señora de Yamandú, fue de los que me llamó porque yo era super cumplidor y ahí fue que me enganché y no pude parar más, después entro en la Escuela de Danza y eso, pero mi primer contacto fue ahí por los liceos.

WV- ¿En los liceos se daba como materia extra-curricular, voluntario?

JC- Si extra-curricular, ibas fuera de horario... voluntario claro.

WV- ¿Llegaron a armar cuadros para presentar públicamente?

JC- Si, si llegamos, recuerdo la primera actuación que tuve fue en el Teatro del Circulo, para un tipo de 16 años que nunca se había subido a un escenario era como maravilloso aquello, era maravilloso. Después hacían como reuniones entre liceos en Canelones que es donde varios profesores llevaban sus liceos. Porque creo que había en todos o algo así.

WV- ¿Te acordás de algún otro profesor que estuviera en la vuelta?

JC- Si había ... trabajaba una profesora Inés Bofa de Progreso, que después también daba clases en el liceo de Progreso y en el de La Paz, a ella también la acompañaba su marido "El Bocha" no me acuerdo como era [el nombre], después todo lo que tenía que ver con Montevideo como Ruben Dantaz, como Pedro Mastra [Mastracucci], también otros que eran muy conocidos de acá, que yo no tenía trato con ellos pero que la muchachada y daban clases.

WV- ¿Eso en qué año sería?

JC- Calculo que estamos hablando del '77 o '78.

WV- ¿Solamente bailaste en las presentaciones del grupo del liceo o se armó algún otro elenco?

JC- No, lo que pasa es que yo bailo en el liceo dos años y en el segundo año hay una audición que hace Yamandú para el Ballet de Canelones, para el Ballet Folklórico Municipal y bueno viste que los hombres siempre son pocos y armaron una audición grande y yo fui. Fui porque Yamandú me llamó para ir a la audición, que era la fundación de un nuevo elenco en sustitución de San Felipe y Santiago, que era el elenco de Yamandú, que era un elenco tradicional y él decide crear un elenco más de proyección con gente más jovencita. Muy, muy joven, no queda casi nadie del grupo anterior, de San Felipe, como que lo desarma o se desarma y luego como que ellos mismos se mantienen paralelos. Pero el Municipal pasa a se eso que se llama Ballet Folklórico de Canelones.

WV- De la época del liceo ¿Recordás algunos compañeros que hayan seguido bailando después?

JC- Si, Elisa Sosa que era de esa época y Ernesto Navia que eran gente importante, Luis Gómez, Yamandú Orsi que ahora es el Intendente de Canelones

WV- ¿Del liceo?

JC- Si, si, esos son del liceo y de mi primer elenco del Ballet pero eran compañeros del liceo también. Coincidíamos, otros compañeros del liceo que siguieran bailando no recuerdo.

WV- ¿O sea que los que le dieron continuidad lo hicieron a través del Ballet Folklórico de Canelones?

JC- Lo hicieron a través del Ballet, si, si, porque te digo más, yo creo que fueron esos dos años. Porque después no hubo más danza en el liceo, justo agarra un período donde se corta.

WV- ¿Entonces el Ballet Folklórico de Canelones surge por el '79-

JC- '78-'79 surge el Ballet

WV- ¿Qué era lo que hacían en el liceo desde el punto de vista coreográfico?

JC- En el liceo nosotros hacíamos algunas coreografías pero como las clases las daban Yamandú o Mary en lo que me correspondía a mí o Inés Bofa lo que correspondía a la zona de Canelones, tenían un punto de contacto con lo que llamaban la técnica de Assunção. Era un poco opuesta a la técnica de la Escuela de Danza que era una técnica un poco más rígida. En realidad la técnica de ellos trataba de hacer una recreación del hombre de campo en el escenario. Hoy yo con los años creo que había una parte mucho más actoral, porque lo que había era una recreación del personaje de campo y a su vez había algunas coreografías que tenían que ver con lo que había trabajado Yamandú con Fernando Assunção.

WV- ¿Eran casi todas coreografías orientales?

JC- Si, eran todas orientales, en el caso de allí eran todas, todas orientales, no había nada argentino, que era lo que más se hacía, eran todas orientales. Eso era en los liceos.

WV- ¿Cómo los vestían?

JC- Recuerdo la ropa de esos espectáculos era una ropa muy fin de siglo, con bombacha, saco, sombreros, pañuelos, eran cuadros de fin de siglo. Creo que había un manejo mucho más fluido de Yamandú en ese tipo de bailes como Polcas, Chotis...

WV- ¿Las chicas vestido?

JC- Las chicas vestido.

WV- ¿Cuándo pasas al Ballet de Canelones, desde el punto de vista estético.....del armado [qué cambió, porque] las danzas más o menos son las mismas, pero el armado general...?

JC- Las danzas son las mismas pero el armado general es totalmente opuesto, en lo liceos trabajábamos si se quiere más cercano a lo que trabajaba San Felipe y Santiago una cosa más tradicional con una puesta en escena de campo y el Ballet trabajaba una cosa totalmente distinta. Digamos una proyección muy grande en donde, primero que estaba el uso del uniforme, del traje todo igual de los bailarines, a no ser que tuvieras algún solo, sino era el traje todo igual. Después era una estética del Ballet de lo que llamaban el Ballet de la época, se usaba mucha técnica o algunas figuras de la técnica de Ballet y una puesta en escena muy teatral. Muy teatral tanto a veces al uso de la palabra al uso del canto sobre la misma puesta. Ir a un sistema de cuadros, por ejemplo cuadros de 15 a 20 minutos en donde 3 o 4 cuadros integraban el programa general. Que iban desde..., yo recuerdo un cuadro que había sobre Rondas Infantiles, algún cuadro de Tango, algún cuadro de Fin de Siglo. Todos argumentales, todos con argumentos.

WV- ¿Qué tipo de ropa usaban y cómo la hacían?

JC- Había un cuadro de esa época, yo recuerdo los primeros cuadro..... había un cuadro que se llamaba "**Romance de la moza zarca**" que era sobre un poema de Serafín J. García y entonces era una representación de una mujer que....., zarco es quien tiene un ojo de un color y otro de otro y el romance habla de que con un ojo se enamora de un hombre con el otro de

otro. Ahí había un duelo donde los hombres se peleaban, entonces ahí por ejemplo, había un elenco que salía de uniforme con un uniforme que tenía que ver con un Chiripá a la oriental pero recuerdo que había muchos tonos de naranja, las camisas blancas, era uniforme, todos vestidos iguales con algún detalle que tenían los solistas. Pero algún detalle tampoco es que estuvieran vestidos diametralmente opuestos sino que era como un detalle que tenían para marcar eso. Un cuadro de una puesta muy teatral, terminaba con un duelo, la música era grabada por orquesta o por Yamandú mismo en un órgano, es la época en que empiezan a aparecer esos primeros órganos con muchos acompañamientos y muchas cosas que empiezan a aparecer y Yamandú lo incorpora.

WV- ¿También Yamandú modifica mucho el uso del color en el vestuario? Estabas marcando acá que hacía unos Chiripá naranjas que hasta ese momento habrían sido impensables.

JC- En realidad él no se manejaba con mucho...., yo creo que él crea este tipo de elenco para no sentirse...., o sea, él tenía primero San Felipe donde era o trataba de ser muy respetuoso de estudios hechos, quiero decir, no ibas a ver en un cuadro de fin de siglo ubicado en equis lugar un tipo que tuviera un pañuelo blanco y otro uno colorado. Solo que ameritara el tema pero sino...., se respetaba. O sea se respetaba, si quería representar un baile en una casa de familia, si eran blancos eran blancos, no iban los colorados, todo eso estaba armado así, entonces él respetaba. Eso de alguna manera creo que él sentía que lo encorsetaba un poco, entonces crea esto para dar un poco rienda suelta a su imaginación, hacía lo que quería.

WV- ¿El vestuario cómo lo confeccionaban y como lo financiaban?

JC- El vestuario lo confeccionaba él mismo lo cual era una ventaja y en esa época se pertenecía a la Intendencia, yo recuerdo que yo empecé ahí y cobraba un sueldo, que era un sueldo de dos o tres mil pesos que era mucha plata para un...., cobraba fijo por mes, o sea que no cobraba según las actuaciones que hacía. O sea que para un muchacho de 16 años era un sueldón, supongo que sería como ganar quince o veinte mil pesos ahora te permitía mantener otra actividad. Entonces la Intendencia le daba plata para el vestuario y todo y como él lo confeccionaba se ahorra la parte de mano de obra, un tipo muy creativo, bueno cosía él cosía la mujer Mary, cosían todo en la casa.

WV- ¿Dónde bailaban?

JC- Bailábamos todos los fines de semana en distintos puntos del Departamento, la Intendencia tenía como una gira que hacía por todo el Departamento y te sacaba.... Canelones es un Departamento muy grande, muy vasto, muy extenso con muchos pueblos, entonces ibas ponían un ómnibus y te llevaban para nosotros era maravilloso.

WV- ¿Cuántos bailarines tenían?

JC- Rondaban entre 16 a 19 entre varones y mujeres.

WV- ¿Todos cobraban un sueldo igual?

JC- En una primera época. Eso se termina, eso dura dos años, tres años, después ya no hay más plata para nosotros, pero se seguía manteniendo igual.

WV- ¿Te acordás de algunos nombres de compañeros que hayan seguido bailando?

JC- Si...., que hayan seguido bailando...., a ver, yo tengo cincuenta y dos años ya en esos años mucha gente ha dejado, pero que se mantuvieron durante un tiempo mucha gente, aparte de los que ya nombré hoy Clara Moreira de la poca gente que era muy jovencita y vino del elenco anterior, Gómez que todavía tiene alguna actividad con algunos grupos, lo he visto, Ernesto Navia, luego se dedicó al teatro, es de los primeros fundadores de Eslabón, dejó la actividad de danza volvió a su actividad de teatro, después se fue a España.

WV- Ahora está trabajando acá en Montevideo.

JC- Ahora está trabajando acá en Montevideo, hay un grupo grande que siguió durante un tiempo, se me escapan pero ..... Ana Torres que aun hoy trabaja, Ana Torres perteneció en alguna época.

WV- ¿En los lugares que iban a bailar, se cruzaban con otros elencos?

JC- No, en general no, porque eran actuaciones que organizaba la Intendencia, algunas veces sí algunos Festivales podía haber, pero en general eran actividades que organizaba la misma

Intendencia en ciertos pueblos o en cierta ciudad de Canelones y donde llevaba todo. Muchas veces compartías con otros elencos como era, Canelones también tenía la Banda o la Orquesta Municipal y la Banda de Tala, que en esos años era famosa. Con esos compartías.

WV- ¿En algún ámbito tenías posibilidad de ver otros grupos de danza folklórica?

JC- No, en ese momento de mi vida no, en esa época no, pero yo tenía ahí una compañera que era Elisa Sosa que ya venía a la Escuela de Danza. Después tenía otro compañero que era José Bernardini el “Pepe” que tiene que ver con lo que yo hago después porque era un tipo que sabía mucho de Malambo y todo y era el que nos daba las clases de Malambo que también está en actividad. Esos compañeros tenían mucho contacto entonces ahí yo empiezo a ver otros grupos a interesarme por otras cosas. Porque me empieza a interesar mantenerme ahí y me empieza a interesar el tema del folklore. Yamandú era un tipo que sabía mucho era muy creativo y también te daba mucha información. Nosotros sabíamos un poco de las historia de los bailes, de la historia del vestuario, se preocupaba por eso y nosotros aprendíamos, no es que solamente bailábamos sino que estábamos informados de lo que hacíamos, por lo menos de la línea o la teoría que nos daba él.

WV- ¿Cómo se produce tu desvinculación, está emparentada con tu inicio en la Escuela de Danza o son dos fenómenos distintos?

JC- No, son dos fenómenos aparte, yo estoy durante 13 años en el Ballet de Canelones y quería seguir ahí, se aprendían muchas cosas también. Por ejemplo se armaba un escenario móvil que llevábamos y lo armábamos nosotros los propios bailarines, o sea, nosotros llegábamos dos o tres horas antes, armábamos el escenario todo de aluminio, con patas y todo, armábamos el audio, armábamos las luces, nosotros llevábamos todo. En ese equipo de gente no solo bailabas sino que te encargabas de algo, entonces ahí tenías un acercamiento a lo que era iluminación, también a acostumbrarte a armar, acostumbrarte a ver. En esa época yo ya trabajaba con todas esas cosas que no era tan común en grupos más chicos o en grupos que yo empiezo a ver después. Te decía que en un momento con esta compañera Elisa Sosa que ya estaba en la Escuela comentaba y contaba como era la Escuela y a todos nos gustó. Vinimos y nos anotamos, vinimos porque no vine solo, ahí vine yo, viene Alejandra Spinetti, Rosario Goasco, que éramos de ese grupo, vinimos y nos inscribimos en la Escuela de Danza. A mí siempre me fue atrapando esto, después que empecé a bailar no pude dejar, después fui a la Escuela y no pude dejar, todo así.

WV- ¿Eso fue en qué año?

JC- En el '81 me inscribí en la Escuela, más o menos, en el '81.

WV- ¿Paralelamente continuabas bailando [en el Ballet Folklórico de Canelones]?

JC- Continué un tiempo, un tiempo más, porque ahí empiezo a conocer otras cosas, otra teoría y otra cantidad de grupos que existían y que bailaban otro tipo de cosas y que bailaban otro tipo de cosas o bailaban con otra estética que no era.... Las clases de la Escuela no tenían que ver con la estética de lo que nosotros bailábamos, se bailaba de otra manera, era mucho más académico, pero era muy bueno igual para nosotros. Sabían mucho más de Malambo que lo que nosotros sabíamos en Canelones, se trabajaba mucho, yo también trabajaba con Yamandú y trataba de ayudar un poco en lo que podía, o sea, asistía digamos en lo que tenía que ver con los Malambos, los zapateos. Lo que yo iba aprendiendo lo iba transmitiendo también. Pero no tuvo que ver mi desvinculación con la Escuela, sino tiene que ver con una actividad que yo comienzo después que tiene que ver con lo que hoy es mi grupo, que yo dirijo que es **Danzamérica**. Yo estuve igual [en un grupo que se arma por concurso en la END-DF] que hicimos aquel espectáculo **Sobrebanderas**, ahí yo pido un tiempo, porque no podía hacer todas las actividades y Yamandú tenía una regla que era que no se podía estar en dos lados, no se podía estar en otro elenco. Entonces yo pido un tiempo y agarro una licencia, después cuando termina esa actividad yo vuelvo al Ballet otra vez.

WV- Contame el inicio en la Escuela de Danza ¿Te encontrás con un mundo distinto, desde el punto de vista técnico, teórico e institucional, con horarios y demás?

JC- Sí, con horarios, con trabajo todos los días, la Escuela existía solo de mañana, yo seguía viviendo en Las Piedras y la Escuela estaba pegado al Ministerio de Educación [y Cultura] en la casa de Julio Herrera [y Reissig] en Reconquista, allí hice un año solo después cambió. Fijate que entrábamos a las ocho todos los días, mi primer año entraba a las ocho y tenía clase con

Uruguay Nieto al cual no le podías llegar medio minuto tarde y venía de Las Piedras, o sea que yo me levantaba seis y media de la mañana para poder llegar. Era todos los días una cosa metódica, una cosa muy académica y era maravilloso para el que le gustaba estar en la en el mundo de la danza era maravilloso, compartir con otras personas que hacían solo eso. Yo de tarde hacía liceo.

WV- ¿El liceo lo hacías en Las Piedras también?

JC- El liceo lo hacía en Las Piedras, en esa época me cambié para La Paz porque me quedaba un poco más cerca y por la necesidad de llegar de la Escuela. Pero era un tramo.

WV- ¿En el segundo año de la Escuela se pasaron para el local de El Galpón?

JC- En el segundo año de la Escuela, nunca logro recordar dónde empezó, porque empezamos un tiempito en otro lugar que yo no recuerdo donde fue y después nos fuimos para El Galpón.

WV- ¿Los profesores que más te aportaron en esa primera etapa te acordás cuales eran?

JC- Sí, si, yo en Malambo tenía a Ruben Dantaz y en Danza tenía a Sheila [Werosch] había dos primeros en esa época que se habían abiertos uno lo daba Carmen Osoreo que se va, vuelve al Ministerio, un traslado de cargos, no sé, así que ese cargo lo toma Flor [de María Rodríguez de Ayestarán], como no conseguían sustituto lo toma Flor. Así que un primero lo daba Flor el otro lo daba Sheila Werosch, que eran los profesores que yo más horas tenía, pero por ejemplo empiezo a descubrir cosas de lo de Uruguay Nieto, o sea todo lo que tenía que ver con Historia del Traje un tema que me interesaba mucho, Historia estaba en primero lo daba Néstor Florio y creo que había música con Soledad Barnó. Pero por supuesto lo que más te impresionaba tenía que ver con las materias prácticas, en ese primer año era Sheila y era Ruben. Cosas muy diferentes a las que yo hacía.

WV- ¿Te acordás de los compañeros?

JC- Bueno Alejandra que hoy está en la Escuela de Danza [Spinetti coordinador académico de la END-DF] Cristina [Raggio luego su exesposa], Xavier Gómez, lo que pasa que en primero había ochenta alumnos, dividieron en dos grupos de cuarenta, que después se fueron quedando.

WV- ¿Cuántos egresados?

JC- Doce, en mi generación. Jacqueline Chans, Xavier Gómez, de los que egresaron conmigo, Cristina el caso de Alejandra, Carmen Pereira, Anahir Álvarez también, pero ya te digo en primero había ochenta.

WV- ¿Cómo se realizaron los primeros contactos y que impresión recibiste de la figura de Flor?

JC- Conocía un poco por Yamandú de la historia de Flor, había como un sentimiento de lucha interna entre lo que era Flor y lo que era Assunção y en Canelones no se hablaba muy bien de la figura. Pero nosotros la conocíamos, yo ya la había ido a ver..., en esa época Yamandú realizaba unos Congresos en Florida, yo la había ido a ver con otros compañeros, con Orsi [Yamandú] que hoy es Intendente de Canelones, la queríamos conocer a Flor porque era una cosa...., pero nunca la habíamos visto ni en fotos. Hay que pensar que nosotros no somos de una época donde hubiera todo esta facilidad de medios y claro, para los que la conocen a Flor saben que su figura y su manera de vestirse era una cosa que te pegaba. Entonces nosotros estábamos como desesperados por ver a Flor y hacen una inauguración en la Plaza de Florida y estábamos ahí en la plaza y cae aquella mujer con los labios pintados de un color rojo terrible, los ojos...., una corbata que le llegaba hasta pasada la cintura...., una cosa de locos. Pero después era diferente tener a Flor ahí, tener la suerte de haber compartido..., Flor era una persona muy simpática con los alumnos, era muy agradable con el alumnado, muy tratable así. Debía tener algunas diferencias con otros que trabajara, pero con los que no trabajaba era como defensora del alumnado. Claro, yo era muy joven, tampoco digo la verdad, no sé si aprovechaba como podría aprovechar hoy la presencia de una figura de esas. De preguntarle, no sé si me interesaba, era una época donde a uno le interesaba mucho bailar, bailar y mejorar en lo que tenía que ver con su capacidad de baile.

WV- ¿Egresas en el '84 u '85?

JC- '85

WV- ¿En esa etapa como alumno, integraste algún otro proyecto artístico?



JC- Flor de Ceibo un poco de tiempo

WV- ¿Flor de Ceibo era un grupo que también dirigía Flor?

JC- Que también dirigía Flor. En realidad dirigía Flor pero yo en los ensayos nunca la vi, ahí estaba Gustavo Cuenca, Martín Olivera, Pedro Amarillo, Carlitos [Carlos Rivero] y yo éramos los cinco que estábamos allí. Estaba Sheila y Lyshie [Werosch], Analía [Vazquez], estaba Noris Jorge y alguien más pero ahora no recuerdo.

WV- ¿Desde el punto de vista estético como te ubicabas? La estética de Flor era muy distinta a la de Yamandú, especialmente en Flor de Ceibo.

JC- Si, a mí me gustaba lo que hacía por eso mismo que decís, trabajaba una estética diferente, pero yo estaba convencido, había estado mucho tiempo y estaba convencido que el camino de lo argumental era lo que me llamaba la atención, la puesta en escena y el camino de lo argumental era lo que me llamaba la atención. En Flor de Ceibo por ejemplo estaba mucho más basado en la destreza de los intérpretes, tenía que ver con la destreza del intérprete, era una demostración, con tipos como Martín, como Gustavo que eran excelentes en el tema Malambo y todo lo que tenía que ver con bombo y las mujeres bailaban muy bien, con una estética de baile muy buena. Pero a mí me gustaba mucho lo argumental, me tiraba lo argumental.

WV- ¿Estuviste también en algunos proyectos artísticos gremiales, de forma corta?

JC- Si, cuando nace, nace una agrupación, un grupo que se llamaba APEF [Asociación de Profesores y Especialista de Folklore] ¿te acordás de APEF? Bueno vos estuviste en la fundación de eso. En realidad yo recuerdo que APEF fue a Argentina y formó un grupo para bailar y yo hice la dirección o la puesta coreográfica y después no viajé con ese grupo. Fue de las primeras experiencias que hice en eso, yo en esa época no pensaba que me iba a dedicar a eso. Si, la APEF que fue como la antecesora de la AGF [Asamblea General del Folklore] y estuve en ese otro..., ya cuando se forma el Centro de Cultura Popular en el '87. Yo entre que me voy en el '85 que egreso y esa época, viene Marita Fornaro y crean ese [Grupo de Danza] hacen una audición y yo vuelvo ahí. Vuelvo con Cristina Raggio que yo estaba casado en ese momento con Cristina y volvemos hacemos la audición y quedamos en esa audición.

WV- ¿Eso duró creo que tres meses?

JC- Si, yo estuve en ese espectáculo nada más, porque después creo que hicieron algo más, pero yo estuve en el primer espectáculo que se llama **SOBRE BANDERAS** y que tenía otra parte pero ahora no me acuerdo, estuve solo en un espectáculo. Que ahí estaba..., ah, en Flor de Ceibo también estaba Miguel Franco que después se repite ahí.

WV- ¿Terminada esa etapa dónde seguís bailando?

JC- Yo en esa etapa yo me mantengo todavía un poco con el tema del Ballet y con..., yo ya no vivía en Las Piedras, vivía por acá en Belloni e Instrucción y con la que era mi señora en ese momento, con Cristina, creamos un grupo de niños. Que era una actividad para niños de esa zona y niños que tenían que ver con algunas escuelas carenciadas. Creo que se llamaba AYUI, pero no le quiero errar, Ahí son las primeras experiencias de dirigir algo, de crear y dirigir algo y a su vez empiezo a dar algunas clases en en algunos Clubes Agrarios de la zona de Canelones, son mi primera experiencia para dirigir.

WV- ¿Eso cuándo sería por el '88?

JC- Ya no me acuerdo pero si, ponele '88 una cosa así. Bueno ahí por ejemplo empiezan a bailar los Arias, Sebastián e Ismael y Estevan Cortéz.

WV- ¿Qué baila tango ahora?

JC- Si, que baila tango, esos tres se generan de ahí, de ese grupo de niños. En ese período, después que termina todo eso se crea en la Escuela, o la Escuela ya había creado a **DANZA AMÉRICA**. Había un problema ahí, se habían quedado sin dirección, Danza América lo dirige Nélida Rovetta, lo dirige [Ruben] Dantáz, pero se van ellos, cuando se van vengo yo a dirigir eso.

WV- ¿El grupo de niños Ayuí hasta qué año lo tenés?

JC- No..., dura unos cuatro o cinco años, porque después un poco Cristina lo sigue manteniendo, pero era todo a pulmón te imaginás, muy a pulmón y más con niños, había que llevar 15 o 20 niños acarrear niños, acarrear padres, llevarlos a las actuaciones, ensayar, pagar el club donde se ensayaba.

WV- ¿Dónde ensayaban?

JC- Se ensayaba en el Club Unión que estaba ahí en Belloni e Instrucciones.

WV- ¿Cómo los vestían?

JC- Bueno, ahí éramos mamarrachos pero bien, tengo algunas fotos de esa época, pero bien. Hacíamos un cuadrito de tango, los vestíamos muy escolar, a los varones les dábamos saco y chalecos y las niñas usaban las típicas polleras y malla, mallitas negras porque se usaba mucho la malla o el cuerpiño para bailar en esa época todavía en Uruguay. Y usábamos malla y las polleritas rojas cortas y después en la parte de folklore teníamos unas camisas españolas blancas y unos chiripás que se usaban mucho en esa época que eran como unos pantalones que se usaban mucho para el zapateo, la mayoría de los grupos de Malambo tenían como ese chiripá que era como un short, como una bermuda larga con volados, era una moda de la época. Después bombachas también usábamos.

WV- ¿Cómo los solventaban?

JC- No, salía de nuestros bolsillos y del aporte de la ropa mismo que los niños ponían para cada uno.

WV- ¿En qué ámbito, en qué lugares bailaban?

JC- Bailábamos en fiestas de escuelas, en esas fiestas rurales que hay, se bailaba en el Club, se bailaba cada tanto, una vez por mes, cada dos meses.

WV- ¿Cómo es entonces la vinculación con Danza América y con lo que todavía era el Centro de Cultura Popular, todavía estaba dirigiendo Marita Fornaro?

JC- Porque yo ya había estado, con la dirección de Marita Fornaro, había estado en ese proyecto donde estábamos todos, donde estabas vos y todo eso. Terminado eso, pasa mucho tiempo, esto es en el '91 a principios del '91 Marita Fornaro se comunica conmigo que no había quien lo dirigiera y que en una elección interna, en una conversación interna de sus bailarines había surgido mi nombre, si a mí me interesaba. A mí me pareció una cosa muy grande, yo tenía poca experiencia, entonces digo bueno, yo pedí para irlo a ver. Me dijo que estaban preparando un espectáculo, una muestra con lo que tenía que ver con la Embajada de EEUU una cosa así. Entonces estaban preparando una danza de EEUU y bueno me dijo: "**Mirá los muchachos se prepararon vieron tantos videos, leyeron un par de libros que hay acá que estaban publicados**" yo no estaba acostumbrado en ese momento a tanta preparación de algunas cosas sino que era más bien un creativo. Bueno..., creativo, era un pequeño creativo naciente digamos y estaba acostumbrado a trabajar en otro sistema. Pero me pareció que lo que hacían lo podía manejar. Y me quedé, me quedé y empecé a aplicar algunas cosas que yo había mamado de organización. En ese momento yo sentía que a los grupos lo que les faltaba era organización, faltaba un esquema de organización, era una época también donde había mucho de democracia en los propios grupos, se dirigía en colectivo también. Era un sistema que a mí me costaba, yo venía de un sistema mucho más lineal, con un director que decidiera, especialmente en la parte coreográfica, que ahí el coreógrafo decidiera lo que iba.

WV- ¿Danza América cuántos bailarines tenía y qué tipo de bailarines eran?

JC- Bueno eran todos, cuando yo llego en el momento inicial eran todos bailarines egresados de la Escuela, egresados no perdón, que estaban en actividad en la Escuela, no me acuerdo si había egresados. En ese elenco estaba Daniel Díaz, Liliana Boatta, María José Alvez, Ana María Machuca, Silvia Burnett, Laura Varela, estaban siendo bailarines en ese momento, se hace una audición viene Carlos Alemán. Pero yo vine con la condición de no bailar, porque yo estaba en actividad todavía con el Ballet de Canelones, vine con la condición de no bailar, yo le aceptaba dirigir pero no bailaba, lo que no quería decir que no los iba a acompañar a algunas presentaciones y cosas, pero el trato era ese, yo dirigía y no bailaba. Trato que duró poco porque me faltaban bailarines y terminé bailando y después me atrapa eso, le tengo que dedicar todas las horas a Danza América y dejo el Ballet de Canelones.

WV- ¿Cuántas veces por semana ensayaban?

JC- En un principio se ensayaban tres o cuatro veces por semana, tres veces por semana se ensayaba.

WV- ¿Los bailarines cobraban algún viático o algo?

JC- Yo no recuerdo, en la primera época sí, había un viático. No, hubo siempre, perdón, hubo siempre, mientras se mantuvo trabajando para el Ministerio de Cultura hubo siempre un viático para los bailarines.

WV- ¿Vos como director sí cobrabas sueldo?

JC- No cobraba un viático similar, capaz que era más grande no me acuerdo, pero cobraba un viático.

WV- ¿Dónde actuaban?

JC- Se actuaba muchísimo y en distintos lugares del interior. Se actuaba tanto que yo te digo que yo creo que el primer año actuamos 54 veces, lo tengo registrado por ahí. Festivales del interior, muchísimas fiestas distintas que se organizaban en el interior. Recuerdo que cuando...., Sanguinetti [Julio María - Presidente de la República entre 1985-1990] No, el gobierno de Lacalle [Luis Alberto - Presidente de la República entre 1990-1995] nos llaman a nosotros para decirnos que no iba a haber más actuaciones, que se había cortado todo, que era un plan de contención del gasto y que solo iba a haber ocho actuaciones, ocho actuaciones pareció que el mundo se venía abajo, que no hacíamos nada. Hoy yo creo que si me ofrecen ocho actuaciones fijas en el año hasta las festejo. Entonces empezamos con esas actuaciones y terminamos haciendo como cuarenta actuaciones, el plan se les fue, en dos semanas ya teníamos todo cubierto y después teníamos cuanta fiesta se les ocurría íbamos. Ahí se generan la Fiesta Nacional de la Cultura que iban por distintos Departamentos y yo recuerdo que la primera era en Flores y ahí nosotros empezamos a encontrar como otra estética nuestra propia estética. Al principio nada, cuando yo llegué, éramos un grupo que no tenía un espectáculo armado, sino que tenía algunos como bailes sueltos para hacer donde se necesitara. No tenía vestuario.

WV- ¿El vestuario lo resolvés con dinero del Ministerio o cómo?

JC- Los primeros vestuarios se resuelven con cosas que había. Quiero decir..., cuando digo no tenía vestuario, no tenían la costumbre del uso de más de un vestuario, tenían un vestido y con ese hacían todo. Un vestido lo tiraban para arriba de una percha y con ese hacían todo. De las primeras cosas yo conversaba con los muchachos de ese momento: *“Nosotros no tenemos un espectáculo, somos incapaces de soportar por ejemplo un teatro solos”* entonces empezamos a trabajar para eso. Yo tenía por mi formación anterior la idea de formar cuadros, pero quería también..., porque yo a lo largo del tiempo había trabajado con otras propuestas como la que habíamos hecho, aquella de **Sobre Banderas** que habíamos hecho juntos [contigo]. Que era una propuesta de una puesta en escena de folklore mucho más moderna con otras técnicas y quería un poco eso. Entonces empezamos a transformar a ese Danza América ahí y esta Fiesta de la Cultura nos da un espaldarazo a nosotros porque empezamos a tener buenos comentarios de prensa en esas Fiestas de la Cultura. Entonces empezamos a buscar, teníamos un camino como intermedio digamos, con cuadros no solo de bailes o de danzas, sino con cuadros que tuvieran algo que ver con cierto toque como con lo argumental. Pero lo argumental no tanto como aquello de Yamadú del argumento a seguir sino con una idea, por ejemplo hablábamos mucho de hechos sociales y de realidades sociales de América Latina. Entonces allí empezamos a incursionar en otros ritmos, yo ya tenía alguna preparación y había estudiado un poco el tema de Danzas Latinoamericanas y entonces en Danza América empezamos también a tocar otros ritmos Latinoamericanos. Fuimos generando cosas y salimos de esa etapa del uniforme porque yo consideraba que había ciertas licencias que nos tomábamos que no estaba bien unirlas al vestuario tradicional. Me gustaba el uso de la técnica pero me parecía que no iba con el vestuario tradicional que no era correcto entonces usábamos otro tipo de vestuario.

WV- Estuviste dirigiendo Danza América para el Centro de Cultura Popular durante la dirección de Marita Fornaro y de Antonio Díaz también ¿Cómo era la relación con ellos en referencia a tu trabajo?

JC- Sí, con Antonio Díaz también. En un principio..., Marita era una mujer que intervenía mucho. Si bien no sabía de danza como intérprete, intervenía, le gustaba intervenir mucho.

WV- Cuando decís “intervenir” ¿A qué te referís? Un ejemplo.



JC- Intervenir, le gustaba tener voz y voto y decisión. Y yo te dije hoy que yo venía con una idea que el director o el director artístico, llamémoslo de alguna manera porque ese es el título que yo me genero en un principio, o sea que el director artístico tenía que tener la última palabra. Y ahí nos enlazábamos en unas discusiones mayúsculas, pero a mi Marita me aportó...

WV- ¿Cuál era el resultado de esas discusiones?

JC- Bueno Marita a mí lo que me aportó mucho fue el trabajo académico, fue quién yo me empecé a nutrir más de material académico, de material teórico de América en general. Ella tenía por su formación..., estaba parada desde otro ángulo. Algunas cosas tenía razón pero estéticamente no, no era..., discutíamos mucho. Hasta que ella ya no..., en el período de Antonio ella ya no intervenía, ellos te dejaba hacer. Pero como toda institución o como todo elenco que está unido a una institución había cosas que te seguían atando. Por ejemplo me acuerdo que un año yo quería hacer un cuadro, un espectáculo que tenía que ver con Saravia [Aparicio – caudillo blanco] y no lo pudimos poner porque ellos decían que tenían miedo que eso se viera como una relación con el gobierno, una relación política. Otra vez discutíamos porque no se era que se festejaba y yo quería poner un tema sobre Colón al final y era un tema medio en contra de la figura de Colón y tuvimos esas discusiones que es un poco lo que nos lleva a separarnos.

WV- ¿Se te parás con el elenco pero quedás como profesor de la Escuela?

JC- No, yo ya estaba de profesor de la Escuela. En el '91 vengo a dirigir el elenco, en el '92 hay un llamado con un concurso interno y en ese primer llamado quedamos tres docentes, luego quedamos dos, ahora no me acuerdo..., Gustavo Almirón, Nilda Santos y yo. Nos dieron las horas y ahí ya quedo, ahí tenía dos trabajos el sueldo de la Escuela y la actividad con Danza América que era como aparte, no se consideraba en el mismo sobre. Cuando se cae todo ese proyecto del Centro de Cultura Popular y se vuelve a la Escuela de Danza que vuelve con Liliana Ayestarán. Danza América queda afuera de todo ese proyecto, hasta esa época Marita Fornaro todavía figuraba como Directora General de Danza América, que era su proyecto que a ella le gustaba. Que es un proyecto que en un comienzo nace con aquella idea de bailar lo que cantaban nuestro músicos populares, esa idea que andaba en muchos de nosotros, no era una idea nueva, andaba en muchos de nosotros. Bueno Danza América queda afuera nosotros tomamos con los bailarines que estábamos tomamos la decisión de mantenernos juntos nos gustaba la propuesta, el proyecto.

WV- ¿Eso en qué año ocurrió?

JC- '94 o '95, ya habían pasado unos tres o cuatro año en que ya veníamos funcionando bastante bien como grupo. Habíamos cambiado mucho, teníamos como una identidad, al menos sentíamos que teníamos como una identidad que tenía que ver con esto de bailar nuestros cantores populares y esa historia.

WV- ¿Contanos un poco tu trayecto como docente de la Escuela en el principio y en esa transición?

JC- Al principio daba Danza, daba Danza I, o sea Danza de Primero daba, cuando yo entro a la Escuela daba Danza de Primero.

WV- ¿En la noche?

JC- Si

WV- ¿Ya entrás en la época que la Escuela abre de mañana y de noche y ya lo hacés trabajando en la noche?

JC- Si, la Escuela abre de mañana y de noche, yo podía de noche y trabajo de noche y Nilda Santos trabaja en la mañana, es como mi paralela en la mañana. Daba Danza y daba Historia de la Danza II, Lilian Historia de la Danza I y yo daba Historia de la Danza II que era Danzas Latinoamericanas. Cuando viene el cambio, este en el que queda Danza América afuera, la directora del momento que era Liliana Ayestarán, yo era el profesor que más horas tenía, eran como treinta horas, no te pagaban por hora te pagaban un fijo, pero tenía una cantidad. Me acuerdo que nos cita a una reunión donde hoy está la Dirección de Cultura en la calle San José [San José 1116] cita una reunión ahí y dice que va a repartir las horas que va a decir quien va a trabajar en cada hora y cuando da las horas no estoy. Era una época donde trabajaba por

caché o contrato o lo que fuera de turno, porque cada gobierno cambiaba [la forma de contratación] el nombre. Entonces me acerco a ella y le digo “¿qué pasa conmigo, yo tenía horas de todo, una cantidad de horas y no estoy?” entonces ella me dice “No, porque vos vas a ir a San José” [filial de la END-DF en ese Departamento] iba a dar Historia de la Danza en San José. Que en realidad yo Historia de la Danza la daba pero era como una materia complementaria, a mí lo que gustaba dar era Danza, daba Historia de la Danza porque..., no sé, en aquel momento no había profesor. Entonces me mandan a San José, me voy para San José donde el Director era [Alberto] Morosini, que me dijo: “Mirá la verdad, a mí me viene bien que vengas, pero yo no te pedí, te voy a ser sincero” años después cuando uno genera confianza Morosini siempre decía “Estos me mandan dos, estos vienen con problemas, me van a hacer la vida a cuadritos” en realidad.... Me mandó para allá, te imaginás que yo le dije a ella no me acuerdo exactamente pero le dije: “Vos me estás haciendo echar, porque el día que alguien pregunte cuánto gana este tipo” No era un sueldón, pero por una hora de clase, ella me dijo: “No, no, no pasa nada, vos te tenés que ir ahí porque es mi decisión.” Bueno, fui yo Isabel Barreiro y alguien más se fue. Nos vamos para ahí, pero resulta que le da Malambo I a [Ruben] Dantaz, le da Malambo I y era como su mano derecha, su persona de consulta. Ruben se ve que muchas horas no quería trabajar, entonces Ruben me llama y me dice: “Vos compartirías las horas conmigo” le digo que si, él habla con ella, Liliana no me quería traer, esto no es un secreto, son cosas que yo he conversado con ella, con la cual después tuvimos una buena relación. Arrancamos torcido porque yo creo que ella consideraba que yo era de la gente de..., viste como es...., este es el país de ‘vos sos de la gente de alguien’ y yo no era de la gente de nadie..., de la gente de Marita y de Antonio, que era de confianza de ellos y entonces... Pero está, ella me trae y le dice a Ruben que yo vengo pero bajo responsabilidad de él. Ahí me quedé, después me llevé bien con ella. Ella me dijo que en realidad, que ella se había equivocado una vez conmigo, que se había equivocado. Lo cuento porque es ahí donde se genera cierta relación que yo termino teniendo después con Ruben.

-----2º toma 01/07/2016-----

WV- Relatanos algo sobre la desvinculación de Danza América de la Escuela de Danza cuando asume Liliana Ayestarán

JC- Bueno si estamos en esa época, que fue para nosotros, para lo que era el elenco un golpe, un golpe duro, porque planteaba algunas interrogantes de cómo seguir. Cuando yo tomo Danza América ya era un grupo que funcionaba en esa esfera oficial, así que había cosas que ya estaban solucionadas como lugar de ensayo hasta otras actividades. Y teníamos que empezar a encarar como grupo totalmente independiente. Lo cual presentaba algunas dificultades de ese tipo, pero también presentaba algunas ventajas, no tener que responder a nadie y no tener ningún cuestionamiento sobre el tipo de espectáculo que quisiéramos hacer o el tipo de actividad que quisiéramos hacer, así que ahí nos ponemos como grupo independiente, ya Marita Fornaro que....., nunca estuvo muy claro de quien era Danza América pero ella funcionaba como [si fuera] de su propiedad y lo entrega, directamente me lo entrega a mí en ese momento. Nosotros formamos como una cooperativa decidimos funcionar como una cooperativa y cambiamos nuestro nombre, porque en un principio nosotros nos llamábamos Danza América y con no sé que otro nombre tenía y pasamos a llamarnos Compañía de Danza Popular, porque eso nos daba esa apertura a hacer cosas que no solo tuvieran que ver con nuestro folklore nacional y todo eso. Empezamos a recorrer un camino como grupo independiente.

WV- ¿Con cuántos compañeros quedó conformado Danza América, casi todo el plantel, todos?

JC- Si, casi todo el plantel

WV- ¿Cuántos eran?

JC- En ese momento éramos unos quince o dieciséis, en esa etapa contábamos con seis varones y doce mujeres y la gente se queda, el separarnos de la Escuela de Danza o del Centro de Cultura Popular que había sido lo anterior, no nos causó pérdida de gente.

WV- ¿El vestuario que tenían lo conservaron?

JC- No porque se lo tenemos que devolver a Liliana Ayestarán que me lo pide y me pide unas zapatillas y yo le digo: “Liliana, me estás pidiendo unas zapatillas que compraron en el '88, te imaginás que no quedan ni los agujeros” y el vestuario se les devolvió, porque eran unos vestidos

floreados que eran de la Escuela y otra ropa, había muy poco vestuario. Había un juego de vestidos que ese ya lo habíamos hecho nosotros al final con nuestro propio dinero y con ese arrancamos, con un primer vestuario...

WV- ¿Dónde ensayaban y cuántas veces por semana?

JC- Bueno de aquel ensayo de tres veces por semana pasamos a ensayar dos veces en la Escuela Solferino, durante dos años estuvimos en la Escuela Solferino. Una de nuestras compañeras trabajaba en esa escuela y tenía muy buena relación con la casera, la escuela tenía casera y se levantaba todos los sábados a las nueve de la mañana a abrirnos la escuela para ensayar. Tenemos una autorización por supuesto de la directora que había que tener y un arreglo con Primaria y ensayamos ahí durante dos años, nosotros siempre como grupo somos muy agradecidos al tema de la Escuela Pública, nos permitió sobrevivir, uno de los grandes temas de un grupo es tener donde ensayar, si bien capaz que no era el más adecuado o no, pero era nuestro lugar de ensayo.

WV- ¿Te acordás qué año fue eso?

JC- No me acuerdo pero fue en el cierre del [Centro de Cultura Popular] y la apertura de la [Escuela Nacional de Danza] porque la primera medida que toma Liliana era eso de desafectar [nota de redacción: ocurrió entre fines de 1995 y principio de 1996], yo hablo con ella y le pregunto qué quiere hacer con Danza América si lo quiere dejar fuera y ella me dice que si, que no tiene interés en que Danza América siga como está, todavía me contesta que yo haga lo que quiera, entonces ahí nos quedamos como grupo independiente.

WV- ¿En qué época del año fue eso?

JC- No me acuerdo pero fue cuando ella toma la dirección, porque antes de eso que yo conté de los profesores ella toma la dirección durante ese tiempo, no me acuerdo si no fue a fines del año anterior cuando termina el año lectivo que ella toma la dirección.

WV- ¿Dónde bailaba este nuevo esquema de Danza América?

JC- Bueno, este nuevo esquema de Danza América, que estaba acostumbrado a hacer muchos festivales y teatros que le generaba el propio Ministerio, tenía como costumbre también bailar en teatros y eso, empezamos a generar nuestras propias actuaciones. Decidimos que para lograr sobrevivir teníamos que generar un ciclo, o pequeños ciclos que nos permitieran estar vivos, después, más de lo que pudiera salir. Creo que nuestras primeras actuaciones son en un ciclo que hacemos en AGADU que es un teatro..., sigue siendo muy chiquito, para cien personas, pero nosotros hacemos un ciclo ahí. Luego empezamos un período de preparar un espectáculo nuevo que se llamó **América te va a despeinar la historia** tenía que ver con toda la historia de América desde la llegada de los conquistadores hasta nuestros días. Un espectáculo con una crítica social grande porque en realidad hablaba de los problemas sociales de América. También hicimos por la Intendencia, también actuamos varias veces en la Plaza Matriz, un arreglo ahí con la Intendencia eso se cobraba, fueron en un año como cuatro actuaciones que se hicieron ahí en la Plaza, generamos lo de AGADU y algo que nos iba saliendo algunas actuaciones del interior que guardábamos contactos. Teníamos una relación bastante buena con Juan Carlos López y con Pablo Estramín que nosotros habíamos sido compañeros en el '92 del viaje a Cosquín. A Pablo les había gustado lo que hacíamos nosotros y él nos promocionaba bastante, como Pablo tenía una muy buena relación con Juan Carlos López, Juan Carlos también nos daba una mano y nos llevaba a algunos Festivales donde se podía cobrar para que pudiéramos sobrevivir. Ahí fuimos saliendo del paso y sobreviviendo.

WV- Esos son los primeros años y después cambiás de lugar de ensayo ¿Por qué cambian de lugar de ensayo?

JC- Se cambia de lugar de ensayo, yo ya no me acuerdo cuanto tiempo después, pasamos por varios lugares, en esa escuela [Solferino] ensayamos mucho, nosotros logramos un convenio..., La Escuela de Danza cuando pasa a la dirección de Ruben Dantáz [nota de redacción: 1999], yo no recuerdo el año, la Escuela de Danza no tenía elenco. Nosotros logramos un acuerdo con el que era el Director de Cultura [nota de redacción: El Director de Cultura del MEC en el '99 era Thomas Lowy] de ese momento. Logramos un convenio con Agustín Courtoisie [nota de redacción: Agustín Courtoisie en realidad asume como Director de Cultura del MEC en el período 2002 - 2005], un convenio que nosotros les cubríamos actuaciones para el MEC, no eran pagas esas actuaciones y ellos nos

dejaban ensayar en la Escuela de Danza y entonces durante unos cuatro o cinco años más logramos ensayar en la Escuela de Danza, lo cual nos permitía un lugar super adecuado. Después lo de la Escuela de Danza se vuelve a cortar y tenemos un derrotero por mil lugares, mucho tiempo en AEBU.

WV- ¿En el tiempo en que ensayás en la Escuela de Danza guardás material allí?

JC- No en la Escuela de Danza no teníamos nada, lo único que teníamos era...., Matías Aguirre que era administrativo de la Escuela y abría y cerraba la Escuela estaba integrado a Danza América hace muchos años como técnico, entonces era quien se encargaba de abrir y cerrar, pero no podíamos guardar nada, no era nuestro lugar de sede, no podíamos guardar nada, simplemente íbamos y veníamos. Yo ya era docente otra vez de la Escuela y todo.

WV- ¿Trabajaban con música en vivo o grabada?

JC- No, ahí todavía nosotros seguíamos trabajando con grabación, porque en un comienzo, aquella idea que teníamos de unir a nuestros cantores populares también nos llevó a que nuestros cantores populares muchos fusionaban otros ritmos, entonces nosotros también empezamos a fusionar algunas cosas de otras danzas y empezamos a recorrer algunos cantores populares de América Latina. Usábamos el discos porque era importante para nosotros la voz, la voz original de ese intérprete. Nosotros hacemos por ejemplo un homenaje a Zitarrosa y es importante para nosotros tener la voz de Zitarrosa y no la voz de otro. El uso de Danza América con músicos en vivo aparece recién en 2005. Danza América igual ya empieza a incursionar en trabajar con algunos músicos en bailar en espectáculos, recuerdo un espectáculo que hace Numa Moraes en el Solís y nosotros le bailábamos algunas partes de algunos temas, pero así aisladamente, no como músicos de Danza América ni con música preparada para el grupo, sino que era música que ellos ya tenían o algunos trabajos con Pablo [Estramin] también que habíamos generado una amistad y le bailábamos. Viste que en general nuestros músicos todavía siguen haciendo como un recital grande en el año donde presentan su nuevo disco y ahí también le bailábamos. Lo cual también a nosotros nos daba una relación permitir ser conocidos y conocidos de esa gente también entrar en ese ambiente. El período de la Escuela de Danza también se corta y volvimos a ensayar en lugares muy variados, no todos adecuados, ensayamos mucho tiempo en la sede Club Wanderes en las dos sedes, en la que estaba por Agraciada que es la sede del Club propiamente dicha y luego ensayamos en la sede que tiene la hinchada a la vuelta y allí ensayábamos en la cancha de frontón cerrada. Era bárbara la cancha de frontón porque tenía un buen espacio, pero fuimos recorriendo. La Escuela te daba los pisos adecuados, el tener espejos, eso te daba la Escuela de Danza.

WV- A esta altura vamos cubriendo más de 10 años de vida independiente ¿Cómo cambió la integración del elenco?

JC- Si, todo esto...., en el 2000 nosotros vamos a España y en el 2005 vamos a Francia, de ahí nosotros llevábamos unos seis años de independientes totales donde logramos afianzarnos y sobrevivir, firmes, estar firmes. Nosotros siempre tuvimos elencos grandes y no tenemos esos períodos de desaparición donde durante un tiempo desapareció y luego se vuelve a retomar. Nosotros llegamos a hacer carnaval y todo, 2002, 2003 y 2004 hicimos carnaval, generamos una Revista que también tenía que ver con Danza América. El primer año de la Revista se llama Danza América y después se tiene que cambiar el nombre por un problema de carnaval, porque Araca la Cana había tenido una murga que se llamaba Murga América y en carnaval no se puede tener nombres que sean similares ni fonéticamente parecidos, entonces ellos tenían el registro y en el segundo año nos piden que cambiemos el nombre y termina llamándose Danza Americana por dos años.

WV- ¿Cómo fue esa experiencia de carnaval?

JC- Fue muy buena porque en realidad nosotros trabamos con el mismo elenco, la misma gente que en Danza América hacía carnaval, lo cual no sabíamos nada de carnaval, quiero decir teníamos que adaptarnos, la categoría que había era esa que era Revista, pero nosotros no sabíamos mucho de algunas cosas. Sabíamos bastante de folklore, sabíamos de folklore latinoamericano, el primer año era fácil porque nosotros adaptamos ese espectáculo de América y lo pasamos a carnaval, nuestro actor era Rafa Cottelo que era un amigo..., yo ya había hecho algunos trabajos en carnaval con unos humoristas donde que estaba Rafa que era un pibe que recién empezaba y había hecho otros trabajos y conocía a un cantante que era importante de carnaval Diego Berardi y esa gente fue la que arrimó. Entonces un amigo mío

Pancho Cancela otro tipo muy de carnaval es el que nos habla, nos tira esa idea, esas cosas en las que nos enganchábamos. Me acuerdo que estábamos en el ciclo de AGADU y dice uno *“Podíamos salir en carnaval”* y estábamos con estos compañeros que eran de carnaval y empezamos como quien dice a darnos manija y cuando quisimos acordar estábamos enganchados en eso generando una cosa nueva. Ahí fue nuestra primera incursión con el tema músicos porque se necesitaba tener músicos en vivo y algunos de los músicos que tenemos hoy todavía nos acompañaron en ese período.

WV- ¿La base del elenco se mantiene la misma desde que se van de la Escuela de Danza hasta esa época?

JC- Se mantiene la misma.

WV- ¿Cuáles son los bailarines más importantes que se mantienen o que han generado otros proyectos?

JC- Que se mantiene hasta hoy es Alejandra Cuadrado que está conmigo hace años que está en la Escuela conmigo María Cristina Vares la “Coqui” que también es de todo ese período de los más viejos. Después hay gente que sí que ya va entrando en una segunda etapa, pero todos seguían siendo egresados de la Escuela. Tenía que ver con una manera de bailar y que a mí me interesaba y me gustaba y alguna preparación. Bueno en el primer Danza América se mantiene Carlos Alemán durante mucho tiempo con nosotros, luego deja de estar ahí. En la primera etapa insisto, está Daniel Díaz durante un tiempo y nos vamos renovando pero nosotros hemos tratado de tener un elenco que se mantenga que sea bastante estable, bastante tiempo.

WV- ¿Las decisiones de orden estético siguen siendo tu responsabilidad?

JC- Si, sigue siendo mi responsabilidad, después en otro período cuando se empieza a incursionar, nuestros espectáculos tienen un toque más de danza contemporánea, ya de repente le doy entrada a otra gente. Por ejemplo en el tema diseño de vestuario también.

WV- ¿Decime los nombres?

JC- Está María Cristina Vares “Coqui” que está conmigo hace mucho hace la EMAD y egresa, no de la parte actoral sino de la parte de técnico y justo hace su parte más fuerte es la de vestuario. Entonces ya empieza a tener una injerencia grande en las concepciones de vestuario de Danza América. Y después hemos trabajado durante un tiempo con otra gente, esa época del Centro de Cultura me da la oportunidad de conocer a Carolina Besuievsky y Andrea Aroba y entrar a hacer como intercambios de cosas que nos interesaban. Saber que uno venía por un camino que estaba bien, que no estaba tan errado, pero también la necesidad de aprender algunas cosas. De empezar a no poner cosas porque sí sino cosas que estuvieran técnicamente adecuadas, bien hechas. Con lo musical, la incursión por carnaval también nos deja otro grupo de técnicos y de gente que de alguna manera vos vas sacando cosas, que te queda la relación para preguntar. Desde los cantantes, el tipo de canto, hasta la gente que hacía un poco la puesta en escena como Fernando Quimpo que hizo mucho de arreglos corales pero también trabajábamos con él en otro lado en la puesta en escena. Entonces se va haciendo un entramado una red. Nosotros siempre fuimos...., por eso creo que lo primero que hicimos fue cambiar ese nombre y ponerle ese nombre que nos daba amplitud a hacer y a escuchar y a respetar todo lo demás. No estábamos solamente en esa parte del folklore nacional, si bien siempre teníamos una línea que lo que tenía que ver con folklore ser muy uruguayos, pero cuando hacíamos Latinoamericano nos dábamos la libertad. Porque Latinoamérica no era para nosotros Argentina, era Latinoamérica.

WV- Si, se dio una pauta que decir Latinoamérica era tener permiso para hacer Chacareras.

JC- Claro, ahí va, era así, los grupos decían nosotros hacemos latinoamericano y era meter mucha Zamba y Chacarera, no era nuestra idea, también incursionar en Argentina pero con otros ritmos que había y con otros cantores que había.

WV- ¿En carnaval cómo les fue, había prueba de admisión?

JC- Si, si, ya había prueba de admisión, nosotros pasamos la prueba, ni que hablar. Nosotros salimos tres años seguidos, pasamos esas pruebas y el primer año nos fue bastante bien, salimos cuartos nosotros en el concurso, el segundo año y el tercero no nos fue también. Yo digo que el carnaval como todas las cosas tiene su propio lenguaje que hay que saberlo llevar



y entender. Pero aunque parezca mentira, fuimos felices en el carnaval, fuimos hicimos lo que queríamos hacer y a la gente le gustaba. De manera tal que en algún momento hubo alguna gente de la prensa de carnaval que decía que había que volver a un antigua categoría de carnaval que no me acuerdo si llamaba Cuadros no recuerdo bien el nombre, donde decían que la gente del folklore o ese tipo de...., porque nosotros por supuesto en el medio de la Revista teníamos un cuadro de folklore y lo que era muy fácil para nosotros era muy bueno para los demás y que decían que era bueno que en carnaval la gente de folklore tuviera un lugar.

WV- ¿En los tablados?

JC- Bien, pero no teníamos mucho trabajo. Nosotros teníamos un presupuesto muy chico, muy chico, yo me acuerdo que en ese primer año nosotros salimos con un presupuesto de cinco mil dólares que habíamos gastado y una Revista que estaba por debajo de nosotros decía que había gastado treinta. O sea que...., lo cual era un esfuerzo sobrehumano. Una cosa que nosotros le aportamos a alguna gente de carnaval era ser metódicos, nosotros no empezábamos a ensayar a las doce de la noche y terminábamos a las tres de la mañana porque empezábamos a las veinte y a las once y media o doce terminábamos. Éramos también raros porque no compartíamos tanto ese mundo de quedarse, de estar, de la noche. Lo hacíamos como un elenco artístico profesional, ensayábamos nuestras horas, las que teníamos que ensayar hacíamos lo que teníamos que hacer y nos íbamos. Era más fácil hacer carnaval con nosotros, en esa época Diego Berardi salía con nosotros y para el tipo, claro, era muy fácil salir con nosotros.

WV- ¿El primer viaje a España cómo salió?

JC- El primero, España, que vamos en el 2000. Nada una locura, igual que lo de carnaval uno dice ché podíamos ir a Europa, no sabíamos ni cómo, empezamos con eso de ver cómo se podía hacer. Y un compañero dice mirá yo entré en algunos lugares..., ya estábamos con eso de internet tranquilos se podía...., había unos festivales que se llamaban LA PEÑA DE MONTALVAN en un barrio de Maderos, cercano a Toledo y podemos ir, yo me contacté y nos quieren ahí, estaba bien, nos daban un período. Después tenía unos contactos con la Asociación de Uruguayos en Madrid, en Canarias y en Barcelona. Teníamos cero conocimiento de armar estas cosas no teníamos ni idea, nunca habíamos viajado en avión la mitad de nosotros no sabía ni para qué lado iba el avión y nos auto-generamos ese viaje que fue bueno. Fue bueno porque nosotros fuimos a Europa e hicimos nuestro espectáculo este que hacíamos acá, un cuadro de Zitarrosa un espectáculo bastante moderno, no un espectáculo del folklore. Que en realidad en los otros viajes que yo he hecho, hemos hecho mucho folklore, folklore de Uruguay pero ahí hacíamos otra estética de cuadro. Claro ahí ellos querían músicos y nosotros no teníamos, porque teníamos todo este tema de llevar grabado e igual fuimos con grabaciones. Entonces si bien fue un viaje muy patas para arriba, muy cazado de los pelos con muchas cosas extrañas de armado, desprolijas de armado, nos permitió cinco años después poder acceder a ir a Europa en otras condiciones. Porque cuando nosotros vamos en 2005 que vamos a Francia a un Festival que se llama estival de Confolens [**Confolens 'Arts et traditions populaires du monde'**] que es un festival grande, los tipos no querían grupos que no tuvieran experiencia europea. Un festival que tenía 47 años en ese momento en 2005 y la concepción es que no podíamos ir porque no teníamos experiencia europea, no había grupos de Uruguay, no encontraban grupos con experiencia europea. Y caemos nosotros ahí porque había una compañera que estaba ya viviendo en Francia y nos hace el contacto y nos llevan. Pero ese viaje a España, todo mal organizado nos abrió las puertas a poder ir ahí. Después una cosa trae la otra porque después nosotros vamos a...., tenemos Panamá, Taiwan, después otra vez a Francia, generamos una cantidad de salidas.

WV- ¿A partir del festival ese?

JC- A partir del festival ese, es un festival importante y da un buen renombre en Europa el pertenecer a ese festival, el poder ir a ese festival. El festival genera una gira de 30 a 60 días te lleva por distintos lugares. Lo difícil es en una primera etapa como costear el tema de los gastos. Lo de siempre, la discusión está siempre en qué pone el festival y que pone uno. Quiero decir en España nosotros habíamos conseguido poco apoyo, poco y nada, había salido mucho de nuestros bolsillos, pero ahí en Francia nosotros ya tenemos un aporte grande del festival y alguna plata que se consigue por otros lados, propia de actuaciones nuestras y cosas así. ¿Qué es lo bueno, porque a veces suena así medio....? Que durante 30 días es muy

cansador donde vos giras todos los días, te pueden tocar festivales donde vos estás fijo en un lugar 3 o 4 días o giras durante 30 días a distintas actuaciones en distintas ciudades y pueblos chicos de Francia. Con el tiempo uno se da cuenta que es lo que les permite a ellos, vos vas al festival de ellos en el final de la gira o en el medio si tu gira es de 60 vas a ir en el medio, sino vas en el final de la gira y ahí te van viendo durante tu desarrollo del festival y después generan hasta el programa según lo que ellos piensan que es tu calidad artística. Está muy bueno.

WV- ¿El pasaje y eso lo tenés que costear desde acá?

JC- Si, tenés que costearla desde acá pero vos tenés el arreglo de lo que ellos te ponen, según lo que consigas que ellos te den y nosotros conseguimos que lo mandaran, en Panamá lo mandaron ellos, cuando fuimos a Taiwán por ejemplo que era un pasaje muy caro, caro, ellos lo pagaron todo, pero nosotros conseguimos que mandaran el cincuenta por ciento lo mandaran, nosotros pagamos el cincuenta por ciento y lo reembolsaron ahí, lo reembolsaron al otro día y todavía generaron una parte privada que te permitía ganar unos pesos, pero ganar algo.

WV- ¿En qué año fue eso?

JC- Nosotros hicimos en orden Francia, Panamá, Taiwán, después volvimos a Francia, después hicimos Bélgica, todos viajes diferentes. Que son los viajes que nosotros hemos conseguido un aporte económico, que el poder viajar e invitaciones son muchas el tema es que no aparece nunca el aporte. Si bien nosotros no tenemos problema en financiarnos necesitamos una ayuda en lo económico.

WV- ¿Cuándo fue el último viaje?

JC- El último viaje fue hace dos años o un año y medio más o menos que fuimos a..., hicimos Francia e hicimos Suiza y allí tuvimos un problema que nos accidentamos en la venida, un accidente de tránsito feo. Tuvimos una compañera que se quebró y otros compañeros también distintas lesiones, un accidente muy feo, eso costó la vuelta de esa gente costó un tiempo. Esa gente quedó internada hubo que mandar medio elenco para acá y eran cuatro accidentados y eran seis que se quedaron y fue todo un tema traerlos porque no había manera de traer a uno quebrado en un avión, era todo un drama. O sea que hemos pasado por cosas que también te van formando y te van formando como grupo y enseñando algunas cosas que no sabíamos, hoy para nosotros nos es tan loco viajar ni tan descabellado, sabemos como calibrar las opciones. Hoy cuando nosotros nos juntamos con algunos que tenían que ver con España nos reímos, nos reímos porque..., nosotros íbamos a ir a Barcelona, nuestra primera planificación era Barcelona–Madrid y cuando nos faltaban dos o tres días nos hablan de Barcelona que se cayeron esas planificaciones, que no existen y nosotros dijimos *“Bueno está no pasa nada* (así como te lo digo) *nos bajamos en Madrid”*, cuando vamos a la empresa nos dijeron: *“No, muchachos, no esto no es así, no es que ustedes cambian...”* y nosotros en nuestra ignorancia decimos *“¿Pará no es que el avión para en Madrid? nos bajamos y ya está”* como si fuéramos en el 169, no era así. Después igual conseguimos quedarnos en Madrid, nosotros teníamos todos los días en esa primera vez armado nuestro hospedaje en cada lugar y como lo manejábamos, eso nos daba cinco días que no sabíamos dónde nos íbamos a quedar, nada llegar y no tener hotel y salir con quince tipos con una valija a recorrer hotel, cosas que no haríamos hoy, no haríamos de esa manera. Pero se sobrevive te va fortaleciendo y te va enseñando algunas cosas. Después llegar y tener la satisfacción de que tu espectáculo funcione, es maravilloso eso y sabe que acá, bueno gusta o no gusta pero sabe de su espectáculo acá, pero ir a veces a lugares tan diferentes y comparados con otros, especialmente del 2005 en adelante, donde hay culturas tan diferentes de países muy, muy distintos, que lo tuyo guste, que guste el tipo de espectáculo que hacés es mucho. Uno de los comentarios de la primera comisión del Festival de Confolens es que no tenían interés en el folklore de Uruguay porque es muy aburrido, bueno nosotros mandamos videos de lo que hacíamos y después quedamos y hoy por hoy, no voy a decir que vamos cuando queremos porque no es así pero tenemos como una puerta abierta y tenemos como un pequeño nombre ahí ganado, que nos hace respetado, porque trabajamos muy prolijo, muy profesional.

WV- ¿En este momento en qué está el elenco?

JC- En este momento está en dos cosas, una preparación de un espectáculo para niños basado un poco en algunos cuentos de Juan el Zorro, que eso está en proceso, proceso largo, está como escrito el guión, elegidos los temas y algunas coreografías comenzadas. Y después

está un viaje ahora a Paso Fundo en Brasil que es un Festival grande y que vamos una semana a eso. Los viajes son bárbaros pero te llevan mucho tiempo de preparación y a cortar la actividad que estás haciendo. Después nosotros hemos participado en Fondos Concursables, en algunos otros fondos que hemos ganado, eso también nos ha permitido seguir. Hemos hecho muchas cosas en este período, en esta trayectoria, que a veces hasta a uno se le olvida todo lo que ha hecho. Pero a nosotros cuando nos fuimos de la Escuela de Danza que fue importante, nos dio la libertad de hacer lo queríamos hacer sin darle cuentas...., solo cuenta a nosotros mismos . Nosotros no siempre hemos estado dentro del ambiente del folklore por esto mismo porque esto nos daba la libertad de no tener que discutir con nadie lo que nosotros hacíamos o no hacíamos. Tampoco nos ponemos a...., yo contrariamente a lo que mucha gente considera, yo considero que hay mucha gente que trabaja bien. Nosotros fuimos a Europa y vamos a Europa porque nos organizamos, pero hay mucha gente que tiene las condiciones y que podría funcionar perfectamente, en los mismos festivales que vamos nosotros que yo he visto espectáculos acá que les podrían funcionar. Hay que tener algunas cosas que son de organización. El europeo es un tipo muy metódico, tiene un tema de horario momentos, cosas como se hacen, o sea íbamos en Francia a un festival grande donde era el tiempo, el tiempo de actuación que te daban era así..., te decían “*Hoy hay 9 minutos*” te decían y nueve era nueva, no nueve treinta ni nada, era nueve y al otro día se hacía una reunión y le daban a todos los grupos que se habían pasado. No era solo cosa nuestra, los rusos son super desprolijos, los rusos tienen unos grupos hermosos que recorren Europa, que bailan muy bien pero son muy desprolijos en su accionar. Nos reíamos porque en esas reuniones al festival le importaba más lo que te habías pasado que lo que habías hecho. Es una exageración pero es así, todos son así, manejan mucho el tema de los tiempos, de organización, ya la tienen armada y es así. Ya en el segundo viaje, ya no me acuerdo ni las fechas, a nosotros nos tocó organizar con cinco grupos una coreografía de cierre de una parte del festival. Estuvo bueno eso porque allí estábamos ni que hablar nosotros un rumano, uno de Chipre, unos chilenos y unos asiáticos que no me acuerdo, estaba bueno, armar pasarle a toda esa gente, bailar todos a la misma vez, estaba bien.

WV- Encaremos el tema Criolla del Prado donde estuviste muchos años como jurado en el concurso que organizaba la Intendencia.

JC- Tema Prado, bueno, desde la primera comisión que integré con vos que te debés de acordar de la fecha mejor que yo....

WV- Si en el 2004

JC- Que ahí se generó como una comisión que en realidad elegía espectáculos, asesoraba en la compra de espectáculos.

WV- Esa fue la primera en la que yo participé.

JC- Bueno y eso, no me acuerdo pero durante muchos años y cambiando porque después pasó a ser el concurso, porque en esa primera comisión se compraban diez espectáculos ¿creo que eran diez, no?

WV- Si diez

JC- Diez espectáculos, donde no era un concurso, había un orden de prelación pero simplemente porque había más de diez grupos que intentaban ser contratados. Después la Intendencia lo transforma en un concurso.

WV- Si, ya al año siguiente

JC- Claro porque qué pasa, creo que vio, después de lo que hicimos nosotros que traspelado, esa audición llamémosle, como espectáculo tenía una cantidad de días de escenario del Prado, entonces lo transforma en concurso ahí. Y en nuestra época había un esfuerzo de alguna gente de la Intendencia o un interés de los jurados mismos de que fuera un exponente del folklore nacional y no un montón de danzas argentinas y eso. Creo que llegué a la conclusión a los grupos no les importa porque había ahí un dinero que podía ser interesante, les importaba más hacer su espectáculo de danzas argentinas y llevarlo a todos [ados] todos los años había un tira y afloje de ver y las discusiones Entrevista Nº 19 Jorge Caride si determinada danza era argentina, pero con tal de ponerla, no era por el hecho de..... No, ahí se veía buenos espetáculos, creo que había más grupos de Montevideo interesados en participar en la Movida Joven, gente que trabajaba casi de un año para el otro para la Movida Joven, que de trabajar

para el Prado donde realmente les daba una remuneración en metálico si ganaba. Yo estuve durante mucho tiempo, me sentí bien, siempre le hacíamos una devolución a los grupos, trabajaba con otra gente en el jurado. El primer año estaba contigo y no me acuerdo que otra gente más estaba, pero después he estado con Eleazar Salvarrey, he estado con Norma Berriolo, Nélide Robetta, hemos pasado ahí unos cuantos. Después me voy, me voy del trabajo en la Intendencia que fue durante muchos años, me voy porque en realidad yo conozco a todo el mundo, como vos y como todos yo conozco a todo el mundo, yo soy docente de la Escuela de Danza la mayoría han sido alumnos míos. Pero hubo un grupo que tenía algunos que habían bailado conmigo en Danza América, bailado....., o había uno que bailaba todavía y se presentan, por esta idea de que la gente está en muchos lados, se presentan en el Prado, no ganan, salen segundos o terceros y se empiezan a correr una serie de comentarios, que habían sido favorecidos porque estaban....., te digo más, una bobada, me acuerdo que ponen una foto que yo les había prestado la ropa y tenían una ropa que era similar a una que yo tenía, similar pero no era la misma. Digo 'pah, ya no estaba porque si hay algo que yo no he hecho es plata con esto y lo único que siempre me consideré un tipo respetable en una palabra de honestidad y no me gustó y consideré que tampoco la Intendencia obró como debía obrar. Capaz que yo esperaba que hicieran otro tipo de defensa que no lo hizo y listo, yo decidí no ir más y para la Intendencia fue un...., tal vez le allané el camino. Pero lo que pasa que yo tenía, yo ya no recuerdo cuantos años, pero muchos años en ese jurado, no sé ni siquiera si era bueno estar tantos años en el mismo jurado.

WV- ¿El nivel de los espectáculos, incluso la cantidad había decaído terriblemente?

JC- La cantidad había decaído mucho, había decaído terriblemente. Los últimos años me animo a decir que había cosas de poco nivel, venía decreciendo con los años, pero creo que por eso la gente se cansó como de preparar cosas. La gente preparaba durante todo el año su espectáculo para la Movida Joven, pero no podía usar el mismo por el simple hecho de que tenía muchas danzas argentinas, mirá vos. Como en el Prado no se les permitía, de alguna manera se les cohartaba eso de poder poner muchas danzas argentinas, entonces no se presentaban. Se presentaban muy buenos grupos pero se presentaban algunos muy lejos, muy poco.... ¿cómo te voy a decir?, muy demasiado amateur. Vos tenías una expresión que nunca me acuerdo, esos grupos que trabajan en la parte social, que a veces son bárbaros como aporte social pero que a nivel de espectáculos están muy fuera y muy lejos del nivel de eso. Yo recuerdo algunas ideas, en algún momento había conversado contigo de separar a esos grupos, los que pretendían ser más profesionales o estar más dentro de un profesionalismo de esos otros que eran grupos de animación, de animación social. Fue decayendo, decayendo y no sé ahora como está en estos últimos años.

WV- No se hizo más.

JC- No se hizo más, pero el primer año habían quedado aquellos de los grupos que eran profesionales o no profesionales ¿no?

WV- No, se generó la posibilidad de contratar, el tema era que en la Criolla del Prado no se contrataba ningún grupo de danza, se contrataba cantidad de cantores, se contrataba cantidad de artistas menos grupos de danza folklórica. Bueno se logró romper y empezaron a contratarse grupos de danza folklórica con los mismos sistemas que se contratan otros artistas.

JC- Recuerdo que una vez a mí me decían, yo estaba en el jurado y me decían si no prefería dejar el jurado y presentarme con mi grupo. Y yo decía, *“con todo el respeto del mundo pero nadie le pide al “Pepe” Guerra que vaya y de una prueba, nadie le pide al Numa [Moraes] que vaya y de una prueba. ¿Por qué me piden a mí si yo tengo una trayectoria que me permite...?”* Una vez la persona que nos hacía las contrataciones va a una reunión allá en la Intendencia y les dice: *“Los grupos salen del ambiente artístico”* le dije *“¿Y nosotros dónde estamos, no estamos en el ambiente artístico?”* Entonces nosotros tenemos un curriculum, como tiene un montón de gente, que te hace importante, que no tienen por qué ser contratados así. Yo iba porque para mí era un trabajo, era un trabajo, ahora yo a veces a los grupos les decía *“Muchachos, tienen que estar en otra cosa, tienen que pedir otra cosa.”* Yo que sé había grupos que aspiraban a otro nivel y no me parecía justo, lo de ahora es sumamente justo, que contraten, que compren los espectáculos, más allá que la gente tenga que hacer un espectáculo que sea bueno.

WV- ¿Cuántos años trabajando en la Escuela de Danza?

JC- Como profesor desde el '92 y desde el '91 y medio que estoy relacionado con la Escuela de Danza.

WV- En tu trayectoria como profesor, contame un poco cómo has visto ese devenir de la Escuela de Danza.

JC- Bueno, ha sido difícil, yo ingreso como profesor en el Centro de Cultura Popular, pero digo, grosso modo la Escuela trabajaba en un momento, como dice ahí por su creación, en su creación..., en mantener la danza tradicional uruguaya. Lo cual era muy relativo porque eran en realidad las coreografías que Flor había creado para el Ballet [Folklorico] del Uruguay, pero ponele. Entonces trataba de recrear, hacerlas como las habíamos aprendido, como Flor las había enseñado. Y teníamos un perfil de egresado que era entre bailarín y docente, ese era el perfil de egreso, el tipo podía ser bailarín, había poco ambiente o el ambiente existente era este de acá, gente que nosotros podemos trabajar, era relativo. Y si no ser docente, donde podía trabajar, tratar de trabajar en Primaria o en otras actividades. Eso hoy por hoy se perdió, hoy la Escuela cuando..., la Escuela siempre tuvo muchas idas y vueltas con el perfil de su egreso, pero cuando la Escuela pasa al SODRE, el SODRE quita del todo el perfil docente, lo quita, lo saca y hoy tiene solo un perfil de intérprete, porque las Escuelas del SODRE tienen un perfil de intérprete. Lo que ha sido para nosotros, para algunos docentes, ha llevado a un cambio de la metodología de para qué trabajamos y como trabajamos. Yo daba en la Escuela de Danza: Historia de la Danza, Danza I, Danza II y Malambo y ahora doy también..., ahora doy solo Malambo de segundo, doy Danza Latinoamericana, doy una que se llama Práctica Escénica y otra que se llama Creación, pero están..., ya te digo, van dirigidas a generar un intérprete. No era la Escuela que algunos de nosotros queríamos y soñábamos. Yo creía en la Escuela esa que generara un intérprete pero también un docente, porque tenía que ver con eso de mantener.... Si bien la Escuela nunca, nunca adquirió o tomó para sí la responsabilidad de ser un referente, yo creo que la gente de afuera quería o trataba que la Escuela fuera un referente y la Escuela no lo era, no lo era, tal vez..., no sé, habría que preguntarle a las direcciones anteriores porque nunca lo.... Yo fui coordinador de la Escuela durante mucho tiempo...

WV- ¿En el período que Ruben Dantaz estaba...?

JC- En el período de Ruben. Yo fui coordinador en el primer período elegido por docentes, compartía creo que con Laura Varela, no me quiero equivocar si era así. Yo voy elegido por los docentes, yo era elegido por los docentes y después me quedo en la coordinación también, perdón..., antes que yo en la coordinación, cuando viene a dirigir Heber Losa en la Escuela, ahí los coordinadores son Silvana Rombys y Alejandra Spinetti. Cuando Losa decide cambiar a Rombys y me ofrece la coordinación, Losa me ofrece la coordinación y después cuando vuelve..., si bien Ruben era el Director de la Escuela, Losa era el Director General y era el que mandaba todas las Escuelas. Yo me quedo en la coordinación durante muchos años hasta que viene Martín, Martín Inthamoussú y yo hago un año la coordinación con Martín Inthamoussú, con Alejandra Spinetti y después está, dejo la coordinación. Yo en mi período de coordinación que fue el de Ruben, yo creo que podía haber hecho algunas cosas más, yo creo que tenía injerencia como para poder cambiar algunas cosas, pero no se dio. Lo que tiene ahora la Escuela es un apoyo, un apoyo estatal grande, bastante fuerte por parte del SODRE. Pero la Escuela en el período en que yo fui coordinador era una Escuela a pura fuerza, a puro esfuerzo, conseguir algo para la Escuela era terrible. O sea a nosotros nos faltaban docentes y no había manera de donde sacarlos ni que nadie te los diera. Fui una vez a una reunión con Cases [Ariel], era Consejero, después sale del Consejo y lo pasan a....

WV- A la Dirección de Programación

JC- A la Dirección de Programación o la Dirección de Espectáculos y yo le dije a Ariel Cases que estaba ahí, porque nos faltaba un profesor, yo creo que era de Historia o no sé, era un profesor que nos faltaba y lo teníamos que tener ya: *“Mirá yo vengo a plantearte, mirá hace no sé cuánto, como dos meses que venimos pidiendo esto y no sale. Yo te digo porque sino mañana se llena la gente acá... y vos tenés toda la prensa....”* Y fue lo único que nos movió un poco y nos consiguieron un profesor, no conseguíamos nada, absolutamente nada, no teníamos fuerza, no teníamos peso. Ahora, la gente que está en la Escuela hoy tiene otro peso y otro apoyo es verdad, consiguen muchas cosas con esto de las contrataciones por fideicomiso la Escuela tiene una serie de materias que están muy interesantes, que están bárbaras, que está muy bueno tener. Pero que se reclamaron durante mucho tiempo, no son cosas nuevas ni..., son cosas que se reclamaban..... Sin embargo ahora las tienen.



WV- ¿Tiene un proyecto la Escuela, un lugar hacia adonde va?

JC- Bueno, habría que preguntarle a Martín Inthamoussú pero creo que su proyecto, su proyecto es la formación de intérpretes. Yo he discutido..., Hortensia Campanella hoy es del Consejo Directivo del SODRE y todavía tengo trato con ella porque yo pertenezco la Mesa de AFUSODRE, del gremio del SODRE, entonces tengo trato con ella. Yo les decía que *“ellos generaban una institución y hablaban de generar un intérprete que ¿Dónde iba a interpretar?”*

WV- Esa era la pregunta ¿Dónde va a trabajar?

JC- ¿Dónde va a trabajar? Porque yo le decía a ella, por eso la Escuela en general daba esa ambivalencia entre lo docente y el intérprete porque había trabajo, algún trabajo docente había y había menos trabajo en el área artística. Nosotros somos artistas y vivimos, pero no como para.... Yo no sé la verdad, si tener un monstruo del gasto que genera, para generar un intérprete que no se sabe dónde va a estar. Entonces saltaba ahí..., se organizó como unas charlas, yo fui invitado a esas charlas y la Campanella también que era la creación famosa del elenco, ellos tienen el espejo del Ballet SODRE y yo digo: *“Esta charla se termina en una palabra fácil que es presupuesto ¿hay presupuesto? todo bien ¿no hay presupuesto? no hablemos más.”* Porque esto es la misma historia de siempre generan cosas como por ejemplo..., se han quedado en su elenco juvenil, que es una manera de decir que usan a los alumnos de la Escuela.

WV- Que no es ningún invento nuevo.

JC- Que no es ningún invento nuevo, pero no hay presupuesto. Entonces digo... vos sabés porque dirigís, tenés un grupo independiente igual que yo, que cuando si vos tenés el presupuesto, no solo presupuesto para poner la obra, para vestir la obra, para tener la temporada de la obra, la promoción, todo lo que lleva el presupuesto. Sino también para lo que gana el bailarín equis, porque esa es la idea ¿cómo el tipo te puede ensayar todos los días de la semana...? porque si vos me querés comparar... ¿...todos los días de la semana si no tiene un sueldo? o una remuneración, porque no es una cosa que..., a estos muchachos ni siquiera les dan nada por espectáculo que van, no les dan nada, está tu hija ahí así que me podés corregir, no les dan nada. Entonces digo, cómo vos podés exigir una calidad si no podés exigir al tipo que esté todos los días, porque ¿cuántos días trabajan en el Ballet del SODRE? todos los días ocho horas. Entonces si yo tuviera un presupuesto como para ensayar todos los días, ni siquiera te digo ocho, pero poder ensayar todos los días y darle a los muchachos y tener esa exigencia, capaz que lográbamos otra calidad de espectáculos. Tal vez..., es una de cosa de la que estoy seguro pero, mirá a principio de año se pide que si podemos elevar algunos proyectos de trabajo. Yo tenía en armado para Danza América, en el armado de esta obra para niños, entonces yo la presenté como proyecto, claro que sí, estaba encantado, lo arma con un elenco de alumnos de primero, entonces.... El discurso viene primero dicen: *“Tiene que ser una cosa espectacular, al mejor nivel, que compita con otra cosa.”* Bueno yo hice unas cuenta ahí de lo que tenía que poner de vestuario y se me iban diez mil dólares *“Ah, es una locura”*, una locura no, porque el Ballet del SODRE gasta trescientos mil en una producción, yo no pido trescientos mil, pero si yo no pido diez, voy a seguir presentando un grupo de muchachos vestidos con la ropa que yo llevo de mi casa o la que yo tengo de mi grupo, pero después no me pidas que eso sea un nivel, entonces está, preferí no hacerlo. Yo creo que está el día que decidan genera una cosa de primer nivel tienen que pensar en poner, en el presupuesto. Ahora consiguieron un presupuesto de vestuario, bien, tiene cosas buenas, por lo menos lo diseñaron pero ¿sabés cuánto tiempo bailó este grupo con la ropa que le prestaba yo? Este grupo de la Escuela bailaba con mucha ropa que le prestaba yo, prestaba porque uno tiene amigos ahí adentro y le piden una mano y se la da, pero llega un momento que no puede ser que no.... Pero está, eso tiene que ver con quienes lo dirigen y quienes lo crean.

WV- Creo que hicimos un recorrido bastante grande que hiciste, mirando para atrás y para adelante ¿Qué pensás de ese recorrido que hiciste?

JC- Para mí es maravilloso, porque yo como conté el primer día empecé en esto como una cosa que jamás, jamás pensé, jamás pensé. Yo cuando entré en la Escuela de Danza tengo que decir que ahí fue cuando yo tomé la decisión de que esto iba a ser mi carrera, donde yo iba a estar, que iba a trabajar e iba a hacer todo esto. Y yo lo hago, yo hoy vivo de esto, vivo de esto porque yo soy docente de Primaria, soy docente de algunos colegios privados, de un colegio privado en este momento, entonces yo vivo de esto, de lo que tiene que ver con la danza y con el folklore. Y nada, yo creo que hay que ponerle mucha dedicación y hay que

ponerle mucha cabeza y estudiar y prepararse continuamente, cuanto más viejo más abierto hay que ser, a los cambios. Vos sabés que el folklore o la danza conserva mucho eso de.... ¿te acordás que lo primero que aprendíamos en cuanto al Hecho Folklórico es que está en constante cambio? Y eso se mantiene, esto cambia totalmente, se te escapa de las manos porque cambia, la realidad cambia porque tiene que ver con las sociedad y entonces va variando y vos tenés que estar pudiendo ver y calibrando esos cambios. Pero para mí, ha sido maravilloso...., bueno el poder tratar con gente de este ambiente artístico y todo eso se lo debo todo a la danza, ni que hablar y culturalmente le debo un montón, todo, un montón no, todo.

WV- ¿Valió la pena?

JC- Si, si, vale la pena si, valió la pena y vale la pena seguirlo intentando, yo tengo cincuenta y dos años y sin embargo lo sigo..., no te voy a decir que a veces no estoy cansado pero si bien me canso y digo: *“yo tengo que dejar esto”* especialmente mi actividad artística, dejar esto y cuando me quiero acordar estoy generándome una idea nueva, un proyecto nuevo, estar enganchado, en eso sigo así. Valió la pena, yo tengo hijos y siempre digo que si mis hijos quisieran seguir cualquier veta artística que puedan tener tendrían el primer apoyo. Yo soy un tipo que me formé porque mis padres no se opusieron, pero mis padres no tenían nada que ver con el arte, mis padres eran unos trabajadores..., esto es una anécdota, pero yo siempre cuento que mi viejo me apoyaba en el tema de la danza ¿por qué? Es que mi viejo especialmente había tenido problemas políticos, se había tenido que ir del país y todas esas cosas, ya había vuelto al país pero había terminado trabajando... Mi viejo había ido a la Escuela Naval y lo habían echado de la Escuela Naval, entonces después está embarcado mi padre y cada vez que venía tenía que ir a declarar a Jefatura, se perdía medio día de nada, se pasaba medio día sentado en una silla preguntándole qué pensaba el mundo de Uruguay. Mi viejo ya se había aprendido cual era lo que tenía que contestar, entonces estaba un rato, un rato y volvía a salir, pero si cada vez que venía, cada tres o cuatro meses porque mi viejo andaba embarcado. Y qué me contás que ahí cuando tengo como doce años me da por decir que voy a ir a la Escuela Naval y mis viejos primero intentaron todos los métodos habidos y por haber para que me fuera de esa idea y claro yo me estaba poniendo grande y no me aflojaba. Cuando salió esto de la danza creo que a mi padre le servía cualquier cosa, le hubiese dicho lo que se me hubiese ocurrido con tal de que no fuera milico mis viejos me hubieran apoyado. Entonces creo que mis viejos me apoyaban como locos gracias a eso, pero... digo... he tenido muchísimas satisfacciones.