

ENTREVISTA Nº 21 – GASTÓN DAMIÁN

02/12/2021

ACLARACIÓN: *Los entrecorchetados 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.*

GD- Buenas tardes y muchas gracias por la convocatoria es siempre lindo estar compartiendo las experiencias en la danza y también generando producción en conocimiento a partir de las experiencias de aquellos que formamos parte de toda esta área tan linda.

WV- ¿En qué momento te vinculás por primera vez con la danza folklórica? O ¿Con qué estilo de danza te involucraste y como fue ese proceso inicial?

GD- Bien, yo como encuentro con la danza, primero que nada tengo presente el ver bailar. Ser parte como espectador de un espectáculo de danza folklórica y eso tuve la posibilidad de tenerlo acercándome a festivales folklóricos de danza, de música preferentemente, pero siempre en las aperturas estaban los grupos de danza para estar en la grilla. Y ahí se fue despertando mi interés por la danza, hasta en un primer momento a la edad de ocho años, me acerco a la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Canelones, más conocida como EMAO y ahí me encuentro con los profesores Cono Gómez y Silvia Arcidiaco y comienzo a formarme, a dar mis primeros pasos como bailarín de danza folklórica.

WV- ¿Cómo era la formación en aquel momento en la EMAO? ¿Qué cantidad de alumnos tenía, eran más o menos de tu edad, cuántas veces por semana?

GD- Al principio las clases eran una vez por semana luego en el paso del tiempo la frecuencia aumentaba a dos veces por semana. Estaba distribuido en rango de edades –relativo- y por experiencia también, las personas que daban los primeros pasos, aquellos que tenían un poco más de experiencia y había una gran concurrencia de alumnado. Recuerdo claramente que era uno de los cursos más concurridos de la Escuela Municipal de Artes y Oficios de la ciudad de Danzas Folklóricas. Eso también se veía reflejado en las muestras anuales donde la capacidad del teatro quedaba colmada, de una forma bastante exagerada. En el día de hoy no se permitiría hacer una función con la sala llena y los pasillos cubiertos de gente parada. En aquel entonces, así eran las muestras.

WV- ¿El estilo de enseñanza un trabajo sobre técnica o era enseñar coreografías? O sea ¿Había rutinas técnicas, tenían repartido el trabajo entre los dos, uno se dedicaba a una cosa y la otra persona a otra? ¿O según la demanda de cada coreografía era lo que se podía trabajar sobre técnica?

GD- Bueno, el abordaje técnico era al principio del curso y luego ya se enfocaba así más en el repertorio coreográfico. Digamos que se iba dando en una forma solapada el aprendizaje y la enseñanza de la técnica y el repertorio coreográfico, se le dedicaba mucho más al repertorio coreográfico que a los aspectos técnicos del movimiento específicamente, en aquel entonces. Si tenemos que ver un poco los roles dentro de esa clase, el profesor Cono se dedicaba más al área de la danza tradicional y desde el punto de vista técnico y coreográfico y la profesora Silvia se dedicaba más al área de la danza folklórica estilizada ya también sobre todo dentro del aspecto del repertorio y la producción coreográfica. Así era un poco como se organizaba la clase y el proceso y el lugar de cada profesor.

WV- ¿Trabajaban sobre danzas uruguayas o un repertorio más amplio?

GD- El repertorio era de danzas tradicionales uruguayas y se utilizaban otras danzas cuando existía la necesidad de tenerlas artísticamente en escena, ya sea que se pensase específicamente en un repertorio de danzas latinoamericanas, se tomaban repertorios de diferentes países como ser Argentina, Bolivia, habían cuadros de diferentes países. No se ponía el foco en ninguno, solo se ponía el foco en Uruguay, ahí estaba el énfasis, ahí estaba lo que abundaba. Era un repertorio de danzas uruguayas, en determinado momento (te vuelvo a repetir) según necesidades artísticas o ideas o intenciones, se tomaban repertorios de otros países, pero eran momentos puntuales.

WV- ¿En cuanto al zapateo, cómo se encaraba?

GD- El zapateo, los primeros pasos desde un punto de vista básico lo trabajaba el profesor Cono y en algunos momentos tuvimos clases con otros profesores, a veces con alumnos que ya iban haciendo un trayecto más grande y se dedicaban a pasar un poco ese conocimiento. También recuerdo haber tenido clase con Carlos Alemán que fue asiduo profesor de malambo en aquel curso.

WV- ¿Más o menos en qué años?

GD- 1998. 1999 o 2000

WV- De esa camada o generación que estaba contigo en la EMAO ¿Cuántos se mantuvieron en el ámbito de la danza tradicional?

GD- Varios, varios de esos compañeros y compañeras siguen bailando hasta el día de hoy. Nicolás González forma parte del elenco que dirijo acá en la ciudad de Canelones, también otros compañeros que lo fueron haciendo y han tomado otros rumbos, Francisco Fuentes, Javier Peluffo, Nataly Berio, Juliana Peraza, un montón de compañeros que en aquella época bailaron, Alana Beethoven también. Porque te voy nombrando algunos que fueron ingresando poco después de esos años noventa y pico ya desde el 2000 en adelante, pero así y todo hoy seguimos hasta compartiendo escenario. Si se observa claro, que en el camino unos bailarines van tomando otros rumbos de su vida personal y profesional y algunos siguen en el ámbito de la danza.

¿Cuántos años te llevó ese proceso de formación o en que momento sentís que pasaste a formar parte de un elenco? ¿Cómo fue ese proceso de ser alumno de una Escuela que hace presentaciones a integrar un elenco y cuál fue?

GD- En la Escuela Municipal de Artes y Oficios ese trayecto estaba bien marcado y estaba bien marcado porque era una aspiración del bailarín y alumno de la Escuela Municipal de Artes y Oficios llegar a ser bailarín del Ballet Municipal de la Ciudad de Canelones en aquel entonces. Y sí, lo recuerdo claramente porque era un mojón para el bailarín en ese proceso formativo, en esa Escuela, poder integrar el Ballet Municipal. Después de aproximadamente 5 o 6 años de estar en el proceso formativo pasé a integrar el elenco del Ballet Folklórico Municipal por muchos años. Eso no quiere decir que el proceso formativo haya terminado, claramente no terminó, de hecho en algún momento decido cursar también la Escuela Nacional de Danza y termino cursando la carrera hasta finalizarla y luego volver y seguir también en el Ballet Municipal. Ya con un recorrido después que en el último tiempo estuve trabajando como coreógrafo también en él, o sea que mi regreso fue también para aportar desde otro lugar y no solo como bailarín. En otro período estuve también en la dirección ya cuando el profesor Cono accedió a su jubilación, hasta la finalización después del proceso del Ballet Municipal. Entonces el recorrido era ese y si claramente había como un mojón en esa Escuela porque en determinado momento existía la posibilidad de formar parte del Ballet Municipal de Canelones.

WV- ¿Lo dirigía Cono Gómez?

GD- Cono Gómez en aquel entonces.

WV- ¿Y Silvia Arcidíaco?

GD- Coreógrafa

WV- O sea que era un trabajo conjunto

GD- (asiente)

WV- Más o menos ¿cuántas parejas lo integraban?

GD- Seis parejas en aquel entonces, luego era algo relativo en el tiempo, a veces aumentaba, en fin...

WV- ¿Cuánto tiempo estuviste vinculado? El Ballet dejó de funcionar hace no tanto, unos 10 años más o menos.

GD- El Ballet Municipal sí, aproximadamente unos 10 años. El Ballet Municipal vale aclarar que era un elenco Municipal honorario a excepción de su director y coreógrafa que era empleados de la municipalidad. Los bailarines en su proceso formativo pasaban a formar parte del elenco de forma honoraria, las presentaciones eran honorarias. En determinado momento comenzó a

existir la inquietud en el elenco en el que yo formaba parte, por que eso se profesionalizara de alguna manera. Hubieron acercamientos con las autoridades de aquel entonces de la Intendencia de Canelones, hubieron algunas aproximaciones, para llegar a un acuerdo. Luego no se pudieron llevar adelante y por tanto en determinado momento se disuelve el Ballet Municipal como tal. Tuvo que ver con eso, con la idea de profesionalizar la actividad y bueno no fue la misma voluntad de las partes y el elenco se disuelve y desde aquella vez hasta el día de hoy no se volvió a restablecer el Ballet Municipal.

WV- Contame los nombres de algunos compañeros de ese Ballet Municipal, los que estuvieron más tiempo, los que fueron más importantes o referentes en tu proceso dentro de ese elenco.

GD- Nicolás González, Francisco Fuentes, Robert López, Alana Beethoven, Lucía Torterolo, Juliana Peraza, Gabriela Zucolini, Analía Percovich, Micaela Percovich su hermana, Gabriel Gómez en aquel entonces que era hijo de Cono. De esa última instancia recuerdo esos nombres ahora.

WV- ¿Montaban un espectáculo cada tanto tiempo, trabajaban con Suite de danzas una tras otra o cómo era el armado coreográfico? Porque vos en este momento de tu carrera trabajás con un concepto de espectáculo. Trabajás un espectáculo que tiene una coherencia que es la que tu creación artística te lleva en este momento ¿El Ballet Municipal trabajaba de esa manera o cómo construía su propuesta escénica?

GD- Preferentemente se bailaban Suite de danzas tradicionales, tanto en estilo tradicional como en estilo estilizado también y por lo general el objetivo era tener Suite para presentar en los distintos escenarios donde era requerido el Ballet Municipal. Por tanto el formato que rendía era una Suite de Danzas, porque te ibas a encontrar semana tras semana, con diferentes tipos de escenarios y condiciones técnicas. Muchas veces condiciones que no reunían el mínimo necesario para poder estar en escena. Igual el Ballet acostumbraba a poder remediar esas situaciones y poder estar en escena. Eso con el tiempo y con esa inquietud de esos bailarines que querían profesionalizar esa participación en rubro, empezó a cambiar, empezaron a haber ya solicitudes técnicas, mínimas, básicas para poder recibir a un elenco que pueda arrancar su presentación. Entonces lo que más servía era tener Suite de Danzas que a veces tenían un Leitmotiv y otras veces no solo era la exposición de una serie de danzas y en algunos momentos particulares se llegaron a generar algunos espectáculos. Recuerdo uno de los últimos en conmemoración del Bicentenario de la Batalla de Las Piedras, se hizo un espectáculo particular para esa oportunidad. Y después en algunas oportunidades llegaron a haber espectáculos también, recuerdo Los Tres Chiripáes, en honor al cuadro de Juan Manuel Blanes que a veces se hacían ese tipo de espectáculos para presentar en el Prado de repente, que ya tenía otras necesidades y se sabía que era específicamente para presentarse en ese lugar y podía cubrir las características del espectáculo.

WV- La infraestructura en cuanto lugar de ensayo y transporte la proporcionaba la Intendencia.

GD- Exacto

WV- ¿Y la parte de vestuario, cómo se resolvía, cada cuánto renovaban el vestuario y quien lo costeaba?

GD- Con cada espectáculo se renovaba el vestuario y eso en algún momento de los primeros fue costado por la Intendencia de Canelones, para ese elenco. Y ya luego, en los últimos momentos era solventado por el propio elenco, con diferentes acciones que lograran costear ese dinero. Esa fue la forma.

WV- ¿Y el calzado? Porque las botas siempre son un tema aparte.

GD- Y muy caro. El calzado por lo general lo costeaba el propio bailarín. Me acuerdo de un momento en que tuvimos un vestuario muy particular con un calzado de botas beige, que era muy caro obviamente. Fueron traídas todas de Argentina en aquel momento no era tan fácil como ahora. Ahora con un mensaje de WhatsApp tenés ya la prenda en tu casa, pero en aquel entonces era todo bastante complejo. Ese calzado en particular entró dentro de la gestión del dinero para el vestuario, pero sino siempre el calzado como algo particular es propio del bailarín y él se encarga.

WV- ¿Qué te aportó desde el punto de vista estético, artístico y organizativo? Ese pasaje por ese elenco.

GD- Desde el punto de vista artístico más sobre el área de la danza folklórica, un gusto particular por la danza tradicional. Y un estilo a la hora de trabajarla, a la hora de ponerla en escena, una técnica y metodología a la hora de enseñarla y compartirla. Un enfoque bastante interesante en cuanto a la danza tradicional. También el conocimiento de una corriente de investigación del Sr. Assunção que por ahí estaba presente y que era uno de los poquísimos lugares donde lo podíamos aprender. Sabido es que la otra corriente de investigación es la de Flor María Rodríguez de Ayestarán, que es más accesible y de alguna manera está institucionalizada de la mano de la Escuela Nacional de Danzas, pero esta corriente no está institucionalizada y esta era una escuela para aprenderla. Entonces al paso del tiempo valoro mucho eso y esa experiencia. Desde el punto de vista organizacional sí, fue una experiencia también y se toman un montón de aspectos que luego con el tiempo fui tomando y tratando de llevar adelante. Sobre todo en la organización de los grupos formativo, el encuentro con la familia, el encuentro con los bailarines. La forma de organizarse y de coordinar las diferentes actividades, tenía una gran experiencia. En cuanto al manejo del elenco, ya yendo a ese otro aspecto a la hora de organizar un elenco, tomé como experiencia y al mismo tiempo me ayudó a visualizar algunas necesidades y algunas otras formas que podía tener y podían resultar también.

WV- Decías que a través de tu participación en la EMAO y en el Ballet Municipal, acercarte a una corriente estética y de investigación o recolección de datos, que tenía su origen en Fernando Assunção y que había pasado por el trabajo Yamandú Rodríguez y en este caso el vínculo era Cono Gómez. Quería plantearte una pregunta que quedó colgada, antes de irnos hacia la otra corriente que asimilaste después con tu participación en la Escuela Nacional de Danzas. Es una pregunta puntual que proviene de una apreciación, ya que yo ví siempre en el Ballet Municipal una manera de tratamiento de la danza de conjunto muy particular y en especial de las coreografías de pareja enlazada. Un tratamiento diferente al conjunto de los grupos de danza que estaban actuando en Uruguay y gran parte de ese manejo, de esa experticia en el manejo de la pareja enlazada, tanto de manera independiente como haciendo interactuar a la pareja enlazada, que es extremadamente difícil (y por lo tanto se ve poco), lo ví después en varios espectáculos de tu elenco. ¿Esto es así, es parte de la realidad o solo es imaginación mía y nada más? Me gustaría que nos contaras sobre ese tema que da un perfil estético diferente.

GD- Había una base clara de bailar danzas uruguayas, danzas folklórica uruguayas. A mi juicio eso influyó mucho, el transitar danza poco frecuentadas. Encontramos danzas como el Vals, encontramos danzas como la Milonga, que tal vez no es la más bailada y ahí tal vez podría llegar a tener que ver. Pero como dijiste vos puede ser producto de mi imaginación (no tengo una investigación realizada), porque justamente esa danza como danza folklórica de campo, por ejemplo no está en el repertorio de la investigación de la corriente de Flor de María Rodríguez de Ayestarán. Entonces no es un conocimiento enseñado o transmitido, no es algo que se tome como parte o posibilidad para un espectáculo de danza folklórica. No así en los grupos que trabajamos más hacia el interior. La Milonga es un ritmo que nos recorre bastante culturalmente hablando. En un momento el Ballet Folklórico Municipal de Canelones decide incorporar en su repertorio la Milonga como danza, además de la Polca, además de un Vals. Es muy difícil ver un Vals en un espectáculo de danza folklórica y es una danza tradicional que aporta una estética y el enlace de la pareja también. Y desde ahí se comienza a trazar un camino de incluir danzas de pareja enlazada en el repertorio y no solo danzas de pareja suelta. Que sí, tiene una técnica muy particular y bueno, se comenzó a trabajar desde ahí y la propia experiencia, el propio proceso creativo fue generando diferentes lugares. Me atrevo a decir también que la influencia de la coreógrafa Silvia Arcidiáco, por residir en Young siempre estuvo muy vinculada a la frontera con Entreríos y con aquellas zonas de Uruguay y Argentina. Por ejemplo el Chamamé es una danza particular de esa zona, muy característica, entonces ahí también ingresa el Chamamé como una danza que tiene un enlace muy particular. Toda esa influencia de trabajar desde las danzas uruguayas, un repertorio que de repente no es el más utilizado como la Milonga, de tener la influencia de una coreógrafa que está cercana a una zona que tiene que ver mucho con el Chamamé. Toda esa influencia comenzó a trabajarse dentro del elenco y luego empezó a verse estéticamente en escena. Con el paso del tiempo, cuando mí me toca también estar desde un rol coreográfico y de la dirección en particular. Yo tuve un acercamiento con el tango en otros lugares y hasta el día de hoy lo conservo y lo tengo claro. Fusiono mucho las técnicas de tango dentro de la danza folklórica y eso le agrega un trabajo mayor en los pasos desde los pies, además del abrazo. Entonces en esa fusión..., y

hay una cantidad de cuestiones entrelazadas, desde la Milonga, la Milonga como música que está dentro del proceso del origen del tango. Cuando empieza a encontrar esos nexos, musicales de pases y de claves, eso está en el cuerpo también. Nosotros ahí mantenemos una posición muy interesante de la danza de pareja enlazada, tomando elementos del tango, por ejemplo inevitable a la hora de bailar Milonga, inevitable, inevitable. Y también podemos encontrar en algunos ritmos, en algunas danzas del repertorio musical... recuerdo una clara ahora, que es un ejemplo claro para dar una imagen o idea de lo que voy a decir a continuación, que es "La Polca de la Paja" de Numa Moraes, que es La Polca de la Paja, pero cuando uno la escucha está más cercana en su clave, en su compás, en su ritmo al de una Milonga que al de una Polca. Eso pasa con muchos ritmos en Uruguay, también pasa con "Yaguatirica" que es un Chotis y se baila como Chimarrita ¿por qué? porque está tocada como una Chimarrita en su clave musical. Para ir a ese ritmo y encontrarlo en su base originaria como un Chotis hay que ir a una versión de Numa Moraes también de hace muchos años. ¿Qué quiero decir con esto? que muchas veces también los ritmos se van variando hasta desde el aspecto musical, por un desconocimiento de cual es la característica de ese ritmo del intérprete musical o creador y eso con el tiempo se va moviendo, eso también se trasmite a la danza, porque nosotros tomamos parte de esas piezas musicales, yo toco La Polca de la Paja de Numa Moraes y cuando estoy bailando tiene ritmo de Milonga, pero es una Polca media milongueada, entonces uno puede ir y venir en la creación coreográfica. Todo va siendo de alguna manera, va contribuyendo a que uno pueda tomar estéticamente la danza desde otro lugar, ya en la estilización claro, manteniendo algunas cuestiones originarias y otras no. Ahí se va generando un estilo particular, nosotros tenemos en este Espacio un gusto particular por ese tipo de situaciones estéticas.

WV- Llegado determinado punto de tu vida artística decidís ingresar en la otra corriente artística y de investigación, en la Escuela Nacional de Danzas en Montevideo. Contame ese proceso de toma de decisión y después un poco como fue ese devenir.

GD- La toma de decisión fue por el hecho de continuar aprendiendo, sobre todo desde el punto de vista técnico – formativo y también con intenciones ya no solo desde el punto de vista artístico como bailarín, sino en un futuro ya con la posibilidad de poder enseñar también la técnica de la danza, porque ya tenía una inclinación, un gusto por esa área de la danza vinculada a la enseñanza, además de lo artístico por supuesto. Entonces ahí tomo la decisión de ir a la Escuela Nacional de Danzas para continuar mis aprendizajes, la experiencia fue sumamente positiva, la disfruté mucho por supuesto y hoy la sigo capitalizando. Hasta el punto de que hoy estoy trabajando en esa institución, como profesor de Danza y Malambo también. Y me abrió, me dio otra apertura también. En ese momento yo conozco otra corriente, que si bien es la primera que se conoce en la mayoría de los casos porque es la que más está institucionalizada o la única institucionalizada y la que más se difunde. Yo venía de una experiencia diferente y encuentro esa corriente y eso también me dio lugar a una apertura, a poder abrir la mirada a la investigación y al conocimiento. Bueno ahí me vinculé también en un proceso a Praxis desde la investigación y también seguí conociendo desde ese lugar. En fin el proceso de la Escuela Nacional de Danza me dio eso, un proceso formativo un conocimiento de una nueva corriente de investigación en la danza y continuar haciendo camino.

WV- Hubo una generación de compañeros tuyos que también hicieron este proceso y también se vincularon a la Escuela de Danza más o menos en la misma época.

GD- Si,

WV- Nombra algunos que recuerdes.

GD- Nataly Berio, Mariana Pereira, Javier Pelufo, son los que recuerdo ahora de aquella generación que se vincularon también a la Escuela Nacional

WV- En ese período ¿cómo era tu vida, estabas trabajando? Seguiste viviendo en Canelones o sea que viajabas a diario.

GD- Obviamente viajaba, Montevideo para nosotros es accesible, muy accesible, implica de todas maneras si, movimientos, traslados, economía, una nueva organización de la vida. Yo cursé la Escuela Nacional de Danza paralela al Bachillerato de Secundaria. Termine Secundaria y Egreso de la Escuela Nacional. Tuve la posibilidad de cursarla en aquel plan de tres años y en ese momento me dedicaba a estudiar en las dos instituciones, en Secundaria y

en la Escuela Nacional, también en esa época me vinculé mucho a otras experiencias de la danza.

WV- ¿En qué formaciones, en que iniciativas participaste? Que hubo cosas de lo más diverso, recuerdo que con nosotros con PuebloDanza integraste una obra cómica “Una Novia para Zoilito” y también participaste [con Equipo Praxis] de un proyecto formativo importante que fue la Carpa Cultural.

GD- Claro, ahí hay un vínculo, como nombré anteriormente de Praxis que me llevó a recorrer también diferentes aspectos de la danza, me llevó más a ver ese lado de investigación, de producción de conocimiento, de enseñanza, de proyectos artístico-culturales. La experiencia con Praxis me generó ver la danza desde esa otra mirada, que era otra nueva mirada para mí que tampoco la había experimentado hasta el momento. Y desde el punto de vista formativo también se abrió para mí un nuevo lugar que fue el Tango. Que lo conocí, lo conocí tanto en Praxis como en otros procesos formativos que se dieron a través de la Escuela Nacional. Ahí también tuve la posibilidad de conocer como esos diferentes lugares del tango también, el Tango Oriental, el Tango que viene más de nuestros vecinos argentinos y empezar a conocer ese abanico también del Tango. Ese fue un lugar que me apasionó mucho también, el del Tango y que todavía lo sigo practicando en el sentido de que continué formándome, hasta el día de hoy lo sigo haciendo porque la formación en danza creo que nunca finaliza tampoco.

WV- ¿En qué momento empezaste a trabajar con la danza? Dando clase, trabajando profesionalmente, como fue ese proceso de pasar de ser estudiante o bailarín de un elenco que no cobra, no digo no-profesional porque el Ballet Municipal trabajaba bastante profesionalmente, lo único que faltaba era que les pagaran (risas).

GD- Bueno, es un concepto que siempre manejé y lo aprendí con la experiencia, económicamente amateur pero desde el punto de vista metodológico profesional. Se puede, no es lo mismo pero se puede y existe hasta el día de hoy. Bueno se fue dando de forma natural, cuando ya se abre el proceso en la Escuela Nacional de Danza, ya desde ahí en adelante, si bien el proceso formativo continúa en diferentes instancias, ya comienzo a tener algunas posibilidades laborales y a buscarlas también, tanto desde la enseñanza, como del punto de vista artístico. Claramente desde la enseñanza.

WV- Estuviste en Primaria, desde el principio.

GD- Sí, en Primaria y hasta el día de hoy lo estoy, en Primaria si mucho en diferentes escuelas trabajando en la enseñanza de la danza.

WV- ¿Accediste a partir de los llamados que hace el Consejo?

GD- Si, en principio en realidad trabajaba por el Programa de Comisiones de Fomento, por esa posibilidad y luego, vinculándome al sistema, de a poco fui encontrando que había caminos estatales para poder trabajar dentro del sistema de la Educación Pública Primaria y fui accediendo a llamados de los que en aquel momento era la Inspección Nacional de Educación Musical, hoy por hoy transformada en Inspección Nacional de Educación Artística. Y así comencé mis primeros pasos en la enseñanza de la danza. Eso me llevó a decidir seguir formándome como docente y estudié magisterio, formarme como Maestro, comencé a trabajar como Maestro. Todo eso me fue llevando a un recorrido en la enseñanza de la danza conjugando un montón de conocimientos y experiencias bastante interesantes. En este recorrido he trabajado como formador en los formadores de Educación Artística en Primaria, del Instituto de Formación en Servicio, donde se dictaban talleres para transmitir a docentes de Educación Artística y Maestros en general a como trabajar en el área del conocimiento artístico y obviamente de la danza. También fui Director de la Escuela de Educación Artística de la Ciudad de Canelones. Empecé a hacer un recorrido que me llevó a conjugar todas esas experiencias que me dio también el recorrido de la danza, que tiene que ver con enseñanza, enseñanza del conocimiento artístico y gestión, porque en la danza también hay que ser un gestor. Entonces todo eso conjuga en una Dirección de una Escuela de Educación Artística o conjuga en un Dirección de una Escuela Primaria Común. Digamos que toda esa experiencia se fue retroalimentando en mí y hoy me dedico a eso, a la enseñanza a la producción artística y a la gestión.

WV- En un momento surge, cuando termina el Ballet Municipal, esa necesidad de mantener una producción artística, ahora propia, el Ballet Independiente de Canelones, que en un principio se llamó Contradanza.

GD- Si en realidad, un poco para la historia, dirigi y bailé en paralelo ahí. En un momento ya estando dirigiendo el Ballet Municipal en los últimos momentos en que se había jubilado su director y demás.

WV- Estamos hablando más o menos de qué año.

GD- 2010, 2011 y 2012. por ahí más o menos se fue dando el cierre, recuerdo que uno de los últimos espectáculos por la Intendencia fue en el Bicentenario de 1811 en 2011.

WV- Y ahí, estando en ese período final del Ballet iniciaste...

GD- Inicio la Compañía Contradanza, con las intenciones de comenzar a tener un elenco y con una idea ya clara del proceso formativo y de producción artística. Inicio ese recorrido. Paralelamente el Ballet Municipal se cierra y seguimos el proceso en forma independiente el Ballet Folklórico de Canelones.

WV- Le cambiaste la denominación

GD- Si, sale el Municipal, seguimos siendo de Canelones y siempre con el lema que nos acompañó "Danza Independiente". Fue un leitmotiv en ese momento porque además nos asociaban al Ballet Municipal y ya en ese entonces éramos Ballet Independiente. Entonces esos dos grupos funcionaron en paralelo. Que para algunos proyectos de mayor magnitud se complementaron y se fusionaron esos dos elencos.

WV- ¿Estaban compuestos por algunos bailarines cruzados?

GD- Todos diferentes en un principio, todos diferentes.

WV- ¿Dos cuerpos de baile distintos?

GD- Dos cuerpos de baile distintos. En Compañía Contradanza un elenco más joven, fue un proceso más formativo. El Ballet Folklórico de Canelones en su versión independiente con bailarines que ya tenían un recorrido. Para algunas propuestas internacionales surgió la necesidad de formar elencos con mayor cantidad de bailarines y ahí si, empezamos a cruzar los bailarines, en algunas propuestas. Al día de hoy en realidad el proyecto de Ballet Folklórico de Canelones se cerró y solo seguimos con Compañía Contradanza que es una fusión de los dos elencos. Con aquellos que estaban en formación en aquella etapa y otros que estaban con su recorrido hecho. Hoy por hoy han confluído en un elenco, pero por una cuestión que se fue dando en el devenir que tenía que ver con que en determinado momento con el proceso formativo hecho de todos los bailarines, casi se fundían siempre en la misma propuesta. Y sobre todo cuando las propuestas de mayor magnitud y de giras internacionales comenzaban a aumentar era difícil sostener los dos proyectos al mismo tiempo. Decidimos quedarnos con uno y fue Compañía Contradanza por qué, porque tiene un proceso formativo detrás, una escuela formativa que es El Recoveco, Espacio Cultural hoy. Entonces desde ahí Compañía Contradanza es el elenco que está produciendo en este momento, que está bailando, que está haciendo producciones artísticas y que tiene un proceso formativo detrás.

WV- Contame un poco tu proceso artístico a través de esas creaciones coreográficas ¿Cómo ha se dieron en el tiempo? Es decir, espectáculos en sí memorables en el tiempo, espectáculos con los que desarrollaste una idea o mostraste algo muy especial. Interesa saber como fue ese recorrido estético, ese aprendizaje montando coreografías.

GD- El primer quiebre, dirigiendo y montando un espectáculo fue el Bicentenario en 2011. Fue el primer espectáculo pensado, planificado y creado con la idea de espectáculo. Con algunas ideas más lineales, narrativas y descriptivas, en ese caso claramente hacía mención a un hecho histórico. Luego de eso comienza a surgir el proceso creativo la necesidad de crear y comienzan a aparecer posprimeros espectáculos como "Danza la Primera de las Artes", donde se hacía un recorrido de investigación sobre el cuerpo y la corporeidad desde la Danza Folklórica, desde el Tango y luego cerraba en una disposición de esas danzas. Con el tiempo comienzan a aparecer nuevas obras, mojones importantes giras 2015 y 2017 por Europa la obra "Uruguay Nomá!!" que reunía diferentes manifestaciones musicales y dancarias de nuestro país en una misma obra, pasando por la Danza Folklórica con origen en la campaña, el Tango, el Candombe también como parte de nuestro folklore y luego empezaron a aparecer otras necesidades de obras que nos llevaron a recorrer otros caminos, tanto del proceso metodológico creativo, como de la técnica a la hora de ponerse en escena. Y ahí aparece "Resiliencia Crítica" que es una obra Folklórica con un fuerte componente de técnica de Danza

Contemporánea que se hizo en una edición y se volvió a reeditar luego. Los procesos creativos fueron intensos, fueron mojones antes y después, sobre todo mi propuesta desde la dirección y la creación y sobre todo por la investigación corporal que eso requiere. Espectáculo de Danza Folklórica con una metodología investigativa y creativa propia sobre todo de la Danza Contemporánea, yendo a lugares más intensos a metodologías de teatro también, recorridos por experiencias individuales que luego se llevan al cuerpo y se colectivizan. Fueron procesos muy intensos, lo tengo muy claro, en los mojones también aparecen relaciones del Tango con “Configuraciones” una obra que trabajó las diferentes formas de concebir las relaciones entre los seres humanos. Sobre todo las relaciones de pareja, sobre todo diversidad de género, configuración es amor como lo vimos nosotros desde el Tango. También (estoy mirando a los costados pero no tengo ningún flyer de esa obra por acá), obras de Tango también, se trabajó el origen del Tango su nacimiento y luego se ponía en escena el Tango. Por aquella te hicimos alguna pregunta, alguna pequeña entrevista “Desde las raíces Tango”, obra que estrenamos en el año 2013 y en el 2015 estuvo de gira por Europa parte de esa obra. Con Ballet Contradanza iniciamos un ciclo muy interesante también que lo desarrollamos hasta hace dos años. Un ciclo de autores nacionales donde tomábamos la vida y obra de algunos autores que nos interesaban, de la música y la poníamos en escena. Pero no era bailar solo sus danzas, hacíamos un proceso de investigación profundo de la obra y la vida del artista, para luego ponerlo en escena desde bailar su música. No eran recorridos lineales, eran momentos y escenas que nosotros entendíamos de la obra de cada autor. Pasaron autores como Numa Moraes, Carlos Benavides, tuvimos la posibilidad de que fueran parte de la obra también, Osiris Rodríguez Castillos, Alfredo Zitarrosa, Tabaré Echeverri, que también fueron mojones importantes. Lo que tiene que ver con producción y creación desde hace ocho años a esta parte ha sido muy intenso, no han parado los procesos creativos y de producción, con producciones año a año. Hoy por hoy ya nos encontramos en otra, estamos trabajando una obra de tango “Tango Disidente”, que ya está puesta una parte en escena y un poco por la movilización del tiempo de trabajo por la pandemia se va a cerrar la obra en el año próximo pero ahora está bien avanzada. Estamos investigando sobre la corporalidad en el Tango, la dominación del hombre sobre la mujer, tanto en el aspecto de la improvisación de la creación, en el aspecto del montaje coreográfico nos ha llevado a revisar un montón de cosas y pensar en el Tango como un diálogo. También dialogando con las literaturas del Tango donde aparece un fuerte componente.... No es por hacer la crítica de forma sincrónica, porque tiene que ver con un contexto y un momento, pero desde el hoy a veces nos damos cuenta estamos reproduciendo algunas expresiones del Tango que no están acorde a lo que pensamos nosotros, como entendemos el mundo, como lo vemos. Porque claramente son de otra época pero queremos plantear un diálogo disidente con eso, entonces entramos en un montón de ideas y contextos que comienzan a generar la necesidad de crear y producir y encontramos a través de la Danza Folklórica un lenguaje posible. Eso es lo importante para nosotros porque muchas veces no se visualiza esa opción de la Danza Folklórica, esa posibilidad y tiene la posibilidad.

WV- ¿Cómo se sostiene un elenco de estas características?

GD- Ahí hay un viaje importantísimo, ahí hay un viaje importantísimo. Nosotros tenemos la característica de que nos sostenemos, tenemos la característica de nuestros bailarines que hoy están formando parte el noventa por ciento hace casi diez años que está bailando en el elenco, casi diez, el noventa por ciento. Y ahí es donde entra a jugar...., son varios aspectos, el principal la coherencia, objetivo claro en todo momento y producción colectiva, involucramiento de cada una de las partes dentro del proyecto. El aspecto pedagógico es fundamental, montar una obra, producir y crear es un acto educativo, es un acto de producción, de creación, de planificación, de intercambio. Entonces cuando se logra generar un proyecto que incluye a todas las partes, que es participativo, que tiene un objetivo acordado, común y uno se siente parte, uno entiende que encuentra un lugar donde quiere seguir produciendo y haciendo. Cuando uno se encuentra en un proyecto que siempre tiene un objetivo claro, encuentra un lugar para hacer y le da sentido. La planificación es importantísima, también eso hoy por hoy juega el aspecto vincular – social del elenco. ¿Qué quiero decir con esto? Que aparte de la parte profesional y técnica es importante el estado de las personas, el proceso de su vida que van transitando. Cuando se logra atender todas esas características que es muy lindo, muy intenso, va más allá de solo planificar un proceso y llevarlo adelante, hay que atender todas esas partes, esas puntas de alguna manera. Se logra estabilidad, todo eso es importantísimo aparecen valores y principios como el compromiso y la responsabilidad que en la producción

artística es fundamental y bien, cuando eso también es parte de la enseñanza desde el punto de vista pedagógico, eso cala en el artista y no es solo bailar o crear. También es la forma de participar en ese lugar y ahí si entendemos solo que es con compromiso y responsabilidad, no hay otra posibilidad. Yo creo que eso le da profundidad, proyección en el tiempo y logra que sean procesos estables. Otra cuestión, me lo he preguntado y repreguntado si formar o generar proyectos que sean con inestabilidad, o sea inestabilidad no, una estabilidad distinta a corto plazo me es muy difícil pensarlo, por eso no lo he propuesto.

WV- Hace unos años te tocó la responsabilidad de hacerte cargo de una aventura que era montar un Pericón Nacional con niños y de carácter multitudinario. Contanos como fue esa experiencia. Viene de un recorrido que Canelones ya había hecho con el tema Pericón.

GD- Si Canelones desde hace muchos años con aquel proyecto de llegar al record Guines con bailarines bailando al mismo tiempo generaron aquel viaje de crear un Pericón Nacional multitudinario, si bien ese proyecto tuvo andamiaje durante muchos años y después por motivos que desconozco deja de funcionar, eso quedó en la memoria, en el histórico de la ciudad, del departamento y del país. Porque es muy fácil encontrarse con bailarines que se vincularon por primera vez a la danza por ese proyecto y hasta el día de hoy siguen participando o que recuerdan esa participación y esa experiencia como un gran mojón en su recorrido personal. Entonces en determinado momento, ya siendo parte de la Escuela de Educación Artística número 266 Alfonso Broqua en la ciudad de Canelones, me llega la propuesta por parte del Comité Patriótico de Las Piedras, gente vinculada a Patrimonio también y ya habían hecho conexiones con Educación Primaria, de bailar un Pericón multitudinario con niños en la ciudad de Las Piedras. Idea que rápidamente me entusiasmó y bueno se inició el proceso. Que fue un proceso formativo hacia: los profesores de educación artística y/o de educación física, que eran los recursos humanos que había para transmitir ese Pericón en cada Escuela de la jurisdicción que quisiera participar. Así realicé una selección coreográfica y un recorte, porque no era la intención de bailar el Pericón con las tantas figuras que se le reconocen sino acotarlo a una posibilidad de realización a esos recursos humanos que se contaban en ese momento y se inició un proceso formativo a los docentes y luego los docentes fueron replicando en sus Escuelas y se generó una especie de tutoría en ese recorrido para ayudar a los profesores y en algún obstáculo para poder saltarlo. Y así se llega a bailar el Pericón en Las Piedras, multitudinario y fue una gran experiencia dirigirlo, montarlo, el proceso formativo, de traspaso, de tutoría a los profesores para que pudieran seguir con la actividad y bueno luego verlo así plasmado fue una muy linda experiencia, muy emotiva.

WV- ¿Qué dejó ese Pericón? ¿Qué entendés vos que quedo del proyecto?

GD- Hay que valorar ahí diferentes encuadres. Desde el punto de vista de la experiencia, desde el proyecto en sí mismo, una demostración de que se puede generar una propuesta artística desde los gurises de Educación Primaria multitudinaria, interesante, impactante con valor patrimonial, con valor escénico, con valor comunitario es posible con los recursos que teníamos en aquel entonces y que son los mismos que tenemos en este momento. Por tanto es viable con una planificación y coordinación pertinentes poder montar este tipo de propuestas. Es una señal fuerte de que si se le pone piense a la acción se pueden lograr este tipo de propuestas, que vuelvo a decir, en los diferentes encuadres es una propuesta muy interesante. Después ya de un lugar más específico y biográfico participaron más de seiscientos gurises, niños y niñas del Departamento vinculados a miles de adultos. Eso deja un mojón, cualquier niño dentro de diez años que le preguntes se va a acordar que bailó un Pericón en la ciudad de Las Piedras con más de seiscientos niños. Y es una experiencia estática impactante y la experiencia estética como tal deja una huella en cada uno. Entonces también eso, lo micro....

WV- Eso fue exactamente en el 2019

GD- En el año 2019

WV- Sería interesante hacer esa pregunta a los niños en determinado momento ¿no?

GD- Impecable, si

WV- Tomar un lapso, vamos a decir 5 años o 10 años después a los que se les pueda encontrar y hacerles esa pregunta.

GD- Exacto

WV- ¿Es un desafío eso desde el punto de vista de la investigación pedagógica? La otra pregunta es si se podría generar un evento de ese tipo con periodicidad. No sé si todos los años porque eso genera una sobrecarga de trabajo focalizada en un punto. Pero cada tantos años teniendo en cuenta el flujo de las cortes, para que más o menos en su proceso educativo un niño pase por esa experiencia al menos una vez.

GD- La idea es muy interesante y se puede obviamente hay que generar la propuesta y después de ahí reunir la voluntad de las partes, pero si es viable y sería muy positivo seguro. Anticipando lo que pueden ser esas respuestas de esos gurises

WV- Eso ocurrió ¿en el Municipio de Las Piedras o todo Canelones?

GD- No, el involucramiento fue mayor, tal vez el Municipio de Las Piedras fue el que participó más porque estaba nucleado en el aspecto geográfico y organizacional también, porque eso estaba llevado adelante por la Inspección de Canelones Oeste [de Educación Primaria] que involucra toda la zona de Las Piedras, La Paz, Progreso, Canelones, Santa Lucía, el santoral, una parte del santoral pero digamos que estuvo nucleado en las Escuelas que están más bien en el eje de Ruta 5.

WV- Tenés idea cuántas Escuelas o qué Escuelas participaron ¿tenés alguna documentación de eso?

GD- No tengo documentación, pero es seguro que la hay en Primaria eso está y estaba el número exacto de niños que participaron, cantidad de Escuelas de memoria no recuerdo pero eso está registrado.

WV- Vamos a buscarlo ese dato, porque son datos que tienen que quedar. ¿Tenés registro de la pauta coreográfica que definiste para transmitir?

GD- Si por ahí la tengo.

WV- Buscala y la publicamos, porque es importante y me interesa saber ¿cómo procesaste esa decisión? Esta sí, esta no, esta es posible y me interesa la evaluación tuya entre lo que te parecía (porque cada figura, cada voz de mando es un mundo) además el bailarín tiene su corazoncito y unas las querés especialmente.

GD- Si, hablábamos con un colega hace poco, con Jorge Caride actual coordinador de la Escuela de Formación Artística del SODRE en el Área Folklore, que casi cada uno de nosotros hoy por hoy tenemos nuestro propio Pericón, ese Pericón que vamos armando en el correr del tiempo y que vamos recreando en instancias como estas, sobre todo el trabajo en jóvenes y niños. Pericones con algunos recortes, con algunas adaptaciones para resolver en procesos cortos, intensos y no necesariamente con bailarines.

WV- Ese puzle se armó se armó solamente por una cuestión empírica, es decir: Estas figuras son las que he montado en Pericones, funcionan y son las que los niños pueden hacer.

GD- Si, si.

WV- ¿Ese era el criterio base?

GD- Ese es un criterio base y también el manejo del tiempo cronológico, para poder transmitir eso en un grupo de casi sesenta profesores

WV- ¿Cuántas horas?

GD- ¿De trabajo?

WV- Si con los profesores

GD- De tres a cuatro encuentros de casi dos horas de duración

WV- ¿Rindieron?

GD- Di muchísimo, muchísimo, muchísimo por la buena voluntad de las partes. Si claro, profesores de Educación Física, un perfil muy activo con ganas de estar allí. Muy disfrutable el proceso. Muy hermoso, una gran experiencia, lo recuerdo emotivamente. Cada vez que nos cruzamos con esos profes, es eso lo que sale.

WV- Ahí hay otras preguntas para hacer pasado un tiempo

GD- Si claro, totalmente

WV- Porque me parece que esas grandes aventuras para dejar algo en el tiempo necesitan un proceso de seguimiento, marcadores, replicar y poder comparar.

GD- Si exacto

WV- ¿En qué año ingresaste a la Escuela Nacional de Danza como docente ahora?

GD- 2017, en el año 2017

WV- ¿A partir de un llamado?

GD- A partir de un llamado, que yo recuerde históricamente el primero

WV- ¿Cómo ha sido tu transcurrir, qué encontraste de lo que esperabas encontrar en ese rol tan distinto?

GD- Esperaba encontrar disfrute y pasión por la enseñanza de la danza en un espacio institucional que tiene eso como objetivo desde el punto de vista de los aprendizajes de los alumnos y alumnas. Con esto quiero decir la enseñanza de la Danza Folklórica en la Escuela Nacional de Danza es a bailarines, a estudiantes que tiene eso como objetivo, con diferentes objetivos particulares pero como objetivo de ir a aprender a un nivel técnico, interesante, importante, profundo y eso para quien le apasiona la enseñanza de la danza es lindo, lo quiero y allí lo encuentro. Entonces disfruto esa tarea, disfruto ese lugar. Y también esperaba encontrar, porque venía observando desde afuera hasta que entro a trabajar a la institución, un proceso de transformación y de cambio en cuanto al proceso en danza creativo, al proceso formativo en danza folklórica. Con todo esto que te decía anteriormente, que el área de la Danza Folklórica puede y debe tener una apertura hacia otros aprendizajes, hacia otras experiencias desde el punto de vista técnico que pueden influir en procesos creativos dentro de la Danza Folklórica y de conocimientos de los bailarines y bailarinas. Y eso se viene dando desde hace unos años en la Escuela con una currícula, incluso formativa, muy, muy, muy interesante, que está dando un abanico de conocimientos al estudiante muy importante. Que se está viendo un proceso creativo de egresados ya de la Escuela Nacional. De los propios alumnos que egresan también cuando hacen su proyecto creativo de último año, la tesis. Una transformación. Existen muchos lugares estéticos en la Danza Folklórica, hay que complementarlo con diferentes técnicas, con diferentes manifestaciones de la danza, con diferentes corporalidades, de elementos que le suman, que le suman. Este proceso de transformación se viene dando, es constante y creo que le aporta mucho y eso lo encontré también, lo encontré, eso es bueno y así también creo que la Escuela sigue en permanente movimiento y por eso se puede seguir moviendo más.

WV- ¿Cómo ves el nivel de desarrollo técnico y de aplicación de la Danza Tradicional en este momento en el país, en la zona, cómo estamos?

GD- La Danza Folklórica es un lugar donde se puede acceder fácilmente, más acá o más allá en las diferentes regiones del país o en las diferentes localidades, se puede encontrar alguna persona que transmita sus conocimientos sobre la danza folklórica. Todos con diferentes recorridos, algunos desde un lugar mucho más cultural, experiencial con la danza folklórica y después lo siguen aplicando y otros con un lugar de recorrido más formativo, formal en espacios formales y bueno, ahí se comienza a dar un abanico interesante. Que no se puede deshabilitar ninguna de las formas, porque es Danza Folklórica, vamos a no olvidarnos de lo básico que nos convoca. Que eso lleva a un montón de cuestiones, puede llevar a deformaciones de la propia danza que va variando, algunas cuestiones de conocimiento que se replican, algunas acertadas otras un poco menos. Porque también hay un cuerpo de conocimientos detrás, más allá del aspecto cultural y folklórico que con el tiempo se modifica naturalmente, porque conceptualmente es así. Partimos de la base de que tomamos el concepto de Folklore, cuando lo tomamos lo encapsulamos, lo estructuramos, le damos esta forma entonces después no se puede modificar, entonces después esto deja de ser folklórico, porque el folklore o esta cuestión folklórica es así...., pero bueno ahí ya estamos yendo en contra del concepto, de que se puede modificar evolutivamente, en el tiempo. Ahí hay una gran discusión epistemológica, pero en fin, sí podemos decir que hay ciertas cuestiones básicas que bueno, si quiero hacer una reconstrucción histórica fue de esta manera, con una investigación detrás. Hay que estar atento a eso. Se da de diferente manera en todo el país y creo que sí puedo llegar a observar que de alguna manera se van perdiendo como algunas cuestiones

originarias de danzas que se bailaron en otro país, que no se reproducen tanto pero sí se reproducen otras.

WV- Hay menos presencia de grupos. Independientemente del cobro o no cobro, hablando a nivel técnico, grupos de nivel profesional, la parte de la punta de la pirámide y los que hay tienen muy escasa estabilidad, se arman y se desarman. Se arman en función de un proyecto como por ejemplo ser contratados en el Prado o acceder a una gira, de estas giras europeas que estaba organizando Teresa Huget desde España. ¿Compartís esa idea o cómo lo ves?

GD- Sucede eso, es visible, es visible, es claramente visible que muchos elencos se conforman con un objetivo claro a corto plazo, ese objetivo se cumple y no existe una propuesta que perpetúe el trabajo. Sino que el objetivo era conformar un espectáculo para esta ocasión y así sucede y después a veces los elencos se disuelven y eso es clarísimo. Eso es claro, si el objetivo que te mueve es puntual y a corto plazo, cuando el objetivo se cumple, el proyecto se da por realizado. Es entendible, creo que hay una idea de que sea de esa forma, para que sea de otra forma tendría que haber un objetivo a largo plazo, otro objetivo y desde ahí ir transformando las tareas.

WV- ¿Cómo ves el desarrollo de la danza y cómo te ves a vos mismo en un período de acá a 10 años?

GD- Yo creo que la Danza tiene un buen proceso de desarrollo en estos tiempos, vuelvo a decirte que los procesos de cambio en la formación en la Escuela Nacional de Danza han sido positivos en ese aspecto, porque uno comienza a ver, uno ya puede ver en las creaciones de las obras, según quienes están detrás, en qué proceso cursaron la Escuela Nacional, por el producto estético que logran y lo veo como positivo. Hay una influencia clara, técnica en eso. ¿Cómo me veo yo en ese lugar o en el desarrollo de la danza? Y me veo como en eso, como desarrollando, como que dentro del área sigo aportando a la producción artística en danza, de hecho es el motor que me sigue moviendo. Y al mismo tiempo tratando de generar un proceso educativo en esos bailarines, que dé lugar a tener los conocimientos necesarios para luego producir artísticamente sin descuidar el aspecto de recreación y reproducción de algunas piezas coreográficas con valor patrimonial, como muy bien manejan también conceptualmente en Praxis. Que es interesante y creo que hay ahí un poco también ese conocimiento esa experiencia, que tampoco hay que descuidarlo por ir a otros lugares estéticos. Tiene que estar presente aquello, sino lo otro pierde sentido. ¿Cómo me veo yo en 10 años? No sé, no lo sé sinceramente porque tal vez es una cuestión que me he hecho en los últimos tiempos y no lo logro visualizar. Hoy te diría que vinculado a la Danza siempre porque es un hacer que me apasiona, desde qué lugar no lo sé. Porque todo esto de lo que hablábamos anteriormente demanda mucha energía y la vida va fluctuando.

WV- Una pregunta para ir terminando ¿Creés que hay políticas culturales de apoyo a la Danza? y segunda pregunta vinculada ¿Debería haberlas?

GD- Bien, te respondo la segunda. Si, debería haberlas, debería de haberlas porque la danza como elemento propio de nuestra cultura es necesario que se invierta económicamente en ello, para seguir manteniendo esa área, para que no se pierda, para que no se pierda porque aporta, como decíamos hoy, desde proyectos que se perpetúan en el tiempo y generan impacto en la comunidad, positivo desde el punto de vista cultural y social y desde las experiencias biográficas de cada uno de esos actores, gurises. Eso es sumamente positivo al desarrollo socio-cultural de una comunidad. Entonces se debe aportar a ese tipo de propuestas que aportan desde ese lugar. Si eso hoy sucede... y habría que analizarlo detenidamente. Creo que a grandes rasgos hay algunas propuestas gubernamentales como Fondos Concursables, etc., que le dan lugar a la Danza, le dan cabida a la Danza, pero también le dan cabida a otras propuestas. Que está bien pero que de repente, lo veo muy desbalanceado, sobre todo lo veo en la rama de las artes. La música tiene un montón de proyectos gubernamentales que le dan apoyo y si eso uno lo compara con la danza es una diferencia bastante fuerte. En cuanto a los proyectos la cantidad de proyectos que tienen la oportunidad de participar año a año en ese tipo de apoyo. Al mismo tiempo no creo que tenga que ser la única forma de apoyar, porque los proyectos y concursos gubernamentales dan lugar a participación a un número muy acotado y limitado de proyectos dejando un montón por fuera. Entonces hay que encontrar formas y programas que apoyen a los proyectos, a todos y en todo momento. Que es la posibilidad de realizarse, me parece que eso sería interesante, que eso sucediera. Hoy no lo veo, no lo veo claramente, sino que lo veo de forma acotada, limitada, que está bien pero habría que

ampliarlo a un más y con cuestiones más estables y no solo a modo de concurso. Un proceso formativo para bailarines e incluso formativo para docentes, más lugares de trabajo para la profesionalización del área artística, no solo docente. Generar programas y proyectos que apuesten a eso es necesario.

WV- Cerramos con algo que te haya quedado afuera de la entrevista que yo no te haya preguntado o que vos quieras agregar de algún modo, como tu manera de ver de pensar, o un tema que haya acaparado tu interés y que quedó afuera

GD- Nada no, creo que me paseaste por todos los lugares, no me surge ninguno ahora. Si decir que cuando surja lo de Yamandú [rescate de la figura de Yamandú Rodríguez] tuve la posibilidad de montar una obra con él como bailarín yo. Una compañía para ir a participar en Laborde con Cono Gómez y Yamandú y bueno fue un repertorio de Danzas Tradicionales con esa corriente. Trabajamos con los dos al mismo tiempo ahí, una experiencia muy interesante.