



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

TALLER DE DANZA CONTEMPORÁNEA ANDAMIO. MEMORIA

MARÍA CRISTINA
MENDOZA BERNAL



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



CENIDID

CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Mendoza Bernal, María Cristina. *Taller de danza contemporánea Andamio memoria*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidid, 2024. Descriptores temáticos (palabras clave): TDCA, interpretaciones, relación público-teatro, Isabel Achard, Andrea Gabilondo, Arturo Garrido, Noemí Pérez.

TALLER DE DANZA CONTEMPORÁNEA ANDAMIO. MEMORIA

MARÍA CRISTINA
MENDOZA BERNAL



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



CENIDID

Taller de Danza Contemporánea Andamio. Memoria

CIENTÍFICA

María Cristina Mendoza Bernal

Taller de Danza Contemporánea Andamio. Memoria

Primera edición *Taller de Danza Contemporánea Andamio. Memoria*, 2025

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© De los textos
María Cristina Mendoza Bernal

Enrique Hernández Nava / Subdirector de Coordinación Editorial
Jorge García Díaz / Diseño
Raúl García Lugo / Corrección de estilo

D. R. © 2025 de *Taller de Danza Contemporánea Andamio. Memoria*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Colonia Chapultepec
Polanco, Alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México
Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).
Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.
Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente
y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados.
Disponibile para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3220>

ISBN: 978-607-605-877-0

Hecho en México



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL

María Cristina Mendoza Bernal

Es doctora en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia; maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, y licenciada en Historia del Arte por la misma universidad. Cursó la carrera de Bailarín de Concierto en la Academia de la Danza Mexicana y realizó estudios de distintas técnicas dancísticas en Nueva York y en la Ciudad de México.



Fue maestra de danza clásica y contemporánea y bailarina de varias compañías, entre ellas la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Independiente. Cofundó el grupo independiente denominado Taller de Danza Contemporánea Andamio, dentro del cual creó varias obras.

Dirigió el Centro Cultural Ixchel, pionero en la enseñanza de la danza, las artes plásticas, la música y el teatro en Cozumel, Quintana Roo, y creó un grupo de danza en Cancún, con el cual montó una función didáctica como producto de una beca otorgada por el Conaculta.

Su principal tema de investigación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza) ha sido la producción coreográfica. En sus textos aborda información tanto histórica como analítica de algunas compañías, coreógrafos y grupos de danza representativos de la Ciudad de México.

Ha publicado los libros *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (en coautoría); *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza; La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee; La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo; La coreografía: Graciela Henríquez. Cuerpo/movimiento/pensamiento; Las instituciones oficiales de danza clásica y la producción coreográfica nacional (1963-2003)*, y *Huellas de medio siglo de danza: Ballet Independiente*. En proceso de publicación se encuentra el título *Fragmentaciones. Lidya Romero y El Cuerpo Mutable/Teatro de Movimiento*.

En otros formatos, realizó un video histórico sobre la efervescencia dancística mexicana y una página web sobre la obra de Cecilia Appleton con el nombre *Ser mujer, ser coreógrafa*.

Índice de contenido

Introducción	8
Consideraciones generales	9
Despliegue compositivo	14
APARTADO I. LOS HECHOS	16
1981	20
1982	35
1983	47
1984	57
1985	61
1986	76
APARTADO II. LAS INTERPRETACIONES	84
¿Independencia? ¿De qué tipo?	92
La relación con el teatro	98
¿Qué llevábamos al público?	99
El trabajo en equipo	102
Personalidades y deserciones	107

APARTADO III. LOS AFECTOS CONFESADOS (TEXTOS ESCRITOS POR EXINTEGRANTES DEL TDCA)	120
1. Isabel Achard	120
2. Esperanza Escamilla Márquez. Andamio y yo	121
3. Andrea Gabilondo Boulet	128
4. Arturo Garrido Puga. Andamio, un compromiso tenaz	134
5. Cecilia Lugo. Breve recuento de aprendizajes, experiencias y memorias (1980-1983)	136
6. Noemí Pérez	144
7. Diego Piñón	146
8. Verónica Cruz de la Garza. Andamio: movimiento libre y honesto en la danza	148
ANEXOS	150
Anexo 1. Currículos	150
Anexo 2. Recuento de funciones por año	156
Anexo 3. Coreografías	162
Anexo 4. Documentos internos del TDCA	166
Anexo 5. Participaciones del grupo en eventos nacionales e internacionales	173
Anexo 6. Encuesta realizada por el grupo entre el público asistente a funciones de la segunda etapa entre el 4 y el 6 de julio de 1986 en el Teatro de la Danza	176
FUENTES	177

Introducción

Este texto tiene la intención de recoger la memoria del Taller de Danza Contemporánea Andamio, A.C. (TDCA), grupo del que fui cofundadora con Cecilia Lugo, Arturo Garrido y Andrea Gabilondo.

En principio, quisiera que esta remembranza fuera un recuento de hechos, en el sentido de acontecimientos ocurridos dentro del panorama dancístico nacional. Es decir, que recupere la experiencia de la formación de un grupo independiente a principios de los años ochenta y las vicisitudes para sostener su trabajo. En segundo término —quizás el más importante—, desearía que el presente trabajo fuera un caleidoscopio de interpretaciones desde las distintas perspectivas de sus integrantes.

Por fortuna, los hechos nunca son asépticos, y esta memoria recogerá recuerdos y experiencias emocionales de cada uno de los miembros que aceptaron tomar parte de tal iniciativa. Si la primera parte se basa en datos comprobables mediante documentación —artículos de prensa, programas de mano, convenios institucionales, acuerdos internos—, la segunda se vuelca al acopio de los aspectos afectivos de forma libre y espontánea.

Sirva esta iniciativa para impulsar a los miembros de las distintas agrupaciones de la danza independiente a registrar sus propias memorias, con lo que contribuirán a construir un panorama acerca de la historia de la danza en ciertos campos de su actividad y circunscritos a la mirada interior de cada uno de ellos.

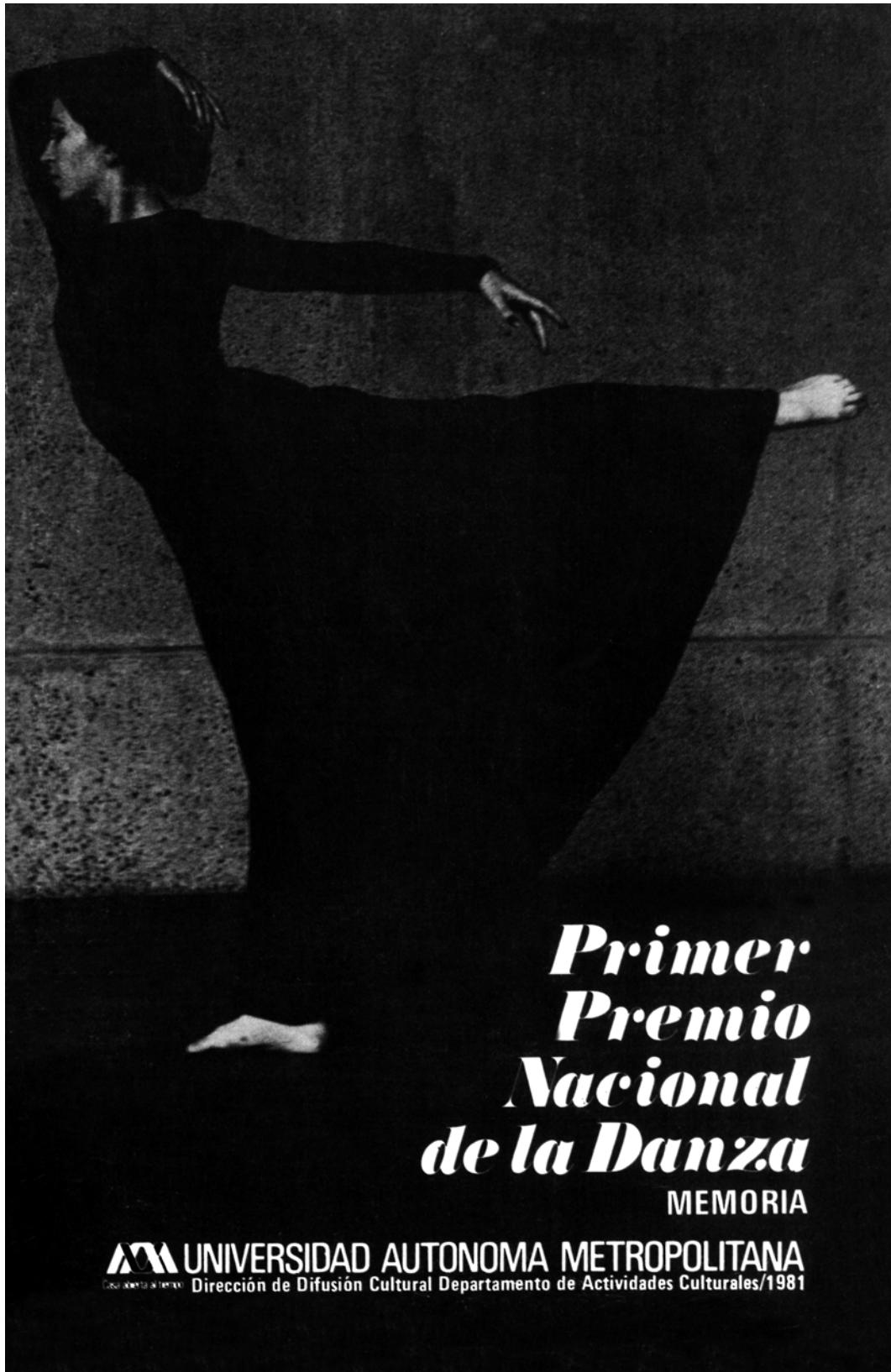
Consideraciones generales

El Taller se integró a fines de 1980, después de participar en el Primer Premio Nacional de Danza. Tuvo vida durante seis años, a lo largo de los cuales se fue abriendo camino en los distintos circuitos de la danza del país. En la Ciudad de México se presentó en diversos teatros y en locaciones tanto acondicionadas para su exhibición como en espacios carentes de todo soporte escénico. Entre los teatros capitalinos, pisó el Teatro de la Danza, el Teatro de la Ciudad, el Teatro Jiménez Rueda, la Sala Miguel Covarrubias, el Teatro Flores Magón, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, el Teatro de la Ciudad Universitaria, el Teatro Cuauhtémoc, el Teatro del Fuego Nuevo y la Casa de la Paz, así como distintos auditorios y foros delegacionales.

También participó en giras por el interior de la República en eventos tan significativos como el Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí, al que asistió cada año durante su existencia.

El TDCA compartió la escena con distintos grupos en formación que pudieron subsistir gracias a que distintas instituciones oficiales —el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), el Departamento del Distrito Federal (DDF), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE)—, desde sus respectivas plataformas de extensión cultural, los contrataron para desarrollar sus programas.

Entre los conjuntos y coreógrafos jóvenes iniciadores del *boom* de los grupos independientes dedicados a la danza contemporánea se podría mencionar a Contradanza, Alternativa, Barro Rojo, Bernardo Benítez, Forion Ensemble, Marco Antonio Silva, Elsy Contreras, Graciela Henríquez, Alejandra Serret, Hester Martínez, Alma Mino y Pilar Medina.



10

Primer Premio Nacional de Danza. Memoria. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981.

Siguieron sus pasos una infinidad de nuevas agrupaciones, que siguen surgiendo cada día y se esfuerzan por llevar al público sus propuestas a pesar de las difíciles condiciones en que trabajan.

El Taller “nació con estrella”, como diría Raúl Flores Canelo de su propia agrupación, el que fue el Ballet Independiente (BI). Contó desde un principio con apoyos inusuales —la convocatoria al Premio Nacional de Danza UAM/Fonapas, seguida del ofrecimiento de una beca por parte del propio Fonapas,¹ la cual permitió que sus miembros estudiaran en la Escuela Ollin Yoliztli (Vida y Movimiento),² así como la inauguración de nuevos espacios culturales que la agrupación aprovechó para ensayar y exhibir su trabajo, entre ellos la Sala Miguel Covarrubias, el Centro Cultural Universitario y el Museo del Chopo, donde pasó la mayor parte de su presencia activa. A estas condiciones se aunó —como se asienta en estas páginas— la coordinación de distintas instituciones interesadas en difundir programas dancísticos, gracias a las cuales el grupo pudo no sólo exhibir su trabajo, sino también cubrir los gastos del colectivo, garantizando así su permanencia.

11

1 El Fonapas fue creado por Carmen Romano de López Portillo con la intención de apoyar, promover y difundir la actividad cultural mexicana. La entonces primera dama fungió como presidenta del comité técnico, y su equipo estuvo integrado por un director general (el ingeniero Alfredo Elías Ayub), un director de Programación (el licenciado Miguel Tirado) y un gerente de Coordinación de Convenios Culturales y Educativos (el coreógrafo Guillermo Arriaga).

2 Una de las cláusulas de la beca de Fonapas señala que los estudios realizados serían de danza, coreografía, docencia y ejecución durante un año a partir del 1o. de enero y hasta el 31 de diciembre de 1982, lo que obligaba moralmente al becario a desarrollar la labor pedagógica que le indicara el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, director de la Escuela Nacional de Danza del INBA. La beca consistía en ciento veinte mil pesos. La mitad se recibía el día de la firma del convenio y la otra parte el primero de julio de 1982. La firma de este contrato entre el ingeniero Alfredo Elías Ayub —director de Fonapas— y la becaria María Cristina Mendoza Bernal tuvo lugar el 17 de diciembre de 1981. Convenio de Beca. México, DF, a 17 de diciembre de 1981. Fonapas, ATDCA.

El haber sido conformado por profesionales de la danza —en el sentido de haber pertenecido a distintas compañías en activo: la Compañía Nacional de Danza de México (CND) y la Compañía Nacional de Danza de Ecuador (CNDE) en el caso de Arturo Garrido y la bailarina chilena Isabel Herrera— hizo que su integración fuera sencilla y fluida.³ Sus miembros fundadores eran disciplinados, acostumbrados al trabajo duro, y en el caso de las exbailarinas de la CND, respetuosas de las jerarquías aunque “quisquillosas”, lo cual provocó desavenencias cuando hubo necesidad de convocar a otros miembros al equipo.



ANDAMIO
Danza Contemporánea

12

Logotipo del Taller de Danza Contemporánea Andamio, A.C.

A inicios del primer año de funciones, durante 1981, el Taller estableció un programa que consolidó y presentó en distintos escenarios de la capital y de los estados —principalmente del norte y el centro de la República— durante su inicio y despegue. Llevar una obra al escenario era una labor tardada, debido justo a la experiencia de sus integrantes en la CND, donde se exigía precisión de conjunto. De igual modo, sus miembros debieron organizarse para cumplir con múltiples actividades relacionadas con la producción —vestuario, utilería, definición de necesidades de presentación, entre otras—, así como con la promoción y la administración, actividades que nunca antes habían realizado.

³ Consultar en el anexo currículos de los integrantes base del TDCA.

Durante el segundo año de su conjunción, debido al ingreso de sus bailarines al curso de perfeccionamiento ofrecido por la escuela Ollin Yoliztli se unieron otras compañeras al Taller: Jacqueline Farina, Isabel Achard, Noemí Pérez, Cynthia Couttolenc y Esperanza Escamilla, quienes a lo largo de varios años fueron el equipo base y nutrieron con su presencia al grupo.⁴

El Taller trabajó con ahínco para renovar su programa, el cual resultó afortunado por lo atractivo de sus coreografías: unas de ellas, fuertes, como *Arritmia*, de Lugo; *Aradia*, de Gabilondo, e *Y... amanecerá*, de Garrido. Otras, frescas y juguetonas, como *La conversación*, de Gabilondo, y otras más un tanto desconcertantes para el público, como *Serrallo*, de Mendoza. Durante ese año, Arturo Garrido dejó Andamio para conformar el colectivo Barro Rojo, dependiente de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG).

En 1983 sus integrantes experimentaron el fervor compositivo con la finalidad de presentarse de nueva cuenta en el Premio Nacional de Danza, donde Andamio participó con cuatro coreografías. Sin embargo, en esa temporada se separaron del grupo, por razones distintas, dos de sus más importantes miembros: Cecilia Lugo y Andrea Gabilondo. Como resultado de estas ausencias, el Taller lanzó una convocatoria para incorporar nuevos bailarines, lo que derivó en infortunados roces en su interior, situación que suele desencadenarse cuando se quiere preservar una forma de trabajo que es difícil de ser asimilada a partir de cero por los nuevos elementos.

13

⁴ Durante la existencia del TDCA, colaboraron en su seno otros bailarines y coreógrafos invitados: Alfonso Roussis, Victoria Gutiérrez, Óscar Leyva, David Torres, Luis Zermeño, Susana Palafox, Gerardo Espinoza, Evangelina Osio, Araceli Rico, Adriana Quinto, Mariana Hinojosa, Gina Muñoz, Emma Delgado, Nora Guevara, Bibiana Báez, Laura Castillo, Teresa Güémez y Alita Winburn, entre aquellos de los que se tiene registro.

El año de 1984 fue el de mayor movimiento para el Taller, ya que estrenó una función didáctica de composición colectiva con la que se integró a la programación del DDF y tuvo acceso a espacios fuera de los circuitos teatrales, tales como asilos, reclusorios, escuelas, fábricas, hospitales y centros de readaptación social, al grado de tener poco tiempo para la creación.

El grupo subsistió, con sus altas y sus bajas, durante 1985, produciendo nuevas obras y buscando nuevas locaciones para su exhibición. Finalmente, en 1986 quien esto escribe se hizo cargo del Taller en una segunda etapa, con la ilusión de que siguiera con vida. En ese momento, los miembros base fueron Diego Piñón, Martha Macías, Nina Heredia, Rocío Tame, y otros colaboradores intermitentes, como Verónica Cruz. Noemí Pérez y Esperanza Escamilla siguieron apoyando al Taller durante esta nueva versión. Sin embargo, los embarazos de Pérez (1986) y el propio (1987) dieron por terminada una época que es recordada con cariño por sus partícipes al haber constituido un espacio en el cual pudieron trabajar y expresar sus inquietudes creativas.

Como lo señaló Andrea Gabilondo en una de las entrevistas que le realizaron, había un acuerdo compartido en el grupo que se basaba en el amor y respeto a la disciplina de la danza y a los compañeros, así como una preocupación por los aspectos sociales. Si bien muchas de las coreografías que compuso Andamio tenían como inspiración una vivencia íntima o un deseo de experimentación personal, éstos eran expresados a través de problemas cotidianos vigentes, en concordancia con la idea de que lo individual es, finalmente, social.

Despliegue compositivo

Como una vía para cumplir los objetivos descritos en esta introducción, el escrito se divide en tres partes: I. Los hechos, II. Las interpretaciones y III. Los afectos confesados (textos escritos por exintegrantes del TDCA).

La primera parte recupera la labor del Taller a lo largo de los años, y se incluyen en ella algunos contextos de importancia. Esta sección tiene como base la revisión de los artículos y las escasas críticas recogidas de periódicos, programas de mano y los distintos documentos que se encontraban aún en poder de su última dirigente.⁵

La segunda está dedicada a las experiencias vividas por cada uno de los miembros de la primera y segunda etapas del grupo que pudieron ser localizados, y que se sumaron a la reconstrucción de los eventos y a la reflexión sobre su trabajo.

La última parte recoge la memoria afectiva de la mayoría de sus integrantes y las huellas que dejó el grupo en cada uno de ellos. El texto, aunque se estructura bajo una voz principal —la de la autora—, intenta seguir siendo un trabajo colectivo. De tal manera, en la segunda parte se entrelazan opiniones de las dos integrantes del grupo que siguieron hasta el final de la primera etapa, y la tercera incluye los textos que cada uno de ellos entregó y a quienes agradezco su colaboración.

A estos tres incisos los acompaña un anexo en el que se incluyen algunos escritos realizados por el Taller en diferentes momentos de su existencia, los cuadros que sintetizan sus presentaciones, las coreografías realizadas y el resumen de encuestas efectuadas después de las funciones, entre otros componentes. El texto se acompaña de fotografías, la mayoría de Guillermo Maldonado, quien siguió al grupo durante su desarrollo profesional.

⁵ Quizá no se incluyan en el documento algunas funciones que no habrían sido asentadas por falta de programas de mano, o debido a que los artículos difundidos después de una función no llegaron a manos de los integrantes del Taller. No obstante, lo expuesto dará una idea general del trabajo del TDCA.

APARTADO I. LOS HECHOS

El Taller de Danza Contemporánea Andamio, A.C. (TDCA) surgió a fines de 1980 a raíz de que sus colaboradores participaron en el Primer Premio Nacional de Danza, auspiciado por Fonapas y la UAM, y en el cual presentaron la coreografía *Nómina de esclusas*, de Arturo Garrido.

El premio tuvo lugar en noviembre (los días 24, 25 y 26), y resultó ganadora del mismo Cristina Gallegos con la coreografía *Si al menos* (m. Gustav Mahler). El jurado estuvo integrado por Ana del Castillo; Carlos Montemayor, director de Difusión Cultural de la UAM; Patricia Aulestia; Guillermo Arriaga, gerente de Coordinación de Convenios Culturales y Educativos de Fonapas, y la maestra Waldeen. Las obras finalistas fueron *Con el ademán de una sombra*, de Mara Checa; *Nómina de esclusas*, de Arturo Garrido; *Mari Parda*, de Rocío Sagaón, y *Elegía al Salvador*, de Marco Antonio Silva.⁶

La respuesta que tuvo este primer premio —con un total de veintiún participantes— mostró la intensa actividad de la danza mexicana, ansiosa de desarrollarse. En esta convocatoria hubo participación abierta: coreógrafos y grupos con técnicas y visiones distintas, así como grupos con algún tipo de colaboración institucional, principalmente cercanos a las distintas universidades del país, o aquellos que no contaban con apoyo alguno.

⁶ En esta primera ocasión se inscribieron al concurso los siguientes grupos y coreógrafos: grupo BIDE, con la obra *108 000 micras de viaje por el mundo*; Alfonso Ávila, con *Raíces*; Mirta Blonstein, con *3 tangos y la yapa*; el Taller de Experimentación de Movimiento-Espacio de la ENEP Acatlán, con *Mujer-aspectos*; Valentina Castro Danza Teatro Mexicano, con *Puñados de luz sonoros*; Mara Ditrambo, con *El ademán de una sombra*; Nueva Danza de México, con *Momentos*; Classique, con *Baroque and blue*; Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, con *Llama de amor viva*; Danza Libre Universitaria de la UNAM, con *Si al menos*; Valentina Castro Danza-Teatro Mexicano, con *Sin aliento*; Taller de Danza Contemporánea Andamio, con *Nómina de esclusas*; Valentina Castro Danza-Teatro Mexicano, con *Ente*; Grupo La Fontaine, con *Varietad de show*; grupo Yautli, con *Paliativo, palidecer, pálida*; grupo La Estrofa que Canta, con *Varietades I, II III*; Taller de Danza Nuestra Expresión, con *Retrato de familia*; Ballet de Cámara de la Escuela Provincial de Mérida, con *Presagios*; Brazas, con *Mari Parda*; Utopía, con *Elegía a El Salvador*, y Seminario de Danza Contemporánea de la UNAM, con *En el circo*. Primer Premio Nacional de Danza. Memoria. Universidad Autónoma Metropolitana/Fonapas, 1981. ATDCA.

Entre los concursantes destacaron personalidades con peso en la actividad dancística, tales como Mirta Blonstein, Valentina Castro, Roxana Filomarino, Rosa Bracho, Carmen Castro, Elsy Contreras, Arcelia de la Peña, Rocío Sagaón y Raquel Vázquez. Los bailarines o coreógrafos poco conocidos en el medio eran la minoría.

El cierre de este evento se llevó a cabo en el Teatro de la Danza (TD) el 27 de noviembre, ocasión en la que Carlos Montemayor —director de Difusión Cultural de la UAM— expresó su agrado por esta iniciativa, cuya finalidad era llamar la atención sobre una de las áreas de la expresión artística más olvidadas y menos apoyadas por las instituciones de cultura del país, con el fin de promoverla. El funcionario señaló en su discurso que la creación artística debía ser una instancia de expresión libre, y apuntó que a través del premio se daba la oportunidad a jóvenes bailarines y coreógrafos para hacerlo.

Después de cerrado el evento, se dio paso a la presentación de los grupos finalistas en los escenarios de la UAM, así como en el Teatro de La Paz, recientemente incorporado a la institución.

Los textos insertos en el programa general del Primer Premio de Danza ofrecen una idea del pensamiento con respecto a este arte que tenían los promotores y jurados de dicha iniciativa.

Para Guillermo Arriaga, ésta era la primera ocasión en que se habían tomado en cuenta las inquietudes de quienes hacían danza en el país ofreciéndoles un espacio dentro de las variadas expresiones “fundamentales de nuestra cultura”. El premio —agregó— atendía así “la necesidad de generar el lugar justo para que se expresen aquellos que están preocupados por crear lenguajes dancísticos”.⁷ Se remontó entonces a la denominada época de oro de la danza, de la que él fue parte, y dijo estar convencido de que permanecían

⁷ Primer Premio Nacional de Danza. Memoria. México, Universidad Autónoma Metropolitana/Fonapas, 1981, pág. 7. ATDCA.

latentes las inquietudes y el talento que de ahí habían surgido. Asimismo, reconoció la necesidad de contar con un apoyo oficial dentro de la estructura de nuestro país, ya que

...el presupuesto que se debe erogar es alto, tanto como el que requiere la música sinfónica, y a nuestro nivel no se puede pensar en una recuperación económica. De este modo deberían conjugarse esas dos fuerzas: los recursos necesarios para resolver estas inquietudes creativas y una administración correcta, una organización con la disciplina necesaria para el florecimiento (nunca la coerción) de un movimiento similar al que tuvimos hace 25 años.⁸

Arriaga se mostró abierto a cualquier tendencia coreográfica, tanto de raíz “nacionalista” como de corte internacional, pues, como artistas, los coreógrafos debían nutrirse de todas ellas, con la mira de expresar las necesidades nacionales.

Justificó, no obstante, su argumento:

No se me tome por chovinista o nacionalista cerrado. No, pero ¿por qué no sintetizar toda una serie de recursos mundiales para expresar nuestra riqueza, tantas veces acallada: arqueología, arquitectura, pintura [...] en fin? Desde nuestra raíz ancestral hasta la comunicación directa, tenemos un mundo, un cúmulo bárbaro que aportar.⁹

Guillermo finalizó su intervención convocando a las corrientes humanistas y vitalistas:

⁸ *Loc. cit.*

⁹ *Loc. cit.*

Las máquinas no son indispensables, incluso para la creación, pero la comunicación se debe dar de seres humanos a seres humanos. La misma búsqueda de expresión y renovación de la danza es una búsqueda hondamente humana. Buscamos el bienestar humano, buscamos los problemas verdaderamente humanos y una solución humana para ellos.¹⁰

Por su parte, Waldeen expresó su incompreensión ante la postura de los bailarines y coreógrafos de México, que insistían –dijo– “en no ver, no oír, no observar, no reaccionar ante las crisis que hoy se viven”. Desde su perspectiva, los bailarines jóvenes enfatizaban más la técnica y olvidaban “el mensaje que su baile expresa”, sin que fuera necesariamente de corte político o social. Insistió: “Si un bailarín se abandona a sólo bailar conseguirá que florezca todo lo que ha aprendido, todo lo estudiado de técnicas diferentes, pero no hará surgir su auténtica concepción creativa”.¹¹

En contraste, defendía el movimiento como expresión de la vida interior:

...el creador de danza debe recurrir a su conciencia simbólica para que las percepciones de lo externo se transmuten en una realidad interior. O a la inversa: transmutar la cognición psíquica oculta en expresiones físicas capaces de revelar ríos de fantasía, ideas e imágenes transformadas en danza. Esto es para mí la alquimia de la danza. Esta alquimia, esta transmutación del fuego interior, no se puede lograr sin técnica, por supuesto. La técnica es un instrumento; pero la invención del lenguaje, de la imagen, es otro. Y la técnica no muestra ese fuego íntimo. Esto es lo que yo veo en la danza en México: la transmutación.¹²

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 8.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 9.

¹² *Loc. cit.*

Para lograr este objetivo –apuntó la coreógrafa–, la enseñanza de la danza debía dar énfasis al significado de esta disciplina como arte y expresión social, meta que no era atendida en las escuelas. Por ello, recomendaba investigar “el pasado, los orígenes de la danza”, pero de manera práctica, no teórica, “porque la mayoría de los bailarines no saben danzar (*sic*) y la teoría los asusta. Hay que encauzar su inteligencia para que aprendan las raíces de su arte”. Otra gran necesidad de los estudiantes de danza –según Waldeen– era la enseñanza musical, pues de las veinticinco coreografías presentadas en el concurso muy pocos coreógrafos habían empleado “una música adecuada”.¹³ Finalmente, Waldeen hacía énfasis en la carencia de recursos económicos para sostener la danza, sobre todo en los estados de la República.¹⁴

Una vez finalizado el premio, el TDCA se sintió reafirmado por haber sido finalista, así es que se aprestó a preparar un programa que pudiera presentar al público y dar inicio así a su consolidación.

| 98 |

Como todos los inicios, el del Taller fue muy vivificante. Pronto se constituyó bajo una “dirección colectiva”, con la dirección artística de Arturo Garrido. Su permanencia se afianzó con el referido logro de haber llegado a la final del Premio Nacional de Danza, pues eso le permitió, a principios del siguiente año, ser incluido en los circuitos culturales definidos por las instituciones mencionadas. Las funciones se programaron del 7 al 14 de febrero en la Sala Miguel Covarrubias –recién inaugurada el 19 de diciembre de 1980– y en los distintos planteles de la UAM. Así, el TDCA se presentó también, el 23 de febrero, en el Teatro del Fuego Nuevo del plantel Iztapalapa. De igual modo, bailó en el auditorio de la UAM Xochimilco el 25 de febrero y el día 26 del mismo mes actuó en el auditorio del plantel Azcapotzalco.¹⁵

¹³ *Ibíd.*, pág. 10.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Finalistas del Premio Nacional de Danza. Programa de mano. México, UAM/Fonapas/UNAM, s/f. ATDCA.

Con la meta de poner en regla su organización, en marzo de 1981 el Taller se constituyó como asociación civil, con Andrea Gabilondo Boulet como su primera directora; quien esto escribe como secretaria, y Cecilia Imelda Lugo Cruz en calidad de tesorera.¹⁶

Durante los primeros meses del mismo año, Andrea Gabilondo —como representante del TDCA— y Fonapas firmaron un contrato para presentar veinte funciones, diez de ellas en el interior del país y otras tantas en el entonces Distrito Federal, con una remuneración de doscientos mil pesos en una sola exhibición, mediante la entrega de un recibo de honorarios. Asimismo, cuando el grupo se presentara en el interior del país la institución se comprometía a cubrir los viáticos de acuerdo con el tabulador de Fonapas.¹⁷

El 10 de marzo de 1981, los miembros del TDCA (Arturo Garrido, Isabel Herrera, Cecilia Lugo, la autora de esta memoria y Andrea Gabilondo) dieron una función privada ante Guillermo Arriaga, con un programa completo para el TD que incluía las coreografías de Garrido *Libertango* (m. Astor Piazzola), *Nómina de esclusas* (m. Penderecki y La Nopalera) y *Aztra* (m. A. Honegger y Tomita), lo mismo que *Lazos* (m. Samuel Barber), de mi autoría; *Session* (m. popular irlandesa), de Marco Antonio Silva, y *Máscaras* (m. Chick Corea y B. Britten), de Gabilondo.¹⁸

21

¹⁶ Escritura de constitución de sociedad bajo la denominación de Taller de Danza Contemporánea Andamio, A.C., núm. 57, 222, notarías asociadas 40 y 69. México, D. F., con fecha 31 de marzo de 1981. ATDCA.

¹⁷ Convenio de coordinación y colaboración entre Fonapas y el TDCA, s/f. ATDCA.

¹⁸ Invitación a la función del TDCA, 10 de marzo de 1981. ATDCA.

Angelina Peláez fue la encargada de la iluminación, mientras que Jorge Grajales se desempeñó como responsable del sonido.¹⁹



Cecilia Lugo, Arturo Garrido y Cristina Mendoza (atrás) en *Nómina de esclusas*. Coreografía: Arturo Garrido.

¹⁹ Según anotaciones de un programa posterior a la fecha que se registra, *Libertango* era una expresión dinámica con base en la composición musical; un elogio a la libertad. *Lazos* planteaba la situación conflictiva de una pareja, y la posibilidad de la conciliación mediante la comunicación. Por su parte, *Máscaras* mostraba un juego dancístico teatral con base en la representación de cuatro distintos sentimientos y sus respectivas actitudes, logrados a través de los gestos de los bailarines. De las demás obras no se tiene descripción, pues dichas descripciones no se empezaron a incluir en los programas hasta la salida de Arturo Garrido del Taller.



23

Cristina Mendoza, Arturo Garrido y Cecilia Lugo en *Nómina de esclusas*. Coreografía: Arturo Garrido.

El lunes 23 de marzo, gracias a las actividades culturales organizadas por el ISSSTE, el TDCA acudió al Teatro Jiménez Rueda, “con nuevas pautas de desarrollo en la danza”, y compartió temporada con el Forion Ensamble, ya constituido por ese entonces.²⁰

²⁰ Autor desconocido, s/t. *Excelsior*, 12 de marzo de 1981. Fomento Cultural del ISSSTE, segunda quincena de marzo. ATDCA.



24

Cecilia Lugo y Cristina Mendoza (atrás) en *Máscaras*. Coreografía: Andrea Gabilondo.

Al día siguiente de esta presentación se publicó una entrevista de Risk Fontes con Andrea Gabilondo, en donde, a grandes rasgos, ésta describía cómo se había conformado el grupo y los objetivos que unían a sus miembros. Gabilondo apuntó que el arte comercial promovía peligrosamente el alejamiento y la enajenación de la sociedad, contra lo cual se posicionaba el grupo. En cuanto a la perspectiva artística del Taller, manifestó que rechazaba la producción que “venía de fuera” —principalmente de los Estados Unidos—, y estableció que su meta era adoptar una actitud consciente, y por tanto crítica, frente a su quehacer. El compromiso artístico del equipo era investigar y proponer nuevas líneas de desarrollo, siempre cercanas a la realidad nacional, preocupado por desarrollar un arte que recogiera la identidad latinoamericana, de la cual se sentía parte.



Andrea Gabilondo en *Frecuencia Modulada*. Coreografía: Cecilia Lugo.

De la misma manera, Gabilondo puso énfasis en la importancia que el Taller daba al cuerpo y el movimiento, y aclaró que cada uno de sus integrantes tenía intereses expresivos particulares: la búsqueda de Garrido era eminentemente social, mientras que la propia Andrea proponía la integración del teatro a la danza. Este artículo promovía la presentación del grupo en el Teatro Jiménez Rueda, bajo los auspicios del ISSSTE.²¹

Por esas fechas, Arturo Garrido manifestó en entrevista que el sistema político mexicano estaba muy organizado y fuerte, por lo que la crítica que se pudiera hacer a través del arte no lo tambaleaba, lo cual le permitía afirmar —sostuvo— que “había libertad creativa”. Argumentó que, según su experiencia, el público latinoamericano era muy emotivo y se inclinaba más por el goce estético que por las grandes tesis, o por las razones expuestas en textos o discursos, razón por la que consideraba que el arte era un “vehículo más móvil de concientización”.²²

En mayo, el Taller realizó su primera gira. Auspiciado por la Universidad de Zacatecas, hizo varias presentaciones en el centro de la República, en el marco del V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo, efectuado en aquella entidad. El coloquio reunió a cuarenta grupos mexicanos y extranjeros que deseaban mostrar el entrenamiento y la producción de los grupos de teatro y danza. En el Teatro Calderón, el 21 de mayo, el TDCA bailó *Libertango, Session, Nómina de esclusas, Máscaras, Lazos y Aztra*.²³

26

²¹ Salomón Risk Fontes. “Andrea Gabilondo: estoy en la búsqueda del teatro y la danza; se debe ser bailarín y actor”. S/r, 24 de marzo de 1981. ATDCA.

²² Autor desconocido. “En México hay libertad creativa, dice el coreógrafo de Andamio”. S/r, s/f. ATDCA.

²³ Como integrantes nos registramos en el programa Cecilia Lugo, la autora del presente texto, Jacqueline Farina, Andrea Gabilondo y Arturo Garrido



Andrea Gabilondo, Arturo Garrido, Cristina Mendoza y Jacqueline Farina en *Aztra*.
Coreografía: Arturo Garrido.

27



Andrea Gabilondo en *Session*. Coreografía: Marco Antonio Silva.

Según el texto introductorio del evento incluido en el programa general, La Rueda, colectivo de teatro, fue el responsable de la organización. Gabilondo conocía a sus promotoras y el Taller se relacionó de forma cercana con ellas, deseosa Andrea de acercarse a las manifestaciones teatrales. En dicho programa se registró la siguiente declaración del TDCA: “Consideramos que los nuevos contenidos, como las nuevas formas en el quehacer artístico, no pueden surgir de los organismos oficiales de cultura, sino de los grupos que trabajan al margen del arte oficial”.²⁴

En junio, Cristina Gallegos reportó una función de Andamio en el Teatro Flores Magón, sede a la que el grupo acudió los días 4, 11, 18 y 25. En su artículo difundió que el Taller tenía un programa variado en temáticas y música, y alabó la ejecución de sus bailarines a pesar de las precarias condiciones del teatro. Desde su perspectiva, la coreografía *Libertango*, de Garrido, había logrado un buen desarrollo a partir de un tema de movimiento. La obra —acotó— hacía buen uso de la imaginación y de un braceo suave correspondiente a la técnica Limón.

Sobre las otras las otras dos obras del mismo coreógrafo, *Nómina de esclusas* y *Aztra*, Gallegos consideró que tenían una intención política declarada, sin ser panfletarias, pero eran poco claras para el espectador. Acerca de *Session*, de Silva, estimó que lograba transmitir fuerza y vitalidad, y ponderó la ejecución de Gabilondo, quien poseía —dijo— una buena técnica. De *Máscaras*, de la misma Gabilondo, apuntó que era ligera y tenía un tono picaresco, lo que creaba una sensación de frescura por su alejamiento de las corrientes ortodoxas de la danza. Destacó como intérpretes a Cecilia Lugo y a mi persona, por demostrar —indicó— seguridad y limpieza. Concluyó que el TDCA, sin alardes y con mínimos recursos materiales, mostraba una gran dedicación y entrega.²⁵

²⁴ Programa del V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo, 1981. UAM Xochimilco, Diseño Gráfico, VI módulo. ATDCA.

²⁵ Cristina Gallegos. “El grupo Andamio”. *Uno más Uno*, junio de 1981. ATDCA.

En julio, el TDCA llevó el mismo programa al Ágora José González Echeverría de Fresnillo, Zacatecas (el día 27, y al Teatro Morelos de Aguascalientes (el día 28. La gira continuó en el estado de Guanajuato, donde actuó en el Teatro Cervantes de la capital guanajuatense (el 30 de julio, y el Teatro Manuel Doblado, de León (el día 31 del mismo mes. El periplo finalizó en San Luis Potosí el primer día del siguiente mes.²⁶ El 13 de agosto, el Taller bailó en el Teatro de Arquitectura de la UNAM.

En octubre el grupo partió a Durango, donde ofreció en el Teatro Victoria, el día 14, una función con gran éxito, por lo cual la repitió al día siguiente (15 de octubre.²⁷ El 18 del mismo mes, el TDCA fue invitado al TD, bajo la coordinación de Andrea Gabilondo, y días después pisó el Teatro Cuauhtémoc del IMSS con un programa integrado por las coreografías *A Phaestos* (m. Mános Hatzidákis, de Alfonso Roussis; *Nómina de esclusas*, de Garrido; *Aradia*²⁸ (m. Debussy y C. Orff, de Gabilondo; *Frecuencia Modulada* (m. Alan Parsons, de Lugo; *Máscaras*, y *Aztra*. También en octubre, el Taller participó en el Coloquio Internacional de Danza Contemporánea.²⁹

Antes de finalizar el año, los integrantes del TDCA se inscribieron en el Segundo Premio Nacional de Danza (1981, del que resultó ganador Alejandro Schwartz con *Figuraciones*, interpretada por el grupo de la Facultad de la Universidad Veracruzana. Los finalistas de este concurso fueron la Escuela de Música y Danza de Monterrey, NL, con *Antropos*, de Alejandra Serret y Hester Martínez; el TDCA con *Y... amanecerá*, de Arturo Garrido, y Utopía, con *In memoriam*, de Marco Antonio Silva.³⁰

²⁶ Autor desconocido. "Funciones de danza en esta ciudad". S/r, s/f. ATDCA.

²⁷ Autor desconocido. "Gran éxito de Andamio". *El Sol de Durango*, 15 de octubre de 1981. ATDCA.

²⁸ En los programas de mano de otras funciones se describió que Aradia, hija de Diana y su hermano Lucifer, era representada en el Evangelio de las brujas como un espíritu que bajaba a la tierra para enseñar sus artes mágicas a los débiles y que se defendieran de los opresores. *Frecuencia Modulada* era una crítica a la maquinización y enajenación del individuo en una sociedad industrial y su consecuente deshumanización.

²⁹ Autor desconocido. "Funciones de danza". S/r, s/f. ATDCA.



30

Cecilia Lugo y Arturo Garrido en *A Phaestos*. Coreografía: Alfonso Roussis.

30 Segundo Premio Nacional de Danza. Memoria. UAM/Fonapas, s/f. ATDCA. Otros de los aspirantes al premio fueron el Taller de Danza de la UAM Xochimilco, bajo la dirección de Anadel Lynton, con la obra *Estudiantes*; el grupo Génesis, con *La elocuencia del silencio*; el grupo Tersique; el grupo Llamerito, con *Danza para dos*, y Elsy Contreras y Grupo, con *Mujer viento, mujer arena, mujer libre*. También figuraban en el artículo otras funciones ajenas al premio: las del Ballet Independiente y las del grupo Tropicana's Holiday, con obras de Graciela Henríquez e Ismael Fernández, ambas agrupaciones con propuestas novedosas dentro del ambiente de la danza. "Funciones de danza en esta ciudad". ATDCA.



Cecilia Lugo y Andrea Gabilondo en *Frecuencia Modulada*. Coreografía: Cecilia Lugo.

En esta ocasión el premio constó de dos etapas: la de preselección, efectuada en el TD los días 16 y 17 de noviembre y a la que asistieron once grupos, y la eliminatoria. Integraron el jurado la periodista Patricia Cardona; Colombia Moya, jefa del Departamento de Danza de la UNAM, y los coreógrafos Nellie Happee y Luis Fandiño. Carlos Montemayor ofreció un discurso en el que señaló que las actividades artísticas no eran propiedad de un individuo, sino muestra del trabajo de un colectivo. Por su parte, Humberto Guzmán, coordinador del Premio Nacional de Danza, resaltó la calidad de los grupos, pues el jurado –destacó– había debatido para alcanzar el veredicto final. Asimismo, el funcionario auguró un futuro exitoso para los finalistas.³¹

31

³¹ Autor desconocido. "El grupo de la Universidad Veracruzana obtuvo el Premio Nacional de Danza '81". S/r, noviembre de 1981. ATDCA.

En la Memoria del Segundo Premio de Danza se incorporó un artículo de Patricia Cardona tomado de *Balletomanía* (enero-febrero de 1982) en el que divulgó que de once grupos inscritos al premio se habían presentado nueve. En el escrito, Patricia describió de forma crítica las coreografías después de haber presenciado

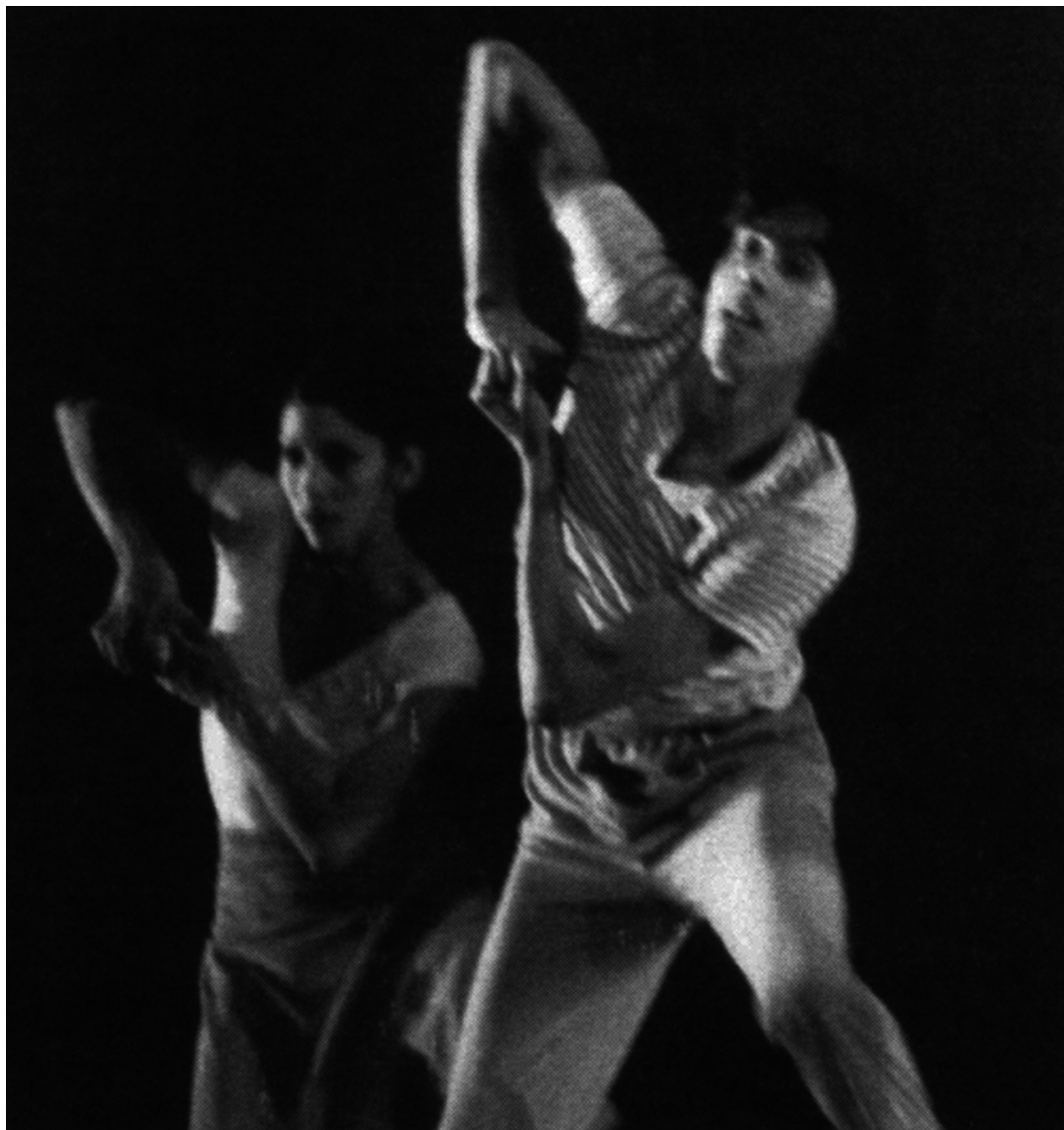
...trabajos coherentes y claros que carecían de la elaboración del movimiento, del diseño del cuerpo, ese aspecto del oficio que permite al espectador percibir la potencialidad creativa del autor. Faltaba también esa energía emanada del gesto (fuerza vital), lo cual no quiere decir que la extroversión y el jolgorio son las únicas reglas permanentes para la danza. Se trata, más bien, de extraer esa energía penetrante que altera el estado anímico (como mínimo) del espectador.

Sin embargo admitió que los cuatro finalistas habían logrado comunicarse con el público:

Garrido, con su obra *Y... amanecerá*, le cantó a la vida y al hombre. Schwartz emuló a Bach en movimientos. Serret, con su *Antropos*, expuso la dualidad hombre/animal y sus instintos primarios. Silva, el ganador con la obra *In memoriam*, presentó un cuadro, en términos sencillos y penetrantes, sobre la opresión política.

Cardona perfiló su tendencia hacia la experimentación, la crítica y la innovación dentro del trabajo dancístico:

Marco Antonio Silva se encuentra a la mitad del camino en este propósito fundamental. Recurre todavía al neoclasicismo, pero sin dejar que éste invada toda su capacidad expresiva. En su obra *In memoriam* se anuncia, sobre todo en el solo masculino, la entrada a un nuevo terreno creativo que se nutre tanto de la técnica académica como de la pasión gestualizada.³²

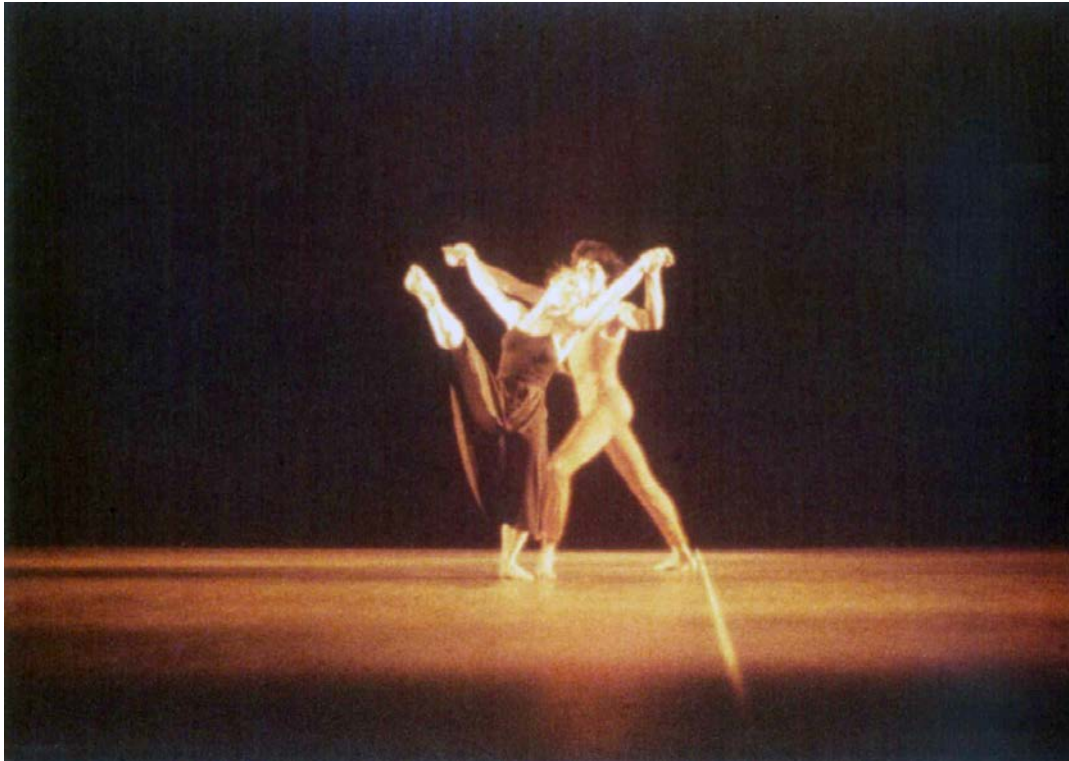


33

Arturo Garrido y Cristina Mendoza en *Y... amanecerá*. Coreografía: Arturo Garrido.

En noviembre (los días 22 y 23), el TDCA viajó a La Paz, Baja California Sur, para bailar en el Auditorio del Seguro Social, y en diciembre (el día 10) se presentó en el Cine Auditorio auspiciado por Fonapas Hidalgo. Posteriormente (el 11 de noviembre) llevó al Auditorio del IMSS en Tlaxcala *Libertango, Session, Nómina de exclusas, Máscaras, Lazos y Aztra*.³³

³³ Se menciona como integrantes del grupo a Andrea Gabilondo, Victoria Gutiérrez, Arturo Garrido, Jacqueline Farina, Cecilia Lugo y quien esto escribe.



Andrea Gabilondo y Arturo Garrido en *Lazos*. Coreografía: Cristina Mendoza.

A lo largo del año, los miembros del Taller realizaron la coreografía de una obra para niños de la actriz Graciela Orozco con música de Ramón Romo, la cual revivía las fábulas de autores mexicanos como López Velarde y Rosas Moreno. La obra en cuestión se titulaba *¿Quieres que te lo cuente otra vez?*, y a ella se sumaron algunos actores. Esta función se presentó en el Teatro Rodolfo Usigli, en Coyoacán, y en el Museo del Chopo, donde lograron conseguir un espacio para sus ensayos gracias a Cynthia Couttolenc, quien conocía a la escritora Ángeles Mastretta, directora del recinto que le abrió sus puertas al grupo, pues coincidía con los objetivos de esa institución universitaria.³⁴

³⁴ El Museo Universitario del Chopo se inauguró el 25 de noviembre de 1975 como un recinto dedicado al arte y la cultura, de actualidad y de avanzada, especialmente para las manifestaciones del rock. Ángeles Mastretta fue su directora de 1979 a 1983. Por iniciativa suya, junto con Jorge Pantoja, Rafael Catana y Rockdrigo González, el 15, 16 y 22 de noviembre de 1984 se realizó en esta sede el Segundo Festival de la Canción Rupestre, con la presentación de cantantes y bandas de rock. https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Universitario_del_Chopo

1982

Como finalista del Premio Nacional de Danza 1981, el TDCA se presentó en la Sala Miguel Covarrubias (el 7 y el 14 de febrero); fue invitado al ciclo Joven Danza Mexicana, que se llevó a cabo en el mismo teatro el 11 y el 13 de febrero, y acudió a las sedes de Iztapalapa, Xochimilco y Azcapotzalco de la UAM los días 23, 25 y 26 de febrero.

El 13 de abril de 1982, Andrea Gabilondo firmaría un nuevo convenio con Fonapas, esta vez por concepto de cinco funciones con una remuneración de setenta y cinco mil pesos, los cuales serían cubiertos al final de las mismas. En el contrato se especificaba que las funciones podrían ser transmitidas por radio o televisión como aportación cultural al organismo, sin fines comerciales.³⁵

El Taller se presentó el 23 de marzo en el Teatro Jiménez Rueda dentro de la programación de la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE,³⁶ y los días 20 y 27 de abril bailó en el Foro Cultural Contreras bajo el auspicio del DDF, Fonapas y la Delegación Magdalena Contreras.

El 12 de junio pisó el Teatro de la Ciudad durante el ciclo Sábados Populares, con el programa integrado por *Libertango*, *Vignette* (m. Jacques Loussier y Keith Jarret), de Achard; *Arritmia* (m. Constant y Kabelac), de Lugo; *Serrallo* (m. Satie y Lee Oskar), de mi autoría; *Aradia*; *La conversación*, e *Y... amanecerá* (m. Pink Floyd).³⁷

35

³⁵ Convenio de coordinación y colaboración entre Fonapas y Andrea Gabilondo Boulet, como representante del TDCA, s/f. ATDCA.

³⁶ En el programa aparece Arturo Garrido como director artístico.

³⁷ Nos registramos como intérpretes Isabel Achard, Cynthia Couttolenc, Andrea Gabilondo, Cecilia Lugo, quien esto escribe y Noemí Pérez. Jacqueline Farina salió del grupo para viajar a los Estados Unidos y Óscar Leyva fue invitado para bailar *Vignette*.



36

Cristina Mendoza en *Y... amanecerá*. Coreografía: Arturo Garrido.



37

Y... amanecerá. Ensayo con Mendoza, Gabilondo, Lugo y Achard.

El 9 de julio el Taller participó en el Segundo Festival de Danza Contemporánea, que tuvo lugar en el Teatro de la Paz, y fue organizado por el INBA y el gobierno de San Luis Potosí.³⁸

Una reseña de Socorro de León informó que el teatro se había ocupado por completo con un público variado. Mencionó la primera parte, integrada por *Libertango*, *Elogio* y *Arritmia*, coreografías de las que no comentó nada en específico. Con respecto a la segunda parte, la periodista señaló el desconcierto del público debido a que Andamio no podía ser ubicado “en una corriente determinada”. Para ejemplificar, expresó que *Serrallo*, de la autora de este texto, echaba mano de recursos de utilería empleados en el teatro, tales como zapatillas, medias de seda, mascada y un vestido. Con esta obra —expresó— la coreógrafa pretendía “dar a conocer la situación anímica y social de una mujer contemporánea”.

En *Aradia* —observó—, las bailarinas hacían uso de un cayado para representar la escoba de las brujas. *La conversación*, bailada por Couttolenc, Lugo y Pérez, también “se apropió de elementos poco usuales, como unas sillas, lo que reafirmó la idea de valerse de otro tipo de recursos para redondear la idea expuesta y manifestarla con fuerza expresiva”. Socorro de León terminó su comentario refiriéndose a *Y... amanecerá*, con música de Pink Floyd, la cual —dijo— arrancó “entusiastas aplausos por parte del público asistente, que generosamente premió el esfuerzo de los participantes”.³⁹

³⁸ Como técnico se registró a Jesús Uribe.

³⁹ Socorro de León. “Exitosa presentación del Grupo de Danza Contemporánea Andamio”. *El Sol de San Luis*, 31 de julio de 1982. ATDCA.



39

Isabel Achard en *Elogio*. Coreografía: Isabel Achard.

Otro artículo, de autor desconocido, alabó la presentación: “Muy bonita, dramática y llena de plasticidad resultó la actuación del Taller de Danza Contemporánea Andamio, que recibió muchos aplausos”. Las coreografías le habían parecido “excelentes”, con el dramatismo como común denominador. Mencionó como ejemplo *Arritmia*,

...donde la mujer sale vestida de rojo –como una arteria a punto de colapsarse– y gesticula incomprensiblemente para quienes no sabían la temática de fondo. Empero, sí se comprende la angustia reflejada por la bailarina, que se resiste a morir, entre un ritmo cardíaco desacompañado como fondo musical y los cambios de luces y escenografía.

De *Aradia* comentó que “las brujas realizaban rituales salvajes, eróticos y estimulantes dentro de un colorido lujurioso”.⁴⁰



Lugo (de espaldas), Gabilondo, Mendoza y Achard en *Aradia*. Coreografía: Andrea Gabilondo.

40

⁴⁰ Autor desconocido. “Dramática y llena de plasticidad la actuación del grupo Andamio”. *El Sol de San Luis*, 9 de julio de 1982. ATDCA.

Después de la función, en una entrevista en la que fue descrita de la siguiente manera: “Tiene la línea requerida para la danza de alta ceremonia: perfil, estatura media, cuello largo [...] además de agradable forma estética”, Andrea Gabilondo explicó el tema de su coreografía. Apuntó que *Aradia*, hija de Diana, ayudaba a los pobres y oprimidos con sus artes mágicas para que lucharan en contra de sus abusadores. Asimismo, hizo referencia a que la organización colectiva, regida por la amistad y la comprensión mutua; por la voluntad y el amor de sus integrantes a la danza, permitía que el grupo se mantuviera. Enseguida, el autor del texto describió *Serrallo*, “bien interpretada por Mendoza”, como “una obra con influencia teatral”. Continuó con *Vignette*, coreografía de Achard, “una oración dirigida al absoluto, una danza recatada y limpia, con el temblor agrandado de una doncella tímida”, que fue muy aplaudida. Calificó las obras de Garrido como “más maduras”. Sobre una de ellas –*Y... amanecerá*, que cerraría el programa– dijo que “ganó los mayores aplausos”. Concluyó afirmando que el grupo tenía un brillantísimo futuro en el arte.⁴¹

Un periodista anónimo destacó la calidad y experiencia de los bailarines, que, a pesar de haberse constituido hacía poco tiempo, “tienen experiencia profesional y han bailado en compañías”. Reconoció su formación en técnica clásica y mencionó las siguientes características: “notable calidad, capacidad de proyección, profesionalismo y conocimiento de lo que es la danza contemporánea y lo que se puede hacer con ella”. Asimismo, hizo referencia a aspectos teatrales que apoyaban la expresividad y el contenido social de algunas de sus coreografías.⁴²

41

⁴¹ Autor desconocido. “Andrea Gabilondo actuó en el Festival de Danza”. *El Sol de San Luis*, 10 de julio de 1982. ATDCA.

⁴² Autor desconocido. “El grupo Andamio, excelente calidad”. *El Sol de San Luis*, 11 de julio de 1982. ATDCA.

Otra nota, ésta de Ramiro Muñoz, reportó buena asistencia al evento, y les hizo notar a los lectores que conforme transcurría el festival la respuesta del público iba en ascenso. Con respecto al Taller estableció:

Andamio parece alejarse de todas las concepciones dancísticas que hemos visto durante el festival. Aunque hay que señalar que la primera de las danzas se antoja casi neoclásica, tanto en lo que se refiere a la concepción como al diseño y aprovechamiento de la música, [las demás] resultan extrañas no sólo por la coreografía y el vestuario, sino por la intención.

Al respecto, consideró que el vestuario resultaba “chocante para la danza moderna” por su cotidianidad: “Muy raras veces se ve como en esta ocasión que las bailarinas usen tacones o ropa de calle”. Para reforzar sus argumentos mencionó que una de las características de la danza moderna era “prescindir de los elementos que al clásico o al teatro les son comunes y necesarios”. Desde su perspectiva, el grupo no se comprometía técnicamente, pues sus pasos eran sencillos, lo que les permitía limpieza en la ejecución y seguridad escénica. La sobriedad de la composición coreográfica hacía posible que los bailarines lucieran y en momentos, para enfatizar la intención de la anécdota, se apoyaban en el gesto, escapando “un tanto cuanto de lo usual”.

Como reflexión final, el periodista apuntó que no podía precisar si Andamio era “una vuelta al clasicismo o al modernismo”, o simplemente representaba una nueva corriente. O “si el trabajo del grupo era bueno o malo”, pero que producir una inquietud dentro de la danza era significativo, pues había “grupos preciosistas con programas bonitos que gustan, pero rápidamente se olvidan”.⁴³

⁴³ Ramiro Muñoz Ramírez. “Positiva respuesta del público al II Festival Nacional de Danza. *El Sol de San Luis*, 11 de julio de 1982. ATDCA.



Mendoza, Gabilondo y Lugo en *Y... amanecerá*. Coreografía: Arturo Garrido.

Pocos días después, el TDCA recibió un agradecimiento por parte de Raúl Gamboa Cantón, director general del Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA), por haber asistido al Segundo Festival Nacional de Danza.⁴⁴

El día 7 de agosto el grupo se trasladó a Veracruz para bailar en El Ágora de la ciudad bajo el auspicio de Fonapas. Más adelante, el primero de septiembre, exhibió el programa integrado por *Libertango*, *Vignette*, *Arritmia*, *Serrallo*, *Aradia*, *La conversación* e *Y... amanecerá* en el Teatro Echeverría durante la Feria Cultural Ponce y Goitia, evento regional de Fresnillo, Zacatecas. En octubre (del 14 al 17), participó con el mismo programa en el Ciclo de Danza '82 del TD, organizado por el INBA y Cultura SEP.⁴⁵

⁴⁴ Carta de Raúl Gamboa Cantón, Director General del I.P.B.A., al grupo Andamio. San Luis Potosí, SLP, 22 de julio de 1982. ATDCA.

⁴⁵ Como integrantes se registra a Isabel Achard, Cynthia Couttolenc, Andrea Gabilondo, Cecilia Lugo, la autora de este texto y Noemí Pérez. El técnico era Jesús Uribe.

En noviembre de 1982 se anunció la tercera edición del Premio Nacional de Danza, cuya preselección sería los días 8, 9, 15 y 16 en el TD, mientras que la final se llevaría a cabo el día 17 en el Teatro de la Ciudad. El jurado estaría integrado por Raúl Flores Canelo, Josefina Lavalle, Luis Bruno Ruiz, Cristina Gallegos y Cecilia Rébora. El grupo ganador recibiría cien mil pesos y se otorgarían a todos los demás diplomas de participación.

Las bases del premio fueron redefinidas a fin de clarificarlas. Entre las consideraciones aprobadas se registraron las siguientes:

1. Cada coreógrafo participante presentará una sola obra inédita.
2. El tema y la duración de las coreografías será libre.
3. No se aceptarán solos: las coreografías deberán ser de duetos en adelante.
4. La expresión coreográfica deberá ser contemporánea. Disciplinas: Ballet Clásico y Danza Moderna.
5. Los coreógrafos participantes no deben rebasar los 40 años de edad y deben tener estudios coreográficos a nivel superior.
6. El coreógrafo triunfador en el Premio Nacional de la Danza inmediatamente anterior no podrá concursar en éste.⁴⁶

⁴⁶ Autor desconocido. “En el Teatro de la Ciudad se efectuará la final del Premio Nacional de Danza”. *Uno más Uno*, 5 de noviembre de 1983, pág. 22. Se dio a conocer que, en esta edición del premio, había aumentado el número de concursantes. En el anterior sólo se habían registrado nueve grupos, mientras que en el primero se habían inscrito veinticuatro. La mejor respuesta se debía a que las bases del concurso estaban siendo precisadas cada vez con mayor exactitud y claridad. En esta ocasión hubo quince coreógrafos inscritos: Enrique Calatayud, con *Arrullo*, el grupo Terspsícore, con *Rectángulo negro*; Andrea Gabilondo, con *¿Quién está ahí?*; Cecilia Lugo, con *Historia de vecinos*; Cristina Mendoza, con *Pasos sobre el paso*; Isabel Achard, con *Los burgueses de Calais*; Gregorio Fritz, con *Tres tristes tigres*; Luz María Uriarte, con *Siluetas en el agua*; Arturo Nava, con *Nudo ciego*; Sergio Vicencio, con *Palabras de amor*; Forion Ensemble, con *El viaje*; Arturo Garrido, con *El camino*; María Angélica Ramírez, con *Divertimento*; Alejandro Schwartz, con *Tribu*; Patricia Rubio, con *El mensaje de Eros*, y Alejandra Serret, con *Bestia, te llamas hombre*. Acudieron a la convocatoria representantes de las siguientes ciudades: Oaxaca, Chilpancingo, Querétaro y Jalapa, además de la capital del país.

Un reportero destacó las coreografías que habían llamado la atención: *Tres tristes tigres*, de Gregorio Fritz; *El camino*, de Arturo Garrido (quien había salido del TDCA en enero de 1982); *Nudo ciego*, de Arturo Nava; *Tiempo*, de Schwartz, con el colectivo Tribu de la Universidad Veracruzana, e *Historia de vecinos*, de Cecilia Lugo, con el grupo Andamio.⁴⁷

Patricia Cardona hizo un recuento del evento e inició apuntando —al parecer alejada de la mayoría de las consideraciones de los integrantes del jurado— que la coreografía ganadora “había sumado votos por su tendencia latinoamericana”, según había manifestado el crítico Luis Bruno Ruiz. Estableció Cardona que la mayoría de los concursantes carecían de la posibilidad de exhibirse, por lo que el premio era la vía que les daba la oportunidad de probar y valorar su trabajo. Esa exposición al público era precisamente lo más valioso del concurso, y no obtener el premio, lo cual dependía en última instancia del veredicto subjetivo de un jurado.

Desde su perspectiva, las coreografías exhibidas habían permitido medir la capacidad creativa de los jóvenes, y su necesidad “de exploración, de investigación, de renovar toda la información académica acumulada para descubrir un lenguaje propio sustentado en lo que puede rescatarse de la tradición y que sea espejo definitivo de la personalidad del autor”. Así también, reconoció que esta lucha de los jóvenes requería de mucho valor y apoyo. Sin duda, después de presenciar las dieciséis coreografías con temáticas y soluciones diferentes Cardona se preguntó cuáles eran las características que debía poseer una buena obra de danza, y apuntó en su escrito que cada vez era más difícil esta definición, ya que las fronteras entre la danza y otras artes se estaban desintegrando: “Las definiciones tradicionales sólo generan cadáveres ‘animados’ ”.

45

⁴⁷ Autor desconocido. “Gran impulso al Premio Nacional de Danza”. *Excélsior. Magazine Dominical*, 5 de diciembre de 1982. ATDCA.

Patricia concluyó señalando que algunas de las coreografías presenciadas habían sido revolucionarias y otras seguían usando lenguajes anacrónicos. Lo peor de estas últimas –indicó– era la imitación de estilos estadounidenses. En su opinión, las obras de Isabel Benet y Pilar Medina, del Forion Ensamble y de Gregorio Fritz habían explotado la expresión gestual y dramática más que la concatenación de pasos coreográficamente ordenados, tendencia esta última –dijo– que redundaba siempre en un divertimento. Enseguida se refirió a las obras de Calatayud, Gabilondo, Mendoza, Nava y Lugo, y estableció que eran “potenciales creadores de mucha promesa una vez que encuentren y definan su lenguaje”. De Schwartz destacó su refinado sentido del diseño espacial, “que puede enriquecer encontrando también su propio código de movimientos”. Para concluir, estableció como queja que “cuando surgían creadores que rompían con lo establecido, ni siquiera llegaban a finalistas”, con lo que se descalificaba de antemano el proceso de investigación, lo que hacía evidente que “romper las fronteras y lanzarse a la aventura de lo desconocido, arriesgándolo todo, es asunto prohibido”. Sugirió que probablemente sería mejor organizar festivales en foros abiertos, a fin de que la confrontación con el público fuera la experiencia determinante para el artista.⁴⁸

A finales del año (el 28 de noviembre), el TDCA fue Puebla, donde pisó el Teatro Principal con las obras *Libertango*, *Vignette*, *Arritmia*, *Serrallo*, *Aradia*, *La conversación* e *Y... amanecerá*.

⁴⁸ Patricia Cardona. “Arturo Garrido obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982”. *Uno más Uno*, 19 de noviembre de 1982, ATDCA.

1983

Recién iniciado el mes de febrero (el día primero), el grupo dirigió al maestro Evodio Escalante, director de Difusión Cultural de la UNAM, una solicitud de subsidio.⁴⁹ Con fecha 3 de febrero, envió otra misiva semejante al maestro Guillermo Arriaga, jefe del Departamento de Danza del INBA.⁵⁰ Ninguna de estas solicitudes tuvo una respuesta positiva, ya que las instituciones querían evitar los apoyos permanentes a los nuevos grupos de danza.

Sin embargo, el primero de marzo, gracias a Cynthia Couttolenc, el Taller recibió una carta firmada por la escritora Ángeles Mastretta en la que se le otorgaba el permiso para volver a usar el salón 2 del Museo Universitario del Chopo, válido hasta diciembre de 1983 y con posibilidad de prórroga. Éste fue un gran apoyo, ya que las integrantes del TDCA tuvieron un lugar fijo de entrenamiento y ensayos, y de participación en los eventos culturales organizados por el museo.⁵¹

El 11 y el 13 de febrero el Taller fue invitado a participar en el ciclo Joven Danza Mexicana, efectuado en la Sala Miguel Covarrubias y organizado por Colombia Moya, jefa del Departamento de Danza de la UNAM. La temporada incluía a los finalistas del Tercer Premio Nacional de Danza en una función conjunta en la que el TDCA bailó *Historia de vecinos*; *Utopía*, *Nudo ciego*; Barro Rojo, con Arturo Garrido a la cabeza, *El camino*; Fritz y Amigos, *Tres tristes tigres*, y el Taller de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, *Tribu*. En la misma temporada participaron

47

⁴⁹ Carta del TDCA dirigida a Evodio Escalante, con fecha primero de febrero de 1983. ATDCA.

⁵⁰ Carta del TDCA dirigida a Guillermo Arriaga, con fecha 3 de febrero de 1983. ATDCA.

⁵¹ En 1983 se construyó en el pabellón del Museo Universitario del Chopo el Foro del Dinosaurio, y se hicieron algunas adecuaciones que permitieron ampliar y diversificar las presentaciones artísticas. Ello posicionó al museo como un sitio privilegiado para las expresiones artísticas, principalmente la música contracultural y otras manifestaciones culturales fuera del circuito oficial. Al terminar estas obras —apoyadas por el rector Rivero Serrano— se realizaron las Jornadas de Reapertura, en las que se presentaron eventos de poesía y exposiciones, y se reiniciaron los talleres de distintas actividades, entre ellas las clases de danza. Ese mismo año el artista Arnold Belkin fue nombrado director del recinto, con lo que arribaron a él más exposiciones de artistas internacionales y se enriqueció con las artes plásticas. https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Universitario_del_Chopo El nuevo director apoyó al grupo y le permitió seguir ensayando en las instalaciones del museo.

El Cuerpo Mutable, el Grupo Piloto de Danza Contemporánea del Cesuco, Elsy Contreras y Grupo, Utopía, la CND del INBA, el Ballet Independiente, Alternativa, Tropicana's Holiday y el Ballet Nacional de México.⁵²

Del 27 de febrero al 15 de marzo se efectuó la tradicional ronda de finalistas del Premio UAM/Fonapas, con la participación del TDCA, Teatro del Cuerpo y Fritz y Amigos. Andamio se presentó el 27 de febrero en el Teatro del Fuego Nuevo de la UAM Iztapalapa y el 15 de marzo en el Auditorio de la UAM Azcapotzalco.

El Taller acudió nuevamente al ciclo Joven Danza Mexicana, en la Sala Miguel Covarrubias, esta vez con un programa completo integrado por *La conversación*, *Eclipse*, *Pasos sobre el paso* (m. Oregon, Chuck Mangione y Johnny Chingas), *Arritmia*, *Serrallo* e *Historia de vecinos* (m. Piazzola y Jorge Trasante), los días 4 y 6 de marzo.⁵³ Colombia Moya dio a conocer en el programa de mano que el propósito de este ciclo era “realizar una muestra de los grupos que han logrado un lugar en el espacio de la danza dentro de la cultura nacional bajo el rubro oficial o el esfuerzo propio”. La muestra incluiría una pluralidad de estilos, técnicas y conceptos dancísticos.⁵⁴

En abril el TDCA se incorporó a las presentaciones derivadas del Premio Nacional de Danza. El Taller Coreográfico de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana bailó en los planteles Iztapalapa, Xochimilco y Azcapotzalco de la UAM (del 5 al 7). El TDCA y El Cuerpo Mutable hicieron el mismo recorrido (el primero del 12 al 14, y el segundo del 19 al 21). El escrito

⁵² Presentación en la UAM de los finalistas del III Premio Nacional de Danza, s/f. ATDCA.

⁵³ *Historia de vecinos* abordaba los problemas en torno al exilio latinoamericano y la esperanza de quien lo vive de regresar algún día a la patria añorada. *Pasos sobre el paso* ubicaba el problema del migrante mexicano: el paso de la frontera, la represión, el enfrentamiento a una cultura diferente que desvirtuaba la mexicana, la explotación, la discriminación y la soledad del marginado.

⁵⁴ Temporada Joven Danza Mexicana. Taller de Danza Contemporánea Andamio. Programa de mano. INBA/UNAM, Extensión Cultural, Danza, 1983. ATDCA.



Cynthia Couttolenc (cargada), Lugo, Mendoza y Achard en *Historia de vecinos*. Coreografía: Cecilia Lugo.



Historia de vecinos. Coreografía: Cecilia Lugo. Bailan Cynthia Couttolenc, Lugo, Mendoza y Achard.

promocional destacó que el Taller insistía en su dirección colectiva, “ya que el trabajo en equipo era muy importante”. De El Cuerpo Mutable difundió que era muestra de la vitalidad creativa, y que había emprendido giras con éxito por España, París, Cuba, Japón y Hong Kong.⁵⁵

El 12 de junio el TDCA pisó el Teatro de la Ciudad, durante el ciclo Sábados Populares, con el programa *Libertango*, *Vignette* (m. Jacques Loussier y Keith Jarret), de Achard; *Arritmia* (m. Constant y Kabeláč), de Lugo; *Serrallo* (m. Satie y Lee Oskar), de mi autoría; *Aradia*; *La conversación*, e *Y... amanecerá* (m. Pink Floyd).⁵⁶

El 17 de abril el Taller bailó en el Teatro Macedonio Alcalá, invitado por el Instituto Tecnológico de Oaxaca/SEP para la celebración de sus veinticinco años (1968-1983), con el programa integrado por *Libertango*, *Vignette*, *Arritmia*, *Serrallo*, *Aradia*, *La conversación* e *Y... amanecerá*. Al día siguiente se presentó en el Teatro Auditorio de la Casa de la Cultura de Tuxtepec, Oaxaca, apoyado por dicha instancia, así como por el INBA y el gobierno del estado. El programa constó de *La conversación*, *Eclipse* (m. Olivier Messiaen), de Achard; *Historia de vecinos*; *Arritmia*; *Serrallo*, e *Y... amanecerá*.

50

⁵⁵ Autor desconocido. “Presentación en la UAM de los finalistas del III Premio Nacional de Danza”. *Semanario de la UAM. Órgano Informativo de la Universidad Autónoma Metropolitana*, s/d, s/m, 1982, pág. 10. ATDCA.

⁵⁶ Nos registramos como intérpretes Isabel Achard, Cynthia Couttolenc, Andrea Gabilondo, Cecilia Lugo, quien esto escribe y Noemí Pérez. Jacqueline Farina salió del grupo para viajar a los Estados Unidos y Óscar Leyva fue invitado para bailar *Vignette*. (Para no cansar al lector, en adelante me referiré a mí en tercera persona en la presente sección.)

El Sol de San Luis

Sección D

SAN LUIS POTOSI, S.L.P., Domingo 11 de Julio de 1982



Dudas sobre el tipo de danza que presentó "Andamio", extrañeza ante la concepción dancística y varias interrogantes más dejó el grupo "Andamio", pero una cosa es cierta su función no pasó desapercibida.



"ANDAMIO" A.C., ofreció un espectáculo técnico no muy entendible por la generalidad de los asistentes a la quinta jornada del II Festival Nacional de Danza en el teatro del Centro de Difusión Cultural.

51

Gabilondo, Noemí Pérez y Mendoza en *Arritmia*. Coreografía: Cecilia Lugo.

Una nota informó acerca de la presencia del TDCA en Córdoba, Veracruz, con el programa *La conversación, Eclipse*,⁵⁷ *Historia de vecinos, Arritmia, Serrallo e Y... amanecerá* (19 de abril).⁵⁸

En un artículo publicado en un periódico de esa localidad el autor escribió que había escasas oportunidades en provincia de ver danza por lo costoso que resultaba el traslado de los bailarines y las condiciones que se requerían para sus presentaciones. Anotó que la Casa de la Cultura de Córdoba hacía un gran esfuerzo para presentar “al culto público cordobés” al TDCA, propósito que se sustentaba en una buena crítica: “Su gran sensibilidad, su técnica impecable y su completa armonía se unen para presentarnos un bellissimo espectáculo en cada una de sus interpretaciones”.⁵⁹

En el Teatro de la Ciudad Universitaria, dentro de su temporada Danza en el Sur, el Taller se presentó los días 14 y 17 de julio con *La conversación; Eclipse; Pasos sobre el paso; Todo es hoy*⁶⁰ (m. Ravi Shankar), de Luis Zermeño; *Soliloquio*⁶¹ (m. padre Soler), de Cynthia Couttolenc, e *Y... amanecerá*.⁶²

Auspiciado por la Universidad Autónoma de Querétaro,⁶³ el 16 de julio el Taller viajó a la capital queretana para bailar *La conversación, Eclipse, Pasos sobre el paso, Todo es hoy, Soliloquio e Y... amanecerá* en el Teatro del IMSS.

⁵⁷ *Eclipse* pretendía mostrar el aburrimiento de una pareja unida por la costumbre y la violencia como atmósfera predominante cuando no se procuraba la superación de estos conflictos. Los intérpretes éramos la autora de estas líneas Isabel Achard y Luis Zermeño.

⁵⁸ Autor desconocido, s/t. *El Mundo*, 1o. de abril de 1983. [Córdoba, Veracruz.] ATDCA. ⁵⁹ Autor desconocido. “Hoy, danza moderna”, s/r, 19 de abril de 1983. [Córdoba, Veracruz.] ATDCA.

⁶⁰ *Todo es hoy* era el enfrentamiento de la vejez con sus recuerdos, ayudada por el alcohol para gozar plenamente de la ensoñación de un pasado pleno de satisfacciones en el campo de la danza. La realidad, sin embargo, se imponía al espejismo. ⁶¹ *Soliloquio* mostraba el ansia de liberación de una religiosa y las contradicciones propias de su situación.

⁶² Como integrantes se menciona a Isabel Achard, Cynthia Couttolenc, Esperanza Escamilla, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza y Noemí Pérez, así como a los invitados Luis Zermeño y Gina Muñoz. A cargo de la iluminación estuvo Laura Mendoza.

⁶³ Por un error, se había notificado por esas fechas que el grupo había desaparecido, por lo que hubo necesidad de escribir una carta aclaratoria para notificar que el TDCA seguía trabajando. Carta fechada el 23 de julio de 1983. ATDCA.



Araceli Rico en *Soliloquio*. Coreografía: Cynthia Couttolenc.

En agosto del mismo año, Cecilia Lugo —a quien se menciona como directora de Andamio— firmó una autorización del INBA para el uso gratuito del TD por parte del grupo los días primero, 2, 3, 11, 12 y 13 de septiembre. El instituto le proporcionaría trescientos boletos con un costo de sesenta pesos cada uno. El importe total de la taquilla quedaría en poder del TDCA, y la institución proporcionaría los programas de mano, el uso de la cartelera y el personal del teatro: tramoyistas, electricistas, utileros, personal de limpieza y acomodadores. Los trabajos de montaje, instalación, adaptación y cambio, así como los desmontes y ensayos, correrían por cuenta del Taller.

En septiembre, durante los días mencionados, el TDCA presentó en el TD las obras *Arritmia*; *Soliloquio*; *Pasos sobre el paso*; *Todo es hoy*; *Dúo* (m. Keith Jarret), de Cynthia Couttolenc, e *Y... amanecerá*, que se alternaría con *Historia de vecinos*.⁶⁴ El segundo programa incorporaba *Eclipse* y *Todo es hoy*. Ese mismo mes (el 21 de septiembre), el grupo bailó en la Universidad de las Américas, en Cholula, Puebla.

⁶⁴ Autor desconocido. “Hermosas coreografías las del grupo Andamio”, s/r, s/f. ATDCA.



En 1983, el Fonapas –institución vigente de 1977 a 1982– ya había desaparecido debido a los cambios propios del nuevo sexenio. Sin embargo, la UAM mantuvo el Premio Nacional de Danza. En noviembre de ese año, el TDCA participó con *Simidor*, de Cecilia Lugo (m. popular haitiana), y con *La soledad en llamas*, de Cynthia Couttolenc (m. Silvestre Revueltas). En dicha edición *Simidor* resultó finalista.

Para cerrar el año, el grupo fue invitado al Tercer Coloquio Internacional de Danza Contemporánea, realizado del primero al 10 de diciembre bajo el patrocinio del INBA y el IMSS Prestaciones Sociales. Las sedes fueron el TD (3 de diciembre) y el Teatro Cuauhtémoc (4 de diciembre). También participaron en este coloquio otros grupos nacionales y del extranjero, tales como Contradanza, de dirección colectiva; el Grupo Representativo de Danza Moderna de Prestaciones Sociales, dirigido por Socorro Bastida; Danza Luz, de Venezuela, bajo la dirección de Marisol Ferrari; la Compañía Titular de Danza Contemporánea, dirigida por Guillermo Palomares; Dance LA, de Los Ángeles, California, con Ronnie Brosterman a la cabeza; el Centro de Investigación Coreográfica, encabezado por Lin Durán; el grupo La Planche, de Suiza, dirigido por Mady Perriard, y UT Dance Repertory Theatre, de la Universidad de Texas, bajo la dirección de Sharon Vázquez.

El TDCA recibió un agradecimiento del Departamento de Actividades Artísticas del IMSS por haber participado en el coloquio. En el texto correspondiente se puede leer: “El grupo Andamio definitivamente realzó la importancia del acontecimiento, al mismo tiempo ayudó a cumplir con su objetivo de proporcionar un intercambio de conocimientos y experiencias entre coreógrafos y bailarines de distintos grupos”.⁶⁵

⁶⁵ Oficio del Instituto Mexicano del Seguro Social dirigido a Cecilia Lugo, con fecha 20 de enero de 1984. ATDCA.



Pérez y Mendoza en *Dúo*. Coreografía: Cynthia Couttolenc.

Por ese tiempo, Patricia Cardona escribió un artículo en el que abordó la creación del Frente de Trabajadores de la Danza Independiente con el fin de definir “una estrategia común que dignifique el oficio del bailarín”, cuyas percepciones eran las más bajas entre los artistas del país. Cardona manifestó que en ese sentido el sexenio anterior había apoyado más al gremio por medio del Fonapas. Los integrantes de este frente eran Andamio, Tropicana’s Holiday, El Cuerpo Mutable, Alternativa y Elsy Contreras y Grupo. Aclaraban que no buscaban un subsidio, sino que se les proporcionaran fuentes de trabajo y se utilizara para tal fin la gran cantidad de teatros existentes en la Ciudad de México, así como los salones de la Ollin Yoliztli. Sugerían que las funciones debían pagarse cuando menos a cuarenta mil pesos y que el Estado interviniera para que las empresas privadas pudieran deducir de sus impuestos el apoyo a la cultura. El frente sería plural y abierto a la participación de todos los grupos.

Al cabo de un tiempo, este intento de organización se fue diluyendo, quizá por el apremio de los bailarines que buscaban aprovechar al máximo su tiempo dedicado al arte. En ese entonces, al frente de la Coordinación de Danza del INBA estaba Guillermo Arriaga, quien prometió impulsar un patronato mixto entre el Estado y la iniciativa privada.⁶⁶

1984

Una vez más, a principios del año el TDCA buscó recibir algún tipo de apoyo. En esta ocasión entregó una carta dirigida al ingeniero Salvador Vázquez Araujo, director de Acción Cultural de DDF, en la que proponía un programa de trabajo.⁶⁷

Dentro del Ciclo Danza '84 —organizado por el INBA y la SEP en el TD—, el TDCA presentó *Pasos sobre el paso, Soliloquio, Historia de vecinos, La soledad en llamas y Simidor* el 26 de febrero.⁶⁸ El 27 de febrero bailó en el Teatro del Fuego Nuevo de la UAM Iztapalapa y el 15 de marzo en el plantel Azcapotzalco. Asimismo, el 4 de marzo se presentó en la Sala Miguel Covarrubias y el día 22 del mismo mes en la Casa de la Paz.

En este mismo ciclo, el Taller bailó en el TD *Sólo un juego, Soliloquio, Historia de vecinos, La soledad en llamas, Serrallo y Simidor* del 6 al 8 de abril. El 12 y el 26 del mismo mes participó en el programa de las delegaciones del DDF y el 10 de mayo festejó a las madres en el Auditorio del IMSS de la ciudad de Puebla.

⁶⁶ Patricia, Cardona. "Trabajadores de la danza independiente forman un frente 'con el fin de dignificar el oficio del bailarín' ". *Uno más Uno*, s/f. ATDCA.

⁶⁷ Carta del TDCA dirigida al ingeniero Salvador Vázquez Araujo, con fecha 6 de febrero de 1984. ATDCA.

⁶⁸ *La soledad en llamas* mostraba las distintas facetas de la personalidad de Frida Kahlo: la enamorada, la revolucionaria, la dolorida... *Simidor* era una denuncia de la intervención de los países desarrollados en Latinoamérica. Las integrantes eran Isabel Achard, Cynthia Couttolenc, Esperanza Escamilla, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza y Noemí Pérez.



Achard y Lugo en *Simidor*. Coreografía: Cecilia Lugo.

El 21 de mayo participó en el V Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, efectuado del 18 al 27 de mayo. El programa que llevó al Centro de Difusión Cultural fue *Sólo un juego*, *Soliloquio*, *Aradia*, *La soledad en llamas*, *Historia de vecinos* y *Simidor*.⁶⁹

El grupo tuvo una presentación bajo el patrocinio del ISSSTE el 27 de junio, y bailó en las delegaciones del DDF los días 3, 10 y 17 de julio.

En otra de las temporadas en el Teatro de la Danza, correspondiente al mes de julio (los días 20 y 22), fueron anunciadas las funciones del TDCA con el programa *Sólo un juego* (m. Grupo Oregon), coreografía colectiva; *Soliloquio*; *Soñé que...* (m. David Darling), de mi autoría;⁷⁰ *La soledad en llamas*; *Serrallo*, y *Simidor*.

⁶⁹ Para la participación del TDCA en el Festival de San Luis Potosí, se le proporcionarían transporte y viáticos para siete personas los días 20, 21 y 22, además de noventa y dos mil pesos que se cubrirían de la siguiente manera: la mitad en el DF y el resto en San Luis Potosí. Este convenio fue firmado por Esperanza Escamilla el 21 de mayo.

⁷⁰ *Sólo un juego* era un pequeño divertimento para “abrir boca” al inicio del programa, y *Soñé que...* reflejaba una relación sadomasoquista.

En septiembre se presentaría nuevamente en el TD con el programa *Sólo un juego*, *Soliloquio*, *Soñé que...*, *La soledad en llamas*, *Serrallo* y *Simidor* (los días 21, 22 y 23).⁷¹



Couttolenc, Pérez, Escamilla, Achard y Mendoza (atrás) en *Simidor*. Coreografía: Cecilia Lugo.

El Taller dedicó los meses de septiembre y octubre al ISSSTE y al DDF. Para la primera institución bailó los días 27 de junio, y 5 y 10 de septiembre, y para las delegaciones los días 12, 14, 19, 20, 17 y 28 de septiembre, así como 2, 3, 4, 10, 11, 12, 17, 18, 24, 25, 29 y 31 de octubre.⁷²

⁷¹ En junio del mismo año, Escamilla —a quien se refieren como directora del grupo— firmó con el INBA un convenio para el uso del TD. Las presentaciones se programaron para los días 20 y 22 de julio. Se le proporcionarían al TDCA trescientos boletos sellados con un valor de doscientos pesos cada uno.

⁷² Por parte de la Subdirección General de Servicios Sociales y Culturales, el Taller acudió al Insen Leandro Valle (el día 5 de septiembre), al Colegio de Bachilleres Núm. 13 (el día 6), al Colegio de Bachilleres Núm. 10 (el día 7), a la Administración Regional del Centro SHCP (el día 10) y al Colegio de Bachilleres Núm. 19 (el día 11). En la Casa de la Cultura Enrique Ramírez y Ramírez —ubicada en la Colonia Morelos y bajo el auspicio del DDF—, el grupo presentó el 14 de septiembre un programa didáctico que incluía las siguientes escenas: *Minuet*, *Danza clásica*, *Isadora Duncan*, *Danza moderna*, *Bloque de técnicas*, *Pavana*, *Sólo un juego*, *Soliloquio* y *Simidor*. Por estas funciones, Noemí Pérez cobró la cantidad de 178, 250 pesos.

El 22 de octubre se presentaría en el Teatro del Seguro Social de la ciudad de Querétaro auspiciado por el IMSS.⁷³

El maestro Guillermo Arriaga –entonces director del Departamento de Danza del INBA– extendió una invitación al TDCA para participar en la Muestra Coreográfica 1984, que se llevó a cabo en el TD. Ya por concluir el año, el grupo se presentó los días 16, 17 y 18 de noviembre con *Sólo un juego* y *Soñé que...*⁷⁴ Compartieron la muestra los colectivos y solistas Génesis, de Miguel Ángel Palmeros; Teatro del Cuerpo, de dirección colectiva; Elsy Contreras y Grupo; Pilar Medina; el Cico; Barro Rojo, de Arturo Garrido; Contradanza, de Cecilia Appleton; Danza Libre Universitaria, de Cristina Gallegos; Alternativa, de Luis Fandiño; Utopía, de Marco Antonio Silva, y Ballet Danza Estudio, de Bernardo Benítez.

El mes de noviembre fue muy activo para el Taller, que bailó los días 5, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 22, 27, 28 y 30 bajo el auspicio del DDF, y los días 8, 15, 23, 26 y 30 patrocinado por el ISSSTE. Finalizó el año con funciones los días 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13 y 15 contratado por el DDF.

La Dirección General de Reclusorios y Centros de Readaptación Social extendió un diploma de agradecimiento al TDCA por su participación en sus distintas sedes.⁷⁵

Este año el TDCA tuvo una intensa actividad, al igual que durante el siguiente, y bailó en todo tipo de foros, a veces sin las condiciones teatrales mínimas.

60

⁷³ Se registraron como integrantes Cynthia Couttolenc, Esperanza Escamilla, Isabel Achard, Cristina Mendoza y Noemí Pérez.

⁷⁴ Los integrantes eran Esperanza Escamilla, Gerardo Espinoza, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Araceli Rico y Mariana Hinojosa.

⁷⁵ Diploma extendido al TDCA por la Dirección General de Reclusorios y Centros de Readaptación Social, con fecha 30 de noviembre de 1984.

1985

En 1985 el TDCA tuvo su primera y única gira por el extranjero, misma que fue anunciada en el periódico *Excélsior*. Ésta se efectuó del 3 de febrero al 3 de marzo, cuando asistió al Simposio Internacional de Óptica y Fotografía sobre Danza, realizado en Milán, Italia.⁷⁶

El grupo bailó durante una semana dos y tres pequeñas funciones en un stand especial para que los fotógrafos probaran sus habilidades, y tuvo además dos presentaciones en el Teatro de la Ciudad de Rossano (las fechas de su intervención fueron 9, 15, 19, 20, 21, 22 y 23 de febrero).

En un artículo, Patricia Cardona comunicó que Raymundo Sesma, pintor mexicano y admirador del grupo, había promovido el viaje. Una de sus integrantes le relató que los organizadores esperaban un grupo de folclor como el de Amalia Hernández, y se sorprendieron del corte contemporáneo de las obras: *Sólo un juego*, *Soliloquio*, *Homenaje a Frida Kahlo*, *Serrallo* y *Soñé que...* Cardona registró parte de su comentario: “La primera obra la recibieron tan bien que eso calmó nuestros nervios. No teníamos idea de cuál sería la reacción de los espectadores que están acostumbrados a ver el ballet tradicional”. En dicha entrevista, las bailarinas expresaron su necesidad de ahondar en sus investigaciones para explorar nuevos terrenos, y declararon estar interesadas en la música mexicana, que había sido tan significativa en la danza de los años cincuenta, aunque señalaron que lo difícil “era darle nueva vida”. Su intención en esos momentos era no aceptar más de diez funciones al mes para poder continuar con sus procesos de montaje. Manifestaron que el grupo

61

⁷⁶ “El grupo de danza Andamio partió de viaje a Italia”. *Novedades*. Suplemento *Novedades para el Hogar*, 4 de febrero de 1985. ATDCA. Las integrantes en ese momento eran Cynthia Couttolenc, Esperanza Escamilla, Cristina Mendoza, Noemí Pérez y Araceli Rico.

tenía un programa didáctico que Susana Alexander había asesorado en la parte dramática, por lo que estaban saturadas de funciones que se ofrecían en toda clase de espacios: restaurantes, hospitales, reclusorios, oficinas... Experiencia enriquecedora, ya que les permitía acercarse al público. En respuesta a las indagaciones de Cardona, comentaron que para sobrevivir daban clases, hacían guiones y realizaban investigaciones. La periodista concluyó su escrito llamando la atención sobre la azarosa vida que tenían los integrantes de los más de cuarenta grupos independientes de danza, mismos que les permitían a las instituciones culturales cumplir con sus planes de difusión, pues era fácil trasladarlos, eran versátiles y se acomodaban a cualquier circunstancia, lo que los hacía los más capacitados para sobrevivir.⁷⁷

⁷⁷ Patricia Cardona. "El grupo Andamio actuó en Milán en el Simposio de Fotografía y Cinematografía dedicado a la Danza". *Uno más Uno*, 23 de marzo de 1985, pág. 21. ATDCA.



63

Esperanza Escamilla en *La soledad en llamas*. Coreografía: Cynthia Couttolenc.



64

Cristina Mendoza en La soledad en llamas. Coreografía: Cynthia Couttolenc.

De regreso a México, el Taller bailó en el Teatro Jiménez Rueda del 8 al 10 de marzo patrocinado por el ISSSTE. Ese mismo mes, bajo el auspicio de la Dirección de Acción Cívica, Cultural y Turística del DDF, acudió a bailar a la Delegación Milpa Alta el día 15.

El 11 de abril el TDCA fue invitado a bailar en el Teatro de la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, en el marco de los Jueves Culturales coordinados por el ISSSTE.

Julia Esteva Ponce platicó con las integrantes del grupo, quienes revelaron que habían dejado la seguridad y la protección que les brindaba el pertenecer a una compañía para tomar el riesgo de montar sus propias coreografías. Si bien no se arrepentían de ello, tampoco despreciaban lo que habían vivido antes. Señaló Mendoza que estaban surgiendo muchos grupos independientes con nuevas propuestas, con lo que se abría un campo de trabajo para los egresados de las escuelas, los cuales sobrepasaban la cantidad de bailarines que podían ser absorbidos por las instituciones oficiales. Reiteró que los grupos pequeños no tenían muchos recursos pero estaban abiertos a la experimentación: “En una compañía grande no se tenía oportunidad de proponer una coreografía, situación comprensible porque éstas tienen ya asignados los recursos y el tiempo destinados a ciertos montajes, y no van a desperdiciarlo en estar experimentando”.⁷⁸

Un artículo anónimo mencionó que el espectáculo presentado por el Taller era altamente expresivo y utilizaba marcados movimientos corporales. El articulista se refirió a *Soliloquio*, que mostraba las contradicciones enfrentadas por una persona religiosa, y a *La soledad en llamas*, una de las obras que más gustó, pues las integrantes

...colmaron los espacios, iban y venían; caracterizaciones mudas de las etapas por las que atravesó la combativa artista [...] Se escuchaban los acordes de una música lenta, pausada y propia para la pieza dancística. De escenografía, simplemente un caballete y una persiana, y de actores cuatro Fridas diferentes que pusieron de manifiesto que el mensaje se logra, si bien con palabras en el teatro, con cuerpos en movimiento en la danza.

⁷⁸ Julia Esteva Ponce. “Para crear sus coreografías requieren la libertad”. *El Norte*, 12 de abril de 1985. [Monterrey, NL.] ATDCA.

Soñé qué... mostraba la relación amor-odio que llegaba hasta el sadomasoquismo, y *Simidor*, “con aire latinoamericano”, había cerrado la función, inmediatamente después de lo cual se organizó una plática con el público desde el escenario.⁷⁹

En otra aportación, Esteva Ponce afirmó que las imágenes hablaban por el grupo, y contaban la opresión y la tristeza, pues la preocupación principal del Taller era mostrar la problemática del ser humano. Llamó su atención *Soñé que...*, obra que delineaba una relación sadomasoquista, misma que podría encontrarse en cualquier intercambio en el que se utilizara el cariño como arma. En *Serrallo* —dijo— se había dibujado una mujer sometida “que tiene que seguir el juego y convertirse en objeto sexual para ser aceptada, pero que al final es abandonada de cualquier forma”. También describió *Simidor*, en la que, mezclando música haitiana y música disco, las bailarinas mostraban cómo la manipulación no se limitaba a la intervención armada, sino que llegaba a la sustitución de la cultura local por el estilo de vida estadounidense. Las integrantes le manifestaron a Esteva que no eran un grupo de vanguardia

66



Evangelina Osio en *Simidor*.

⁷⁹ Autor desconocido. “Gusta al público mensaje corporal”. *El Porvenir*, 13 de abril de 1985. [Monterrey, NL.] ATDCA.

política ni feminista, sino que simplemente veían lo que pasaba a su alrededor y lo plasmaban en sus coreografías: “Nos valemos de cualquier elemento que nos ayude a transmitir nuestra idea”.⁸⁰

Para Mireya Espinosa el grupo era “un juego de ritmo, movimiento y espacio” que con su danza pintaba la realidad contemporánea. Señaló que, con expresiones corporales que por sí mismas comunicaban un mensaje, el grupo había puesto en “versión danza la vida tormentosa de Frida Kahlo, quien a raíz de un accidente quedara paralítica y estéril”. En *Soliloquio* —apuntó— la bailarina mostró “la confrontación en la que vivía sor Juana Inés de la Cruz [...] con su danza hacía un poema de la lucha interna de esta religiosa por vencer los deseos de la carne”. La periodista afirmó que el espectáculo se había realizado a base de ingenio y no de costo, y que el grupo se interesaba también por problemas internos, psicológicos, tales como el sentido de la competencia en las relaciones sociales. En su opinión, *Simidor* fue la obra más apegada a una realidad actual: “Una de las integrantes personifica la cultura que invade y lo hace disfrazada de una muerte, en señal de que, con esa invasión, muere toda una tradición legendaria de un pueblo”. En esa ocasión, las integrantes del grupo manifestaron que el Taller estaba constituido sólo por mujeres ya que había muy pocos bailarines y los que existían preferían trabajar con las compañías subsidiadas. En cuanto a su tendencia estética, aseveraron que se inclinaban hacia la teatralidad al romper los movimientos corporales clásicos para profundizar en la actuación.⁸¹

El 23 de abril tocó al TDCA presentarse en el Centro Cultural Ignacio Zaragoza de la Delegación Iztapalapa dentro del programa “Convivencia”, organizado junto con el DDF en la temporada Danza’85. Asimismo, el grupo participó en el Programa Infantil Delegacional

⁸⁰ Julia Esteva Ponce. “Imágenes hablan por Andamio”. *El Norte*, 13 de abril de 1985. ATDCA. El grupo estaba conformado en esos momentos por Esperanza Escamilla, Noemí Pérez, Cristina Mendoza, Araceli Rico y Adriana Quinto.

⁸¹ Mireya Espinosa. “Andamio plasma la realidad desde la danza contemporánea”. *El Diario*, año XI, núm. 3, 774, 12 de abril de 1985 [Monterrey, NL.] ATDCA.

Secretaría General de Desarrollo Social y la Dirección General de Acción Cívica, Cultural y Turística del DDF.

En el marco de dicho programa, el Taller actuó en las siguientes delegaciones: Iztapalapa (22 de abril y 8 de mayo), Milpa Alta (27 y 30 de abril, y 6 y 16 de mayo), Benito Juárez (29 de abril, y 13 y 20 de mayo), Venustiano Carranza (30 de abril) y Xochimilco (3 y 17 de mayo).⁸²

Dentro del Ciclo Miguel Covarrubias, el TDCA presentó en el TD (los días 20 y 27 de abril, y 4 de mayo) las obras Sólo un juego; Estudio (m. Carlos Chávez), de Escamilla; La soledad en llamas; Soñé que...; Chalma (m. Carlos Chávez y Leonardo Vázquez), de Mendoza, y Simidor. Soñé que... alternó con La una, la otra (m. Ray Barberik, Jac Murphy y Andreas Vollenweider), de Araceli Rico, el día 4.⁸³



68

Mendoza y Rico en *La una, la otra*. Coreografía: Araceli Rico.

⁸² En este ciclo también actuaron Ballet Danza Estudio, Alternativa, Contradanza, el Ballet Folklórico Danzas y Cantos de México, el Ballet Contemporáneo, el Ballet Folklórico Una Gota en el Tiempo, el Grupo Contemporáneo de la Escuela de Danza del DDF, España y México en la Danza, Margarita Gordon, Elsy Contreras y Grupo, México Ballet Folklórico y Danza Libre Universitaria.

⁸³ Chalma recreaba la atmósfera de este centro de peregrinación tan socorrido por los fervientes, mientras que *La una, la otra* abordaba un problema de identidad psicológica inspirado en las palabras de Apollinaire: “Piedad para nosotros que exploramos las fronteras de lo irreal”.

José Luis Chavarría escribió un largo artículo después de la función en el que explicó que, al conformarse como agrupación, a las integrantes les había inquietado experimentar formas de trabajo más completas y versátiles que fuesen más allá del mero papel de ejecutantes: “Hacer coreografía y todas las actividades colaterales que este trabajo implica: ver, seleccionar la música, diseñar el vestuario, elaborar el diseño de luces, dirigir los ensayos, en fin, todo ese mundo caleidoscópico y mágico que es el arte coreográfico”. De los bailarines originales sólo quedaban Escamilla, Mendoza y Pérez, pero el grupo se mantenía en sus búsquedas estéticas. Afirmó Chavarría que el paso del tiempo había permitido que el trabajo del grupo adquiriera “una consistencia y línea de trabajo definida, lo cual es siempre plausible cuando, como en este caso, ello no signifique esclerosamiento o estancamiento, sino más bien el descubrimiento de canales por sí mismos renovables de expresión estética”.

Para Chavarría, salvo la primera coreografía presentada el resto proponía interesantes planteamientos tanto coreográficos como de contenido: “*Sólo un juego* es un divertimento en donde percibo una carencia de continuidad y coherencia coreográfica”. El resto de las obras —apreció— eran cercanas a “la sensibilidad de nuestro tiempo. Las coreografías que completan el programa, ya desde una visión intimista, ya desde una perspectiva histórico-política, abordan problemáticas que cuestionan profundamente al hombre y a la sociedad contemporánea”.

Chavarría continuó. A su juicio, *Soliloquio* era una lucha desesperada del hombre “por encontrar su lugar en el mundo y su propia identidad. El movimiento y el trazo coreográfico, que hace un uso adecuado de todo el escenario, transmite, sin caer en la obviedad y con intensidad, este proceso muchas veces desgarrador que todo individuo enfrenta en su devenir existencial”. Solo interpretado limpiamente y con gran intensidad por Araceli Rico. En *La soledad en llamas* —dijo— “se presentan diferentes facetas o estados de ánimo de la protagonista, algunos incluso contrapuestos. El sufrimiento desgarrador, la alegría

existencial, casi lúdica, una apasionada militancia política, la amante desbordada [...] cada cuadro es ejecutado con pulcritud y emotividad por la intérprete en turno”. Destacó en esta obra la intervención de Escamilla, que hizo derroche de su inmensa fuerza dramática: “Su sola presencia inunda el escenario”.

A *Soñé que...* la calificó como un planteamiento temático interesante resuelto con limpieza y honestidad: “El deseo, la fantasía crean entidades oníricas que acaban por destruir a su propio creador”. Destacó las ejecuciones de Escamilla y Pérez por su fuerza dramática, y distinguió nuevamente la interpretación de la primera “con movimientos casi felinos”. Asentó que la escenografía “pudo ser más abstracta, según lo exigían el tratamiento coreográfico y el vestuario”. En *Serrallo* –agregó– “se percibe una frágil estructura coreográfica y por momentos una ausencia de coherencia temática en el movimiento. Con todo, la interpretación es limpia y emotiva. Se mantienen en esta coreografía ciertas constantes tanto positivas como negativas de las obras de Mendoza”. Resumió sus características compositivas: planteamientos interesantes, que no llegan a cuajar del todo en el aspecto estrictamente coreográfico.⁸⁴

En mayo y junio, con el patrocinio de la Dirección de Acción Cívica, Cultural y Turística del DDF, el Taller bailó en las siguientes delegaciones: Milpa Alta (6 y 16 de mayo), Álvaro Obregón (8 y 24 de mayo), Magdalena Contreras (9 de mayo), Benito Juárez (13 y 20 de mayo), Coyoacán (15 de mayo), Xochimilco (17 y 23 de mayo), Venustiano Carranza (31 de mayo) y Miguel Hidalgo (2 de junio y 6 de julio).

El 24 de mayo, el TDCA recibiría un agradecimiento por la función de danza presentada en el Plantel Núm. 8, Miguel E. Schulz, de la Escuela Nacional Preparatoria.⁸⁵

⁸⁴ José Luis Chavarría. “Las andanzas del grupo Andamio”. *Excélsior*, 8 de mayo de 1985. ATDCA.

⁸⁵ Agradecimiento por participación firmado por Ernesto Schettino Maimone, director de la Escuela Nacional Preparatoria, con fecha 8 de mayo de 1985. ATDCA.

Una vez más, el grupo fue invitado a participar en el Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, ahora en su sexta edición, del 17 al 26 de mayo.⁸⁶ Las coreografías fueron las trabajadas durante el año: *Sólo un juego*; *Estudio*, de Escamilla; *Soledad en llamas*; *Soñé que...*; *Chalma*, y *Simidor*.⁸⁷ Tocó al Taller cerrar el festival el 26 de mayo.

Un periodista escribió: “Con un lenguaje propio, Andamio comunicó la realidad mexicana, en un afán por contribuir a la redefinición de un nacionalismo multidimensional que muestra la conformación cultural existente”. El grupo había ofrecido, en su opinión, una expresión dancística joven. En *Sólo un juego*, de creación colectiva, la vitalidad de la música “se une como pretexto para jugar con el espacio, el ritmo y el movimiento”. Y en *Soñé que...* “el inconsciente permite que una relación sadomasoquista alcance sus últimas consecuencias. La aniquilación se convierte entonces en el placer máximo”.

Continuó su descripción: “El fervor religioso es motivo de inspiración para *Chalma*, la fiesta pagana representa un ritual de convivencia comunitaria”. *Simidor* —obra que cerró el programa— mostró que “la invasión militar no es sino la última consecuencia de las constantes y sutiles agresiones que sufren los países latinoamericanos. Contra la penetración cultural, la tradición popular es una respuesta efectiva”.⁸⁸

71

⁸⁶ Invitación por parte del INBA para participar en el V Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, del 12 al 26 de mayo de 1985, 16 de abril de 1985. ATDCA.

⁸⁷ Como integrantes del grupo se registraron Esperanza Escamilla, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Adriana Quinto, Araceli Rico y Laura Mendoza. El 16 de abril de 1985, el Taller envió una carta de agradecimiento dirigida a Guillermo Arriaga, director de Danza del INBA, por la invitación que le hizo para presentarse en el Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. ATDCA.

⁸⁸ Autor desconocido. “Andamio cerró con broche de oro el VI Festival Nacional de Danza”. VI Festival Internacional de Arte Primavera Potosina. ATDCA.



Noemí Pérez en *Soñé que...* Coreografía: Cristina Mendoza.

Al regreso a la Ciudad de México, el Taller se presentó los días 31 de mayo, y 2, 7 y 20 de junio en las delegaciones del DDF. En el TD bailó los días 15 y 16 de junio dentro del ciclo Miguel Covarrubias. Un artículo difundió que el grupo había logrado la aceptación del público de cualquier edad por la interpretación de temas actuales y por la emotividad con que

emotividad con que se desenvolvían las seis bailarinas en el escenario. El texto describió las obras de la siguiente manera: *Sólo un juego*, donde toman como pretexto jugar con el espacio, el movimiento, el ritmo, la dinámica; *Estudio*, donde la intérprete “se desenvuelve en escena con movimientos de gacela”, y *La soledad en llamas*, que “llamó la atención por los gráciles y delicados movimientos de todas las integrantes”.⁸⁹

En tanto, Roberto Aguilar aportó una nota en la que describía al Taller como uno de los grupos más homogéneos del momento, y especulaba que quizás ello era resultado de la dirección colectiva y de su trabajo constante durante todo el año. El grupo se mantenía activo, presentando funciones en zonas marginadas, en su afán por acercar a un público nuevo a la danza, un público mediatizado por los espectáculos comerciales y “los cantantes de moda”:

El Taller tiene proposiciones claras, precisas y nada pretensiosas [...] Tienen calidad, eso sí, aunque se podría pensar frecuentemente demasiado esquemáticas, posible consecuencia de su intención didáctica. Sus temas son de la más absoluta cotidianidad, no por eso obvios. Me impresionó su tratamiento coreográfico de la condición femenina en *Serrallo* [...] la obra comienza con una denuncia contundente leída naturalmente por una voz femenina: en una sociedad machista, la condición femenina es ultrajada. Encuentro que esta sentencia previa es un poco condicionante del ánimo del público y suscita un murmullo general. Una vez puestas las banderillas aparece una mujer con las fantasías desplegando la parafernalia de la pareja. Percha con ropa masculina y femenina, zapatillas de tacón utilizadas conjuntamente con brasier, como símbolo de la dominación del macho. “Sé bella y calla.” Las evoluciones de la bailarina son portadoras de las ansias de libertad, como palomas encadenadas tiemblan al rumor de las pisadas del amo que vuelve a casa.

73

⁸⁹ Autor desconocido. “Seis coreografías presentó Andamio”. *El Universal*, 18 de junio de 1985. ATDCA.

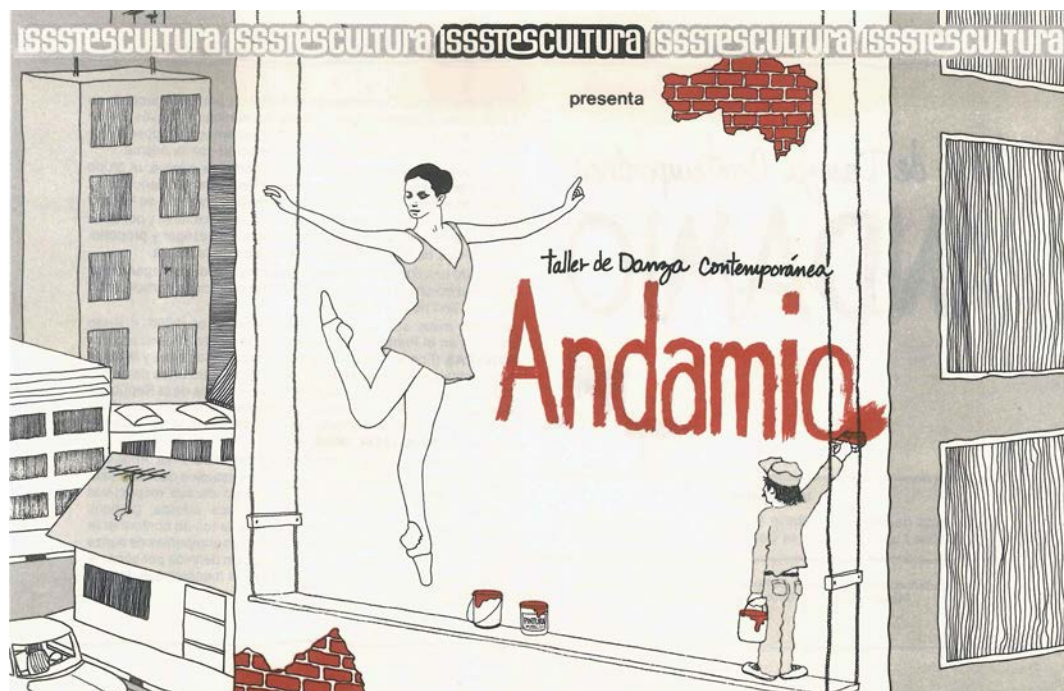
Aguilar lamentó la falta de un estreno anunciado, *Chalma*, que permitiría observar cómo se maneja la temática étnica, e hizo una mención especial a la coreografía de Araceli Rico *La una, la otra*, “con el uso de un espejo, elemento frecuente en la temática contemporánea, de una claridad narrativa asombrosa y de efectos casi psicoanalíticos. Gracias, padre Freud”.⁹⁰



Araceli Rico en *La una, la otra*.

Auspiciado por el DDF, Andamio se presentó en el Plantel Sur del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) el 27 de junio con dos funciones, y participó en el Vagón del Arte los días 22 y 29 del mismo mes. Para el ISSSTE bailó en julio los días 3, 8, 9, 10 y 11 (dos funciones), así como el día 12 (también con dos funciones). El 25 del mismo mes, el Taller se desplazó al Teatro del Seguro Social de Toluca, estado de México, para bailar el mismo programa.

⁹⁰ Roberto, Aguilar. “Meridiano de la danza”, s/r, s/f. ATDCA.



ISSSTESCULTURA.

El 12 de septiembre, Mendoza dirigió una carta a Jaime Cuevas, encargado del Departamento de Promoción de la Dirección de Danza del INBA, para avisar que Andamio entraría en receso y agradecer su apoyo.⁹¹ En diciembre de ese mismo año, el grupo recibió un reconocimiento por su destacada colaboración en favor de la difusión de la danza firmada por el licenciado René Avilés Fabila, director general de Difusión Cultural de la UNAM.⁹²

75

⁹¹ Carta de Cristina Mendoza Bernal dirigida a Jaime Cuevas, encargado del Departamento de Promoción de la Dirección de Danza del INBA, con fecha 12 de septiembre de 1985. ATDCA.

⁹² Reconocimiento dirigido al grupo Andamio, diciembre de 1985. ATDCA.

1986

En febrero de este año, mediante una carta dirigida a la maestra Tania Álvarez, el Taller (en su segunda etapa) solicitó un salón dentro de la Escuela Nacional de Danza para realizar sus ensayos, el cual le fue concedido, lo que le permitió seguir con su trabajo.⁹³

Del 7 de febrero al 23 de marzo, el TDCA compartió la Sala Miguel Covarrubias con Ballet Danza Estudio, Contradanza, El Cuerpo Mutable, Alternativa, Quinto Sol, Barro Rojo y Pilar Medina en la Temporada de Danza Contemporánea. A Andamio le tocó exhibir *Serrallo* en una función colectiva los días 7, 8 y 9 de febrero. De acuerdo con el Programa 1 de dicha temporada, presentó *Sólo un juego*, *Estudio*, *La soledad en llamas*, *Soñé que...*, *Serrallo* e *Historia de vecinos* los días 14, 15 y 16 de marzo.⁹⁴

Eduardo Cruz Vázquez, quien se encargó de reportar la temporada, expresó que las integrantes del TDCA eran muy jóvenes y con gran capacidad creadora.⁹⁵ Mendoza aclaró al periodista que el grupo era totalmente nuevo, ya que por distintos motivos las antiguas compañeras habían tomado otro camino. Mencionó que antes utilizaban mayoritariamente la técnica clásica, y que ahora se acercaban a la Graham, que era la que conocían la mayoría de los nuevos miembros. Aclaró que la temática contemporánea era muy difícil de abordar sólo con los consabidos pasos dancísticos, por lo que se aproximaba al teatro. A la pregunta de Cruz Vázquez sobre el trabajo independiente, expresó que era muy arduo, pues los bailarines se veían obligados a trabajar en otros ámbitos, lo que obstaculizaba la profundización de su investigación. Reconoció como un punto positivo que, en el trabajo independiente, el bailarín tenía que enfrentarse al proceso completo de la producción, lo que ampliaba la perspectiva de aquel que sólo era ejecutante. En opinión de

76

⁹³ Carta dirigida a la maestra Tania Álvarez, directora de la Academia de la Danza Mexicana, 12 de febrero de 1986. ATDCA.

⁹⁴ Autor desconocido. "Comenzará la Temporada de Danza Contemporánea", s/r, s/f. ATDCA.

⁹⁵ Los miembros en ese momento eran Nina Heredia, Martha Macías, Verónica Cruz, Emma Delgado, Esperanza Escamilla, Cristina Mendoza y Diego Piñón.

Mendoza las bases de la danza las proporcionaba la escuela, pero, según su experiencia, la mayor formación provenía de enfrentar la creación coreográfica. Reconoció que no se sentía aún como una coreógrafa hecha, sino que estaba en proceso, y antes de salir corriendo al escenario —pues la entrevista que le hizo el periodista fue previa a una función— señaló la necesidad de crear alternativas para el desarrollo integral del bailarín, lo cual repercutiría en beneficio de la danza en México. La función presentada se dedicó a Cynthia Couttolenc, quien había fallecido cerca de dos meses atrás. Eduardo Cruz describió así algunas de las obras interpretadas: Sólo un juego; fresca, sencilla; Soliloquio, dramática; Delirio acompasado (m. Ivo Malec, Lan Adomián y Antonio Zepeda), de Mendoza, intensa, erótica... En síntesis, el periodista comunicó que la danza-teatro se había apoderado del nutrido público que asistió a la Sala Miguel Covarrubias. Cerró su escrito destacando la actuación de Heredia —plástica, emotiva— y la iluminación de Laura Mendoza. “Bien por Andamio”, concluyó.⁹⁶ En julio (los días 4, 5 y 6) el Taller exhibió las obras Sacudiendo la polilla (m. popular mexicana), *Territorio* (m. grupo Vangelis y Antonio Zepeda), Chalma, La espera (m. Vivaldi, Philip Glass y grupo Triana), Soñé que... y Delirio acompasado, todas de Mendoza, en el TD.⁹⁷



⁹⁶ Eduardo Cruz Vázquez. “Fin en la UNAM, con el grupo Andamio, de la Temporada de Danza Contemporánea”. *El Nacional*, 24 de marzo de 1986. ATDCA.

⁹⁷ Como integrantes se menciona a Nina Heredia, Martha Macías, Cristina Mendoza, Diego Piñón y Verónica Cruz. Colaboradoras: Noemí Pérez y Esperanza Escamilla. Técnica: Laura Mendoza, y encargado de difusión, César Delgado.

En entrevista, Mendoza declaró al investigador y crítico César Delgado:

...un trabajo no se da en el vacío: las condiciones económicas, políticas, sociales, y específicamente culturales, determinan en gran medida nuestra labor. La elección misma de ser independientes es, entre otros motivos, producto de una determinante propia del campo de trabajo dancístico, que cada vez se ve en condiciones más limitadas para absorber al gran número de bailarines que egresan de las distintas escuelas, profesionales o no [...] antes ha habido grupos independientes. Muchos abortaron y los que perduraron se ven amenazados constantemente por el factor de subsistencia económica, principal generador de fricciones que minan las relaciones interpersonales de sus miembros. La independencia resulta efectiva en términos relativos, ya que sólo las instituciones cuentan con lo necesario para el desarrollo de la actividad dancística. Lo que se gana sólo alcanza para la producción de las coreografías, pago de maestros, renta de un estudio...

78



Nina Heredia, Verónica Cruz, Diego Piñón y Cristina Mendoza en *Delirio acompañado*. Coreografía: Cristina Mendoza.

Asimismo, Cristina estableció que su trabajo estaba en revisión, y dijo que el nuevo grupo había procurado crear un espacio de formación y experimentación coreográfica con el objetivo de atraer a un público nuevo, en su mayoría popular, a la danza.⁹⁸

Como coordinadora del TDCA, Mendoza manifestó en una entrevista que en su segunda etapa el grupo se aproximaría a la teatralidad, ya que “el conocimiento y a la postre dominio de las técnicas sólo deben ser tomados como un medio de comunicación”. Aclaró además que el Taller subsistía gracias a las contrataciones de distintas instituciones oficiales.⁹⁹

Otro reportero destacó que el grupo había presentado un trabajo muy lucido y profesional. Después describió algunas de las coreografías. En *Sacudiendo la polilla* encontró que la escenografía era apropiada y que se comprendía lo planteado “sin llegar a lo obvio”. *Chalma* era una obra con carácter místico. Alabó el colorido del vestuario y la labor de Mendoza, que “promete mucho. Su labor profesional es captable en cada una de sus creaciones coreográficas”. En *La espera*, la coreógrafa había mostrado una situación actual, como lo era la maternidad”, y a través de *Territorio* “representó un ser poderoso”, cuyo dominio era simbolizado por unas mantas.¹⁰⁰

79

⁹⁸ César Delgado Martínez. “Andamio: la definición de un lenguaje propio”. *El Jalisciense*, 26 de junio de 1986. [Guadalajara, Jal.] ATDCA. Como bailarines se incluye a Nina Heredia, Martha Macías, Diego Piñón y Rocío Tame. Las colaboradoras eran Verónica Cruz, Esperanza Escamilla y Noemí Pérez, y la iluminación corría a cargo de Laura Mendoza.

⁹⁹ Autor desconocido. “Grupo Andamio está a nivel experimental”. *Momento*, 28 de julio de 1986. [San Luis Potosí, SLP.] ATDCA.

¹⁰⁰ Autor desconocido. “Andamio y el público en total comunicación. Sus coreografías fueron muy aplaudidas”. *El Heraldo de San Luis*, 23 de julio de 1986. ATDCA.

Una nota más dejó constancia de las palabras de Mendoza, quien puso de manifiesto la búsqueda perenne a la que estaba abocado el Taller, por lo que la propuesta presentada estaba en proceso de evolución. En esos momentos, el grupo hacía una evaluación de su trabajo anterior y buscaba proyectarlo hacia nuevas formas de expresión. El autor de la nota apuntó que en sus coreografías el grupo tomaba elementos representativos de la realidad para procesarlos y devolverlos a la misma sociedad vueltos arte, mediante una fuerte carga emotiva y los recursos técnicos disponibles.¹⁰¹

En entrevista, Mendoza explicó que a veces no era posible cumplir con los objetivos que se planteaba un grupo independiente, pues sus miembros tenían que atender su subsistencia. Asentó que se necesitaba madurez para desarrollar el trabajo colectivo y confesó que a veces desanimaba el hecho de que, tanto por lo económico como por el tiempo, las propuestas no alcanzaran la calidad que se pretendía, lo que se sumaba a la exigencia del medio de presentar una programación siempre diferente. Esos y otros factores determinaban que los bailarines se agotaran o se desanimaran, y que en cualquier momento desaparecieran años de esfuerzo. En otra plática, Mendoza se explayó y argumentó que muchos de los grupos independientes coincidían en temáticas, en la idea del trabajo en colectivo y en tratar de renovar el lenguaje dancístico. Adquirir un estilo propio —apuntó— dependía de la formación de sus integrantes. Los grupos tenían gran movilidad y recibían nuevos miembros, quienes, lógicamente, tenían enfoques diferentes que daban lugar a modificaciones en la línea de trabajo. Mencionó que en esos momentos el colectivo estaría bajo una coordinación general que tendría la última palabra, lo que facilitaría la relación con las instituciones, “a las que se les hace muy difícil entender cómo trabaja

¹⁰¹ “Grupo Andamio dejó constancia de su labor”. *Loc. cit.* ATDCA.

la relación con las instituciones, “a las que se les hace muy difícil entender cómo trabaja la dirección colectiva, pues siempre se desea ver una cabeza a quien dirigirse”. Asimismo, agregó que el Taller aceptaba la colaboración de otros bailarines porque se había dado cuenta de que su labor tenía que ser flexible en aras de continuar.¹⁰²

Patricia Rosales y Zamora declaró que, después de un receso de seis meses, el TDCA había reanudado su trabajo con elementos nuevos. Su principal objetivo –señaló– era subsistir.¹⁰³



Martha Macías, Verónica Cruz (de espalda) y Nina Heredia en *La espera*. Coreografía: Cristina Mendoza.

¹⁰² Autor desconocido. “Danza Andamio”. *Excélsior*, 23 de mayo de 1986. ATDCA. Los integrantes del Taller en ese entonces eran Nina Heredia, Diego Piñón, Rocío Tame y Martha Macías.

¹⁰³ Patricia Rosales y Zamora. “Regresa el laureado grupo de danza Andamio”. *Excélsior*, 23 de mayo de 1986. ATDCA.



Nina Heredia y Martha Macías en *Territorio*. Coreografía: Cristina Mendoza.

Andamio recibió el 28 de julio una carta de Lila López de Gamboa dirigida a Cristina Mendoza¹⁰⁴ en reconocimiento a la participación del grupo en el VI Festival Nacional de Danza Contemporánea,

En octubre, los días 19 y 26, el Taller se presentó en el TD con Sacudiendo la polilla, Alfa-Beta (m. A. Vollenweider), de Guillermo Maldonado, con Verónica Cruz y Nora Guevara; Chalma; La espera; Territorio, y Delirio acompasado.

Una nota periodística registró la experiencia de Mendoza en la danza. En esta ocasión, indicó que al bailarín independiente no se le consideraba un profesional, y que su objetivo era lograr que su arte fuera expresivo y comunicativo, lo que implicaba un compromiso vital. Desde su experiencia, la danza contemporánea se había desarrollado rápidamente, pero sus resultados se verían —dijo— a largo plazo. Con respecto al TDCA manifestó:

¹⁰⁴ Carta dirigida a María Cristina Mendoza y firmada por Lila López de Gamboa. San Luis Potosí, SLP, 28 de julio de 1986. ATDCA.

Siempre estamos ligados a la situación actual. En cada coreografía se plantean elementos significativos, aunque no tengamos respuesta inmediata del público. [...] La actividad constante del bailarín lo consolida para encontrar su línea de trabajo. Además le permite desarrollar sus cualidades expresivas.

Después de estas declaraciones, el autor de la nota comentó algunas obras. A su juicio, en *Sacudiendo la polilla* se retomaba lo popular para “sacar la magia del pasado”; *Alfa-Beta* era un acercamiento a la técnica del jazz, mientras que los aspectos místicos, religiosos y comunitarios se recogían en *Chalma*. *La espera* hacía referencia a la maternidad y a la dificultad de las mujeres solas para enfrentar la tarea de cuidar y educar a sus hijos. En *Territorio* la temática era la lucha, y *Delirio acompasado* mostraba el sueño erótico de un joven en soledad ante la incapacidad de relacionarse con las mujeres.¹⁰⁵



Martha Macías, Verónica Cruz y Nina Heredia en *La espera*.

Ésa fue su última función.

¹⁰⁵ Autor desconocido. “Actuará un grupo”. *Excélsior*, 19 de octubre de 1986.

APARTADO II. LAS INTERPRETACIONES

Crear un grupo independiente de danza no es tan difícil: basta con que se tenga una propuesta de trabajo efectiva para conformarlo. Lo difícil en tal caso —como se verá— es mantenerlo, debido a la complejidad de relaciones de toda índole que se conjugan en su quehacer.

La creación del TDCA se debió a diversas circunstancias azarosas y afortunadas. Varias compañeras de la CND nos habíamos salido de su seno para probar nuevos derroteros, y por casualidad nos reunimos en un salón de ensayos al acudir a una convocatoria.

¿Cómo llegamos ahí?

En mi caso, había sido alumna de la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Yo era una de las estudiantes de mayor edad en el grupo al que pertenecía. Después de seis años de estudios, mis ansias por aprender en otro nivel me impulsaron a sumarme a la gira organizada por Emma Pulido a los Estados Unidos como miembro de un grupo de folclor, género que nunca antes había bailado, al ser mi línea la del ballet y la danza moderna. Mi motivación fue aprovechar las circunstancias para quedarme a estudiar danza en ese país. Al final de esa aventura tan interesante —que me enfrentó a sobrevivir en un ambiente cosmopolita como el de Nueva York, en donde trabajé como niñera para sostenerme— regresé a México.

De inmediato me metí a la primera compañía del Ballet Folklórico de México (BFM), pero duré poco, pues seguía conectada con la ADM. Quise entonces presentar un examen para revalidar el tiempo que estuve fuera del país. No obstante, Amalia Hernández pronto “me puso en mi lugar” y me hizo saber que debía escoger a “qué amo servir”. Sin duda, mis inclinaciones eran hacia la danza clásica, razón por la cual busqué

nuevamente al Ballet Clásico de México, con el cual había colaborado desde que estudiaba en la academia, y encontré que esta institución estaba transformándose para convertirse en la CND.

Hubo una convocatoria para bailarines que quisieran sumarse a sus filas y me integré a un grupo de jóvenes interesados que tomábamos clases en preparación para ser seleccionados. Cecilia Lugo estaba entre las aspirantes, al igual que otros alumnos de la ADM y de instituciones como la Escuela de Danza Nellie y Gloria Campobello, y de la Escuela de Ballet de Coyoacán. Al igual que muchas otras aspirantes, Cecilia y yo fuimos admitidas y nos enfocamos en la labor de integrar el cuerpo de baile. Fueron años de aprendizaje y dura disciplina que nos proporcionaron una formación profesional.

En lo personal, los cinco años que permanecí en la CND (1975-1980) posibilitaron el desarrollo de las facultades que tenía, a pesar de haber entrado a la danza demasiado tarde.¹⁰⁶ Bailé como miembro del cuerpo de baile y me esforcé para subir de categoría, pero pasaba el tiempo y no vislumbraba ninguna posibilidad de que eso aconteciera. Finalmente me escogieron para bailar *La casa de Bernarda de Alba*, obra de Ana Mérida que se caracterizaba por sus movimientos y actitudes cercanas a la danza contemporánea. Después de una de mis interpretaciones en esta coreografía, Laura Urdapilleta me felicitó, pero yo ya había decidido buscar otro camino para desarrollarme.

Al salir, probé incorporarme al Taller Coreográfico de la Universidad, pero no me acoplé al carácter de su directora, Gloria Contreras. Mi ánimo estaba bastante bajo, ya que la decisión de separarme de la compañía me enfrentó a la posibilidad de dejar la danza, lo máspreciado para mí en esa época. Sin embargo, al estar cercana al ambiente universitario me enteré de la oportunidad de incorporarme a un montaje con el maestro Hugo Romero, quien ensayaba en el nuevo conjunto cultural de la UNAM. En ese grupo me encontré con

¹⁰⁶ A los quince años apenas empezaba a estudiar ballet dentro del Instituto Mexicano del Seguro Social con la maestra Mirna Villanueva, quien impartía los talleres en las calles de Hidalgo.

Cecilia Lugo y Andrea Gabilondo, y conocí a Arturo Garrido. Tomábamos clase con Romero y ensayábamos, pero —supongo que por dificultades para conseguir apoyo— el coreógrafo empezó a faltar. Llegábamos al salón y no había maestro, por lo que decidimos impartir la clase entre nosotros. En determinado momento, Cecilia, Andrea, Arturo y yo empezamos a idear el trabajar juntos, integrándonos como grupo.

Así de fácil fue como empezó Andamio.

Sin duda, el motor principal en esos momentos fue Arturo, ya que tenía experiencia en trabajar con grupos independientes —fue miembro de Alternativa— y también componiendo obras. Estos inicios se vieron obstaculizados, pues nos pidieron desocupar el salón donde ensayábamos. Sin embargo, pronto se produjo un golpe de suerte: se nos ofreció una beca para sumarnos al programa de la escuela Ollin Yoliztli, que iniciaba sus cursos de perfeccionamiento en danza. Las instalaciones eran hermosas, así como el ambiente que se respiraba, pues en el mismo recinto ensayaba la Orquesta Filarmónica de México, que dirigía el maestro Fernando Lozano Rodríguez, al que conocíamos bien ya que colaboraba con la CND. Al ubicarse la Ollin frente a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, había un movimiento de jóvenes estudiantes muy acogedor.

Cecilia, Andrea y yo empezamos a tomar clases de danza clásica, danza contemporánea, música, coreografía, comedia musical, teatro, iluminación y notación Benesh, programa equivalente a estudios de posgrado. Además teníamos la libertad de quedarnos a ensayar nuestras coreografías en las instalaciones. Dentro del grupo de becarias estaban también Marcela Lombardo, Jacqueline Farina, Esperanza Escamilla y Noemí Pérez, todas excompañeras de la CND. Arturo Garrido ya era —desde hacía tiempo— miembro del Centro Superior de Coreografía (Cesuco), que había iniciado en la sede de la ADM y recién se había mudado a las instalaciones de la Ollin Yoliztli.

Afortunadamente, Andrea, Cecilia, Noemí, Jacqueline, Esperanza y yo habíamos vivido la época en la que el ingeniero Salvador Vázquez Araujo adoptó la asesoría cubana de ballet, y con una visión amplia y comprometida se esforzó por desarrollar la danza en México. Su proyecto de profesionalización abarcó desde el nivel de formación hasta culminar con la CND, e incluso proporcionó a los bailarines y maestros interesados clases de metodología cubana con las expertas en la materia, enseñanza que en aquel entonces no valoré lo suficiente, pues lo que yo quería era bailar.

Durante su larga gestión, el ingeniero apoyó, asimismo, el proyecto del Cesuco, promovido por la maestra Lin Durán. Nuestro grupo compartía las instalaciones con este centro, pero tenía muy poco contacto con sus integrantes, pues el programa donde nos ubicábamos era diferente y estaba encabezado por Cecilia Rébora, exbailarina de la CND.

Desde la visión de Noemí Pérez, el ingeniero Vázquez Araujo apoyó en distinta medida a los grupos de danza subsidiados y propició el repunte de los independientes con sus acciones. Al respecto comenta:

La Ollin fue muy significativa para nosotras. Tomábamos clases de ballet, de coreografía con Federico Castro. Fuimos privilegiadas de estar en ese momento. Tomábamos iluminación y nos sirvió muchísimo, pues antes no teníamos ni idea. No llegamos a dominar todos los tecnicismos, pero nos dio una oportunidad de crecer en muchos aspectos.

En esta escuela empezamos a hacer nuestros pininos coreográficos.

Andamio se constituyó con elementos que teníamos asumida una disciplina de trabajo: hacíamos clase puntual y cotidianamente, ensayábamos con fuerza y buscábamos rigor en las presentaciones. Lo que queríamos era bailar por sobre todas las cosas, y al reconocer que dentro del grupo cada uno tenía objetivos creativos distintos,

aceptábamos las diferencias. Arturo era el “guerrillero de la danza”. Su discurso y actitud cotidianos eran en favor de la lucha por los desprotegidos. En tanto, Andrea se inclinaba por la integración teatro-danza. Sobre Cecilia Lugo, hay que decir que había iniciado la carrera de Estudios Latinoamericanos en la UNAM y su tendencia coreográfica incorporaba esa visión. Por mi parte, yo compartía la idea de que la danza tuviera una finalidad de tipo político-social.

Analizando a la distancia nuestras obras, ninguna de ellas –ni siquiera las de Arturo Garrido– eran realmente combativas. El énfasis estaba en el uso del cuerpo, el manejo de la música, y en temáticas innovadoras y formas de representarlas que rompían con la estética de la danza clásica y moderna al estilo de aquel entonces.

Las obras de Arturo (*Nómina de esclusas*, *Libertango*, *Aztra* e *Y... amanecerá*) eran bien logradas. Tenían libertad de movimiento, principalmente del torso, y por lo general usaban la música como base de sus evoluciones. El resultado era que gustaban al público por su fuerza, expresión y dinamismo. Sin embargo, resultaban demasiado abstractas. Noemí apunta que en *Y... amanecerá* no había nada que hiciera referencia directa a un tema de corte social: “Era rica la música y le encantaba al público. *Historia de vecinos* tenía más relación con una postura contestataria [...] en realidad, nuestra intención era manifestar ciertas ideas de inconformidad social en la coreografía, pero al final el motivo principal era el movimiento”.



Arturo Garrido, Andrea Gabilondo, Jacqueline Farina y Cristina Mendoza en *Aztra*. Coreografía: Arturo Garrido.

Las coreografías de Cecilia Lugo eran más claras. *Frecuencia Modulada* hacía uso de la programación de una radiodifusora como medio de crítica al uso desmedido de los medios de comunicación. Subía a escena un pequeño radio que sintonizaba en una estación conocida y de pronto los movimientos de los intérpretes, antes fluidos, se volvían robotizados, como si fuéramos unos títeres manipulados. *Historia de vecinos* trataba sobre el exilio. Con una música excelentemente escogida, fuerte y muy dinámica, ofrecía una visión de la represión registrada en aquel momento en varios países latinoamericanos y que obligaba a las personas disidentes a migrar. Elementos teatrales conformaban parte de esta danza. Enfundadas en gabardinas y con una maleta en la mano, caminábamos lenta y sombríamente por el escenario. Era un placer para los intérpretes bailarla.

Andrea combinaba también elementos teatrales con la danza, y su intención siempre era juguetona y gozosa. Nos exigía experimentar cosas nuevas, de mayor gestualidad. En *Máscaras* asumíamos, mediante gestos faciales, corporales y actitud de movimiento, distintos sentimientos,

como la alegría y la tristeza. En *La conversación* tres personajes trataban de establecer un diálogo sin lograrlo. Era una ingenua aproximación a una obra de Jean Genet.

Mi contribución personal en un principio fue una danza de amor —*Lazos*— bastante convencional, aunque hacía uso en este *pas de deux* de cargadas y movimientos que trataban de alejarse de lo tradicional —por supuesto, tímidos esfuerzos—. De pronto, con *Serrallo* di un salto compositivo. Con música de Érik Satie, de inspiración oriental, empecé a dibujar una coreografía bastante convencional. Había confeccionado unos pantalones bombachos, transparentes, y con la música de Satie me movía usando los clichés tradicionales de la tendencia orientalista en la danza. Invité a que presenciara estos avances a la maestra Lin Durán, quien los observó y no dijo nada. Rumié y rumié hasta que la temática feminista surgió y la escena oriental se convirtió en el encierro de una mujer contemporánea a la espera del marido. Entre los accesorios que me sirvieron para crear la atmósfera estaban unos zapatos de tacón y un ligero, así como una corbata y un perchero que representaban la presencia masculina. La música cambiaba repentinamente y se volvía sórdida para crear un ambiente de contraste.

Sólo el nombre de la obra conservó su origen oriental: *Serrallo*.

Cuando salió Arturo del grupo, a principios de 1982, se integró otra coreógrafa interesante: Cynthia Couttolenc, quien, con la fluidez de su propuesta de movimiento, mostró las inquietudes y contradicciones del pensamiento y sentimiento religiosos a través de la figura de sor Juana. La música del padre Soler era introducida por unos versos de la poeta y desplegaba el dramatismo propuesto por el movimiento. Otra de sus coreografías en esta tónica fue *La soledad en llamas* (o *Las Fridas de Frida*), con música de Revueltas, en la que se manifestaban las diversas facetas de la personalidad de la pintora. Como elementos teatrales incorporó una persiana —que pedimos en préstamo a Lidya Romero— y un banquillo donde al inicio de la obra aparecía Frida sentada con su corset

blanco. Yo interpretaba la Frida guerrera, luchadora social, acompañada por la melodía de Revueltas, trágica y ominosa.

Isabel Achard trabajó dos solos que gustaban al público y equilibraban el programa. También incursionó en la relación de pareja con un dúo y compuso *Los burgueses de Calais*, inspirada en una escultura de Rodin.



Cristina Mendoza en *Serrallo*. Coreografía: Cristina Mendoza.

Una vez conformado el colectivo, el TDCA pasó por varias recomposiciones, hasta quedar conformado por Noemí, Esperanza, Isabel, Cynthia y yo, quienes sostuvimos la agrupación durante varios años, con todo lo que esta tarea implicó. Uno de los principales problemas por solventar fue el de conseguir elementos que tuvieran el interés suficiente para permanecer en el equipo. Podría decir al respecto que la búsqueda de copartícipes constituye un reto para cualquier colectivo, subsidiado o no. Se invierte mucho esfuerzo en ensayar a los nuevos bailarines, en proporcionarles un vestuario, en incorporarlos a las distintas tareas que se requieren, y de un día a otro parten. Asimismo, cuando se pretende una organización horizontal hay que enfrentar las inquietudes de los nuevos miembros y tratar de convencerlos de determinada manera de trabajar, lo que implica disciplina y una confianza en la toma de decisiones que se adoptan en beneficio del todo. Creo que ésta es una de las principales razones por las que se desgastan los pequeños grupos.

¿Independencia? ¿De qué tipo?

Sin duda, los grupos independientes disfrutamos la libertad de creación. Considero que ésa era nuestra verdadera independencia, no la económica, como en algún momento creímos poder alcanzar. En nuestro caso, y casi milagrosamente, las instituciones encargadas de distintos proyectos culturales se conjuntaron con la meta de impulsar la difusión de la danza, y al colaborar con ellas nos fue posible poner en marcha nuestras inquietudes creativas.



Noemí Pérez en *La soledad en llamas*. Coreografía: Cynthia Couttolenc.

A pesar de que tuvimos un periodo de intenso trabajo, lo que ganábamos no cubría lo necesario para mantener al grupo con holgura, y menos para pensar en sustentar una familia. Nunca pudimos producir un espectáculo boyante. El vestuario lo solucionábamos a base de ingenio, ya que no alcanzaba para contratar un diseñador. Sacábamos sobrantes de nuestras casas e íbamos a la Lagunilla a conseguir lo que nos hiciera falta, incluso ropa y calzado de medio uso, que debíamos lavar antes de poder usarlos.

Lo mismo sucedía con la escenografía, que a veces no correspondía del todo con la idea coreográfica, debido a teníamos que solucionarla de la forma más sencilla posible. Nunca pretendimos construir grandes “trastos”, ya que nos transportábamos en nuestros coches, lo que limitaba el espacio a pocos elementos no pesados ni voluminosos, pues descargábamos todo con nuestras propias fuerzas. Un dolor de cabeza fue transportar un espejo de grandes dimensiones que Araceli Rico diseñó para su obra *La una, la otra*. Tampoco fue fácil llevar hasta Milán el banquito de *Las Fridas de Frida* o el caballete donde recargábamos un espejo de menores dimensiones para *Soñé que...*, además de cargar con el vestuario y la ropa que usaríamos en plena temporada del invierno italiano. Por cierto, de manera misteriosa, a nuestro regreso desaparecieron varios elementos de escenografía y vestuario, curiosamente los más pesados y voluminosos.



Esperanza Escamilla en *La soledad en llamas*.

Ser independientes tenía otras compensaciones de mayor peso. Nos daba la libertad de alejarnos de los convencionalismos que imperaban en la danza. Sin duda, el campo se estaba democratizando: ya no hacía falta seguir los pasos de nuestros maestros, a pesar de que recordábamos con cariño las clases de la maestra Bodyl Genkel, que por lo general seguían la estructura de la composición musical. Muchos jóvenes bailarines se rebelaron en busca de hacer valer su mirada, a veces muy alejada de los métodos aprendidos. La solemnidad se fue diluyendo. No se hacía uso de libretos literarios ni de estructuras con la lógica del teatro convencional. En ocasiones hasta ¡recortábamos la música! Seleccionábamos la parte de una sinfonía que cuadraba con la idea y ¡listo! También elegíamos música popular, a veces extraña para el oyente, con tal de que reforzara lo que queríamos expresar. Hacíamos uso de efectos de sonido, como el latido de un corazón o la sirena de la policía, para lograr la atmósfera requerida. Éramos multifacéticas, cualidad que se reflejaba, para bien o para mal, en nuestro trabajo.



Cristina Mendoza en *La soledad en llamas*.

Sobre ello, Noemí asevera:

No había una coreógrafa, no había una directora que marcara línea. Las coreografías se hacían a partir de los intereses de los distintos integrantes. Estábamos entrenadas en la técnica clásica y queríamos abrir el movimiento de esa técnica. No había un solo estilo, pero sí una necesidad de comunicar. Por ejemplo, *Soliloquio* manifestaba todas las angustias de Cynthia, su conflicto con la religión; *Serrallo* era la postura feminista [...] nuestras coreografías mostraban la visión de adultas jóvenes. Todas teníamos más o menos la misma edad y coincidíamos en muchas inquietudes.

Algunos críticos y maestros llegaron a calificar nuestro trabajo como neoclásico, con lo que ponían en tela de duda que hiciéramos danza contemporánea. Al respecto, Noemí afirma:

Nos conocieron de puntitas y con chongo. Al quitarnos las puntitas y el chongo, entonces nos calificaban de neoclásicas, pero nuestro lenguaje no tenía nada que ver con esta línea. [...] En ese entonces era Graham o era clásico. Luego vino la técnica Limón como tercera opción. Era todo lo que había. Nosotros no pensábamos en estilo; tratábamos de movernos y comunicar, y lo hacíamos con lo que teníamos.

Elegíamos los temas que llamaban nuestra atención, así como la concepción del espectáculo. Mostramos también independencia al optar por una dirección colectiva. En opinión de Esperanza, los grupos siempre dependen de alguna contratación, sea gubernamental o por parte de la iniciativa privada. Sin duda tiene razón.

Nunca fuimos de la tendencia posmodernista que estaba emergiendo con El Cuerpo Mutable a la cabeza. Nuestros espectáculos se conformaban con coreografías que integraban un programa completo, y nunca se nos ocurrió una sola obra de larga duración. Estábamos ligadas a la representación, por decirlo de alguna manera:

representación de personajes, de historias, de sentimientos, de situaciones sociales... Buscábamos expresarnos. Aunque sí rompimos con algunos hábitos dancísticos.

La relación con el teatro

Desde las primeras obras de Andamio, hubo en nuestro proceso una actitud teatral al hacer uso de elementos más allá del movimiento: apoyo de ruidos, voces grabadas, división en pequeñas escenas sin una clara concatenación, lo que exigía, de alguna manera, que el público completara la intención coreográfica. En mi caso, hubo momentos en que los gestos dancísticos no me permitían expresar mi idea de manera eficaz. En ocasiones quise hacer uso de la palabra, pero me apegué a la tradición del gremio. La más propositiva al respecto fue sin duda Andrea, con una mezcla un tanto inmadura donde seguía predominando la danza.

En el tiempo en que el TDCA ocupó los escenarios, flotaba en el ambiente un debate representativo con respecto a la denominada danza-teatro. Pero, desde mi propia perspectiva, la danza siempre había estado ligada al teatro. Las coreografías de los años cincuenta también resultaban muy teatrales, como *La manda* y *El Chueco*, sólo que muchos grupos independientes se apoyaban más en las acciones cotidianas y eliminaban los consabidos “pasos de danza” que a muchos ya no les parecían atractivos. Pina Bausch puso de moda el concepto de danza-teatro, en una búsqueda más experimental y exhaustiva por la que se inclinaron muchos grupos independientes.

Nuestro acercamiento al teatro fue debido a la inquietud de atender, como bailarinas, a la interpretación y no sólo a la ejecución. En nuestros inicios, y por conducto de Andrea, nos relacionamos con La Rueda, grupo de teatro con el que compartimos varias discusiones e intereses, y cuyo resultado fue una invitación al V Coloquio de Teatro de Grupo realizado en la ciudad de Zacatecas.

En la Ollin Yoliztli tomamos clases de teatro con Guillermo Argüelles, y después nos acercamos al director Morris Savariego, quien nos ofreció varias sesiones vivenciales que en lo particular me hicieron descubrir el manejo de las emociones. No obstante, era difícil entrenar, ensayar, componer y trabajar en lo que nos permitía un ingreso. Para Noemí, “éste fue un acercamiento superficial, un entrenamiento muy corto y que hubiera requerido mayor tiempo y profundidad para compenetrarnos verdaderamente en la teatralidad, lo que requiere, al igual que la danza, de mucha dedicación y trabajo”. Sin embargo, admite que, a pesar de todo, los ejercicios teatrales le permitieron profundizar en ciertos personajes de las obras, como *Soñé que...* Concluye: “Eso tuvo que haber continuado para que realmente sirviera. Pero como un proceso inicial me sirvió; fue como una semillita”.

Para Esperanza, lo importante sería, en todo caso, preguntarse la razón de nuestro acercamiento al teatro: resaltar la inquietud de trascender el virtuosismo o la preocupación técnica.

Ya en la segunda etapa de Andamio, Abraham Oceransky nos abrió la puerta de su estudio y nos impartió un curso gratuito. Con él fuimos a una memorable gira por Tlalpujahua, Michoacán, donde hicimos una presentación. En lo personal, me ayudó a perder el miedo para enfrentar el proceso coreográfico de la segunda etapa, en la que me atreví a imaginar soluciones más creativas, al igual que el curso que tomé con Eugenio Barba, ya embarazada.

¿Qué llevábamos al público?

Muchas veces me he preguntado si las funciones que dábamos en las delegaciones en condiciones tan precarias —sin un escenario propiamente dicho, sin aforo, sin iluminación, sin la magia de la escena— era llevar al público una “función de danza”.

Con estas presentaciones pensadas para un foro, pero sin contar con todos los apoyos técnicos requeridos, ¿se menospreciaba al público?



Ensayo en la Delegación Magdalena Contreras.

En algunos de los teatros de provincia no era mejor la cosa. Teníamos que preparar el escenario, barrerlo, darle un mínimo aforo; encargarnos de la iluminación con las pocas luces existentes; tratar de convencer a los tramoyistas para que nos ayudaran, y, finalmente, bailar... De esa manera conocimos lugares increíbles, que ni siquiera pensábamos que podían existir. Tesoritos legados de riquezas antiguas, como el Teatro del Oro, en ese entonces muy deteriorado.

Poco a poco nos dimos cuenta de que debíamos prepararnos de forma distinta para estas presentaciones pobres en recursos, incluidas las “callejeras”, que requerían sin duda de una concepción diferente. Debíamos adecuarnos a las condiciones de estas locaciones para que lucieran. Sin embargo, cambiar nuestra mentalidad era difícil, pues

nuestro objetivo era pisar un teatro, y para eso nos preparábamos. Ensayábamos demasiado para ello, y por lo general pasábamos por alto la otra parte —la de bailar donde y como fuera—, que era la que nos daba la posibilidad de subsistencia. Por supuesto, las mallas no eran para los tinglados de las delegaciones: con la precaria iluminación, si es que había, mostraban sus deslavados, su uso continuo, sus remiendos. A veces los equipos de sonido eran muy malos, y las grabaciones hechas por amigos evidenciaban los *scratches*. Pero éramos jóvenes y nos movíamos, y pronto la gente se entusiasmaba con la escena desplegada. Los asistentes permanecían toda la función, callados, y nos gratificaban con su aprobación.

Como paradoja, en el foro teatral nuestras presentaciones lucían pobres: carentes de un diseño de vestuario o escenografía, pocos bailarines en escena, música sin alta calidad en la grabación. Nos convencimos de que debíamos tener dos tipos de espectáculos, pero nunca llegamos a consolidar una verdadera expresión “callejera” de la danza.

Sin embargo, Noemí recuerda que en general los espectadores nos recibían muy bien: “Fue rara la función en la que el público no hubiera respondido. Eso nos hizo seguir [...] a la gente le gustaba el grupo porque era profesional, estaban viendo bailarines comprometidos con su profesión”. Por su parte, Esperanza comenta que la fotógrafa Lourdes Grobet se lamentaba de que Andamio hubiera desaparecido, y mencionó que se encontró, al paso de los años, con personas que ni imaginaba que habían ido a ver al grupo y quienes le manifestaban su apreciación por nuestro trabajo.

Sin duda, el público nos aplaudía, les gustara o no lo presenciado, siempre con la inquietud de nuestra parte de si habían entendido o no lo expuesto. En las delegaciones nos montaban la tarima, nos ponían un camerino improvisado y las personas se acercaban poco a poco. Cuando iniciaba la función, podíamos verles las caras mientras enfrentaban las

contingencias de la mejor manera posible. Siempre bailamos con el corazón en la mano, siguiendo la línea vasconcelista de la danza mexicana: llevar la danza al pueblo. Nuestras maestras pertenecieron a esas generaciones en las que se bailaba descalzo sobre las piedras, como un sacrificio corporal, casi místico. ¡Ésa era nuestra verdadera contribución social!

Noemí especula que probablemente sí hayamos dejado una huella en las personas que asistieron a nuestras funciones, “a lo mejor sólo como entretenimiento [...] quizá dos o tres buscaron acercarse a la danza como practicantes o estudiantes profesionales”. Esperanza, más optimista, considera que es posible entusiasmar a los espectadores: “Vas dejando en la gente ciertos momentos, mínimos si quieres, pero momentos de reflexión”.

El trabajo en equipo

Al evaluar el desempeño del grupo, Esperanza asevera que hubo una buena relación entre sus integrantes: “Podía haber discusiones y cierto debate, pero nunca algo que llevara a un enfrentamiento. Los debates son parte de un trabajo colectivo; tienes que exponer tus puntos de vista. Y creo que fue bastante fluido el trabajo en Andamio”.

Como ejemplo, Noemí recuerda el montaje de *Sólo un juego*, en el que logramos hacer una coreografía colectiva sin problema: “Se planteó la idea general. Cada quien hizo su parte y funcionó bastante bien. Nos sentábamos y platicábamos. No hubo conflicto, y salió un producto de eso”.

Ambas mencionan el proceso de montaje para nuestra “función didáctica”, aunque en realidad resultó ser un programa de apertura y de relación con el público que los motivaba, a través de varios medios, a tener un acercamiento con la danza. Comenta Esperanza: “Fue cortito el proceso, y fue realmente muy fluido, pues estábamos en la

dinámica de trabajar las tres. Fue un trabajo muy padre, donde las ideas fluían. El guion lo hicimos creo que en una noche. Trabajamos muy bien colectivamente”.

Para esa función, Rossana Fuentes Beráin nos apoyó, recuerda Noemí:

Ella decía una frase, y a través de la frase nosotras íbamos trabajando. Ella fue la que armó el guion a partir de nuestra propia conversación. Ella hizo la parte técnica; no se metió en el contenido. A Rossana llegamos por Susana Alexander. Yo había visto sus programas de poesía y me parecían muy compactos y muy buenos [...] hacía que la gente se acercara a la poesía [...] Yo la estuve enamorando. Al principio ni me peló, pero finalmente dijo que sí, pues le pareció padre la idea. En ese entonces su hija Tatiana también estudiaba danza, y nos remitió a Rossana, quien nos dio dos o tres ensayos y ya. De ahí en adelante lo íbamos haciendo nuestro. Adaptábamos los diálogos y todo [...] seguíamos el guion con flexibilidad; no teníamos que decir las líneas tal cual. Había veces que cambiábamos, vinculando lo que pasaba en ese momento.

103

Esperanza asienta:

Al principio, en todas estaba presente que queríamos romper con las jerarquías. Queríamos hacer un trabajo horizontal, y fue posible y productivo mientras las integrantes veníamos de la misma experiencia. Los problemas empezaron cuando llegó gente que tenía otra perspectiva del trabajo [...] el haber tenido el mismo entrenamiento, el haber pasado por una escuela academizada, el hecho de que estuvimos en la compañía hizo que funcionara bien el trabajo colectivo.

Para Noemí, la dirección colectiva se dio de manera fácil por la experiencia acumulada:

Cuando estábamos los primeros, incluyendo a Isabel Achard, entendíamos la idea de llevar al punto máximo nuestro trabajo en cuanto a profesionalismo. Cuando empezaron a entrar otros bailarines novatos les faltaba el conocimiento que a nosotros nos permitía tomar ciertas decisiones. [...] Por eso era difícil incorporar otros elementos. Las bailarinas más profesionales sabían comprometerse en todos los aspectos necesarios: entrenamiento, disciplina; hacer actividades que quizá no te gustaban, pero que comprendías que se tenían que hacer por el bien del equipo. Era difícil incorporar a los nuevos, que desconocían todas esas facetas.

Por mi parte, recuerdo varios sinsabores con respecto al trabajo en equipo. En nuestro primer momento, si bien no hubo discusiones fuertes empezaron a surgir roces entre Andrea, Cecilia, Noemí, Esperanza y yo. Pequeños detalles que fueron deteriorando la relación al punto de que, sin grandes alardes, Cecilia y yo abandonamos, por una razón u otra, el TDCA.

Un resentimiento álgido con Cecilia fue el de que presentara sus coreografías con otro grupo, al tiempo que Andamio las conservaba en su repertorio. Este conflicto constituyó un cuestionamiento vital dentro del trabajo colectivo, ya que, al no prever rompimientos, nunca se estableció claramente cuál sería el futuro de las obras al salir un miembro del equipo. Si bien Cecilia tenía todo el derecho a llevarse sus obras, el que fuera de un día a otro puso en peligro el trabajo del grupo, que debía montar apresuradamente nuevas coreografías. Nunca se dialogó al respecto, y creo que de haberlo hecho habríamos llegado a acuerdos. Sin duda, este altercado mostró la inmadurez y el planteamiento utópico que teníamos del trabajo en equipo. Andrea lo señala en su intervención en el rubro siguiente, que recoge la memoria afectiva.



Mendoza y Lugo en sesión de trabajo.

Asimismo, viene a mi mente una discusión, que llegó a alterarme, con dos de las aspirantes al grupo mientras estábamos en un restaurante cercano al Museo del Chopo. Si bien creíamos tener la apertura para discutir, el tono fue subiendo hasta que me sorprendí respondiendo de igual manera a la agresividad con la que se nos atacaba.

Otras fricciones se dieron con Gerardo Espinoza, a quien invitamos a la gira por Milán, pero como iluminador, pues en el programa que definimos no estaba considerado como bailarín. Gerardo se había integrado a Andamio recientemente para participar en la función didáctica, que no se llevaría a la gira por razones obvias. Se negó a participar de esa manera, y como consecuencia se retiró del grupo. Creo que Araceli Rico, otra de nuestras colaboradoras, también se apartó airada, y no sé qué tanto fue debido al choque de personalidades o a la estructura probada durante varios años en Andamio, la cual no queríamos modificar.

Es lógico entender que los grupos sufran pérdidas: ésta es una constante humana. Si se juntan dos individualidades, ¡pronto surge el conflicto! Esto es obvio, ya que, por más homogéneo que parezca un pensamiento, siempre habrá detalles divergentes que quizá rompan la armonía. Asimismo, al existir en un conjunto un grupo dirigente aparecen las resistencias afectivas. Hay que aceptar que estos conflictos son procesos vitales... Pero el duelo es difícil de superar, sobre todo cuando se convivió tan estrechamente con personas admiradas y queridas.



Mendoza y Lugo.

Como un punto positivo del trabajo en equipo podría mencionar que, desde el inicio de Andamio, un medio de integración jovial fueron nuestras giras. Dada mi experiencia en distintas compañías, puedo afirmar que, para los bailarines, presentarse en otras localidades de la República es un reto artístico. Con la CND hacíamos largas giras, muy distintas a las que después experimentamos como grupo independiente, ya que las condiciones eran otras, menos elegantes, pues no siempre bailábamos en un teatro con buenas condiciones. No obstante, eran igualmente interesantes y divertidas.

En Andamio casi nunca viajamos en avión, como con la CND. Cargábamos un coche o una camioneta –cuando nos era facilitada– con todos nuestros triques. Convivíamos en todo momento y compartíamos los nervios de las presentaciones. Nuestras parejas nos acompañaban a veces y se integraban al grupo casi como miembros. No conformes, en las vacaciones también salíamos juntas, y vivíamos experiencias siempre positivas y divertidas.

107

Personalidades y deserciones

Las primeras pérdidas de Andamio fueron las de Isabel Herrera y Victoria Gutiérrez. Isabel sólo participó en los momentos de arranque del grupo. Era una bailarina experimentada y muy profesional. Tenía un modo de moverse suave, y su carácter era calmado y afectuoso. Al salir ella, fue sustituida por Victoria Gutiérrez, quien también estuvo muy poco tiempo apoyando al equipo durante su primer año de vida. Bella, con un pelo rubio largo y ensortijado, era inquieta y dueña de una juventud desbordante. Pronto se nos unió, a raíz de nuestro reencuentro en la Ollin Yoliztli, Jacqueline Farina, una bailarina muy comprometida y profesional, amante del ballet, dueña de un carácter suave y melancólico, aunque para fines de 1982 ya no participaba con nosotros.

Las siguió Arturo, quien fue convocado a principios de 1982 para dirigir el grupo de danza de la Universidad Autónoma de Guerrero, cargo que le daba un ingreso fijo y mayor proyección. Además de que creo que se cansó de las burguesitas de Andamio. Su corta estancia dentro del grupo fue benéfica para todos. Nos dio el primer impulso; nos apoyó durante la consolidación, y tuvo bailarinas entrenadas, entregadas, y un poco de dinero para apoyar su economía.

Me acuerdo de Arturo como un hermano. Había una fraternidad entre todos nosotros. Su sonrisa era espontánea y sincera; su acento y sus modismos ecuatorianos nos hacían reír. Nunca hablamos de las penalidades que sufrió en su natal Quito, y hasta ahora me he enterado de que fue exiliado por su lucha política. Intuíamos, sin embargo, el trasfondo de su rebeldía y en parte la compartíamos, a pesar de gozar de condiciones mucho más favorables que las que él había experimentado. Arturo era un ser de trabajo, siempre en movimiento, siempre con ideas por desarrollar. Tenía un magnetismo especial, y contagiaba con su alegría de existir en el aquí y el ahora.

108



Arturo Garrido, Mendoza, Gabilondo y Lugo en *Y... amanecerá*.

Andrea tenía una linda personalidad, y su presencia atractiva nos abrió puertas. No obstante, a veces eso inquietaba al grupo, ya que “robaba cámara” y echaba abajo nuestra idea de la dirección colectiva, pues las instituciones se acercaban a ella como si fuera la directora del grupo. Esta situación la comprendimos al paso del tiempo, ya que las organizaciones oficiales necesitaban de una figura representativa que tomara decisiones. Posteriormente, Cecilia Lugo, Esperanza Escamilla, Noemí Pérez y yo vivimos esta confusión al ser tratadas como las cabezas del grupo cuando nos presentábamos a tramitar cualquier asunto relacionado con Andamio.

Andrea también era un ser especial. Guapa y simpática, conquistaba a periodistas, a los funcionarios y finalmente al público. Poseía un buen sentido de la administración y la actitud necesaria para proyectar al grupo, ya que su mamá, la pintora Ivette Boulet, tenía experiencia en ello y la apoyaba. En una ocasión nos llevó a casa de su padre, Gabilondo Soler, *Cri-Crí*, y nos sorprendió encontrar que éste vivía en un mundo aparte, donde había idealizado su relación con la niñez —incluso la que guardaba con sus propios hijos— mediante sus canciones.

Técnicamente, Andrea era fuerte y poseía un salto envidiable. Era una mujer de trabajo, pero con una imaginación desbordante y onírica. Su casa estaba siempre abierta para los amigos (incluso Arturo y Cecilia vivieron en ella durante algún tiempo), y el café era el pretexto perfecto para la ideación en colectivo. Ahí desarrollamos en conjunto los objetivos del grupo, los programas por presentar, y en general la organización del primer equipo. Yo trabajaba por las tardes y no podía comprometerme con muchas de las tareas, sobre todo las referentes a la relación con las instituciones, pero los compañeros cubrían estos compromisos de manera cordial y eficiente.



Andrea Gabilondo en *Arritmia*.

110

La etapa de despegue de Andamio fue maravillosa. Como afirmó Andrea en una de sus primeras entrevistas, el amor a la danza, la disciplina y la fraternidad nos hermanaban. Andrea Gabilondo partió del grupo después del Tercer Premio Nacional de Danza. Considero, desde mi visión actual, que hizo un gran esfuerzo por mantener el Taller y debió fungir como directora, pues se encargaba de muchas actividades administrativas.

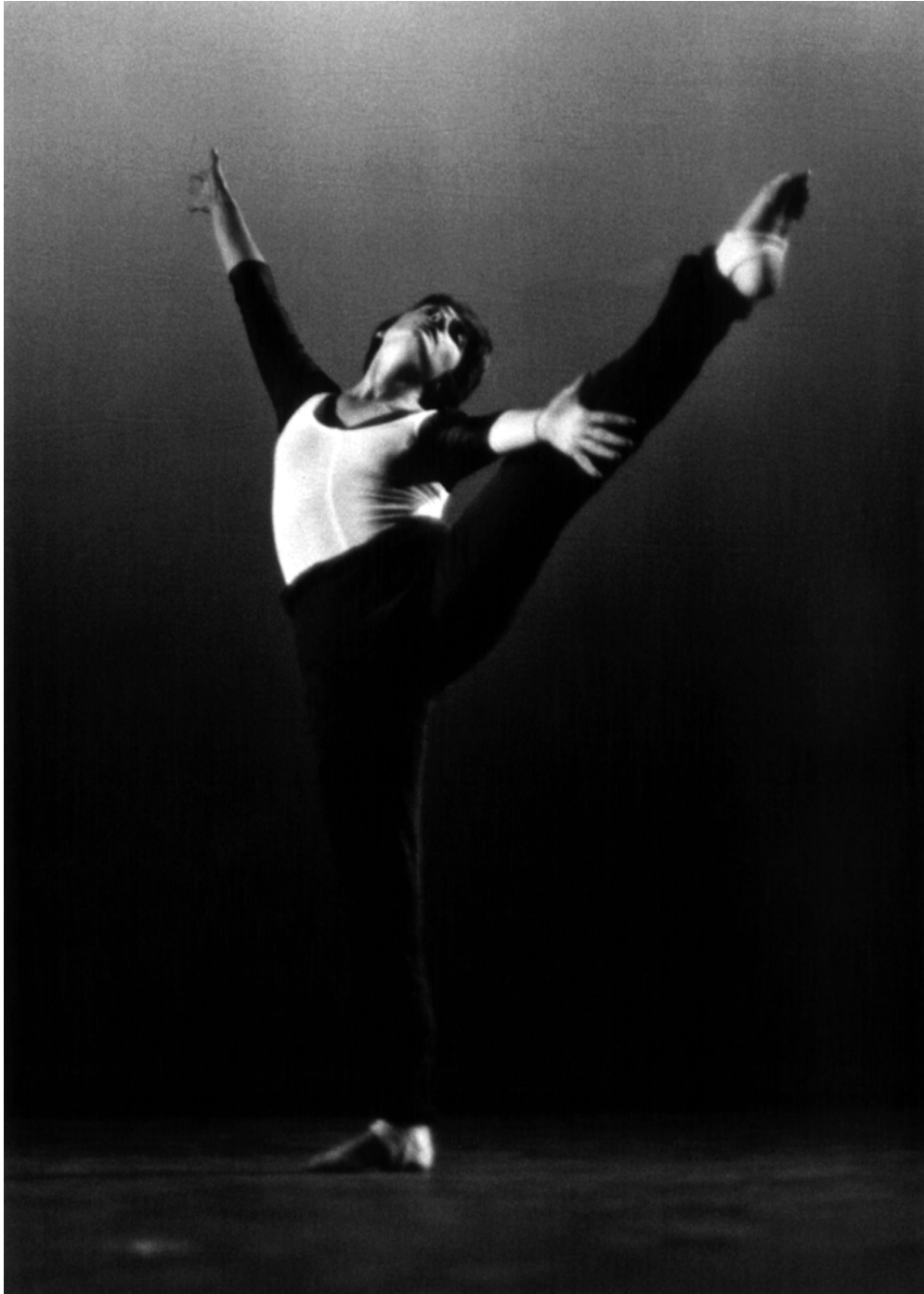
Cecilia era en ese entonces inventiva, efervescente y dinámica. No le costaba trabajo bailar ni montar coreografías, lo cual hacía bastante rápido. Se dejaba llevar y accedía a todo lo que el grupo necesitaba. Siempre estaba alegre, era jovial y sabía relacionarse con las personas, de ahí que su presencia redundaba en beneficio de la agrupación. Partió —al igual que Andrea tras la tercera edición— después del Cuarto Premio Nacional de Danza. Las razones: fricciones con el grupo quizás a sabiendas de su próxima integración a Danza Libre Universitaria, que le prometía un mayor desarrollo. Con ella Andamio perdió una coreógrafa fuerte que le gustaba al público.



Cecilia Lugo en ensayo.

112

Isabel Achard era una “niña grande”, inocente, que vivía en una realidad distinta a la nuestra, demasiado condicionada por su origen francés. Como Cecilia, siempre estaba dispuesta a hacer lo que se necesitara. Era fuerte y sincera.



Isabel Achard en ensayo.

Sus coreografías eran sencillas, emotivas, casi siempre con música de compositores franceses. Como bailarina, tenía una buena técnica y era expresiva. No le molestaba la tendencia teatral de Andamio. Colaboró con el grupo hasta principios de 1985, año en que se fue a vivir a Australia siguiendo a su pareja.

Cynthia era una chica dulce, buena, talentosa, acostumbrada al sacrificio. Nos platicaba cómo su abuelo la levantaba a las seis de mañana para nadar en agua fría. Su mamá había sido también bailarina. Físicamente tenía condiciones; era muy elástica y compacta. Muy expresiva. Como coreógrafa era sorprendente, profunda y fuerte.

A veces no se entiende la vida, y menos aún la muerte. Cynthia nos desgarró con su partida; nos sorprendió con su muerte. Aunque ya no pertenecía en estricto al grupo, pues había regresado a su natal Puebla, nos juntábamos puntualmente para ensayos y presentaciones. Un día que nos volvimos a encontrar estaba en un estado de angustia, pero muy tranquila, como asimilando lo que le gustaba de la vida y lo que no quería de su existir. Nunca me perdonaré el no haberle podido dar consuelo. Lamento enormemente su pérdida, ya que, como aparece en una fotografía, con los brazos abiertos y una sonrisa chispeante era un placer convivir con ella.



Cynthia Couttolenc, Lugo y Pérez (atrás) en *La conversación*. Coreografía: Andrea Gabilondo.

El sostén del grupo después de las separaciones estuvo en manos de Esperanza y de Noemí, así como en las mías. Creo que en esos momentos las cosas se repartieron con mayor equidad. Juntas hacíamos la planeación, entrenábamos, discutíamos; nos enfrentábamos a problemas de relación con los nuevos integrantes. Aprendimos a hablar abiertamente, sin guardar resentimientos, a pesar de que nuestras perspectivas fueran diferentes. Finalmente acordábamos lo que considerábamos mejor para el grupo.

Noemí y Esperanza poseen una personalidad fuerte y son generosas. Ambas participaron en la propuestas coreográficas colectivas y Esperanza montó un solo. Quizá, de haber permanecido en el grupo, ella habría continuado en la línea compositiva, pues sin duda tenía mucho que aportar. Ahora me doy cuenta de que ellas eran el lado crítico y “quisquilloso” de mi hosca personalidad, ¡mi examen de conciencia! Yo, demasiado atrabancada, poco preciosista y menos apegada a las reglas coreográficas hasta entonces respetadas. Pero jalamos en las buenas y en las malas, siempre entusiastas, aunque nos tocara atravesar la ciudad

para llegar a Milpa Alta y bailar en una tarima en un día nublado que amenazara con aguar la presentación.



Noemí Pérez en *La soledad en llamas*.

116

Noemí se separó del grupo en 1986, pues su proyecto de vida ya no le permitió seguir apoyándolo. Explica:

Para tener un grupo, el motivo fundamental de tu existencia debe ser el grupo, no tu pareja, no tu familia. En mi caso, yo ya quería vivir de otra manera. Quizá soy muy egoísta, pero mi época de bailar la disfruté mucho. Siempre he dicho que disfruté más las funciones de Andamio que las de la compañía. Me dieron mucho más, pero cuando tomé esa decisión no lo lamenté y estoy tranquila hasta la fecha.



117

Esperanza Escamilla en *La soledad en llamas*.

Para Esperanza,

...todo tiene un ciclo y la vida te hace tomar decisiones. [...] yo estaba en una situación diferente; yo requería de tener un trabajo fijo y Andamio no me solucionaba el problema económico [además] de que siempre tuve otras inquietudes. Mi vida dentro de la danza estaba cumplida: ya había hecho clásico con la CND, había hecho neoclásico con Gloria Contreras, contemporáneo. [...] Me fascinó la época de Andamio. Creo que fue lo más rescatable que hice dentro de la danza. Pero tenía la necesidad de hacer algo más. Me dediqué a la comunicación y ya no seguí en el grupo. Yo no podía dedicarle el tiempo que demandaba este trabajo.

Después de la salida de las últimas compañeras, me rehusé a que el grupo muriera. Para mí todavía era importante. Según Noemí, en esta segunda etapa “quienes participaron querían bailar. Pero era otra cosa. Fue otro Andamio”. Concluye: “También llegó un momento en que tuviste que decidir entre seguir con el grupo o hacer tu vida familiar”. Al poco tiempo y tras muchos esfuerzos de toda índole para mantener el TDCA, mi embarazo me hizo poner nuevamente en receso dicho propósito. A los cuatro meses de preñez aún pisé el foro bailando *Territorio*, una coreografía pesada en la que Martha Macías y yo rodábamos por el piso. Después me di cuenta del riesgo en que puse a mi futuro hijo, quien con razón no quiso seguir los pasos de la danza.



Cristina Mendoza en Y... amanecerá.

APARTADO III. LOS AFECTOS CONFESADOS (TEXTOS ESCRITOS POR EXINTEGRANTES DEL TDCA)

I. Isabel Achard

Puedo decir sin duda alguna que haber formado parte del Taller de Danza Contemporánea Andamio (1981-1984) fue una de las épocas más bellas y felices de mi vida. Lo fue primeramente por las oportunidades dancísticas y creativas que ello me proporcionó, y también por la dedicación de cada miembro al grupo, la disciplina en el trabajo, el espíritu colectivo, la amistad que nos unía y la variedad de experiencias que compartimos juntos.

Para mí, cada función y gira fue una experiencia tanto cultural como artística, ya que, siendo yo francesa y recién llegada a México, cuando ingresé a Andamio me encontraba sumergida en una cultura y un contexto social muy diferentes.

Fue un privilegio poder compartir con el grupo mi pasión por la danza, el movimiento y la creación coreográfica, lo mismo que mis aspiraciones de trabajo colectivo y colaboración. Lo colectivo siempre fue para mí un aspecto muy importante como base del trabajo creativo, y con Andamio pude aprovechar varias oportunidades de crear mis propias coreografías, así como de bailar en las obras de los demás miembros del grupo.

Existen muchos momentos memorables, y los recuerdo con mucho cariño. Hay uno en especial: durante una gira a Pachuca, era tal el frío en el teatro donde nos presentamos que antes de la función y durante ella no dejamos de comer chocolate entre bambalinas para conservar la energía y combatir la baja temperatura.

Cada vez que como chocolate me acuerdo de ese día. Creo que también fue el día en que Cecilia Lugo se torció el tobillo, ya que a causa del frío no pudo calentar suficientemente.

2. Esperanza Escamilla Márquez. Andamio y yo

Hablar de los años durante los cuales participé en Andamio es muy significativo para mí. Es hacer una retrospectiva de mi vida en la danza, volver la mirada atrás y percatarme de lo trascendente que fue ese periodo en mi carrera dancística. Al hacer el recuento de mis años profesionales en la danza, rescato el trabajo de Andamio por sobre el de la Compañía Nacional de Danza y el del Taller Coreográfico de la UNAM.

Pero, ¿por qué esto? Para dar respuesta debo remontarme a mi etapa formativa. Haber cursado la carrera de bailarín de concierto en la Academia de la Danza Mexicana significó no sólo el aprendizaje del ballet, sino mi formación como persona. Aunque siempre consideré ineficiente la formación intelectual en la academia, las enseñanzas que me brindaron en ella *madame* Dambre, Sonia Castañeda, Socorro Bastida, Bodyl Genkel y Leonardo Velázquez (no son todas las maestras y profesores que tuve, pero sí los que rescato por la huella que dejaron en mí) fueron para toda la vida, sobre todo para sobrevivir y significar la danza.

El rigor, la disciplina y la demanda del máximo esfuerzo fueron las herramientas que me brindaron y que no olvidé. Pero sobre todo fue fundamental entender —aunque suene irónico— la inflexibilidad en cuanto a cuestionar al maestro. Uno en la ADM aprendía a obedecer, a no argumentar ni sugerir, sino sólo a trabajar duro y, día con día, volver a la misma rutina. Suena drástico, pero es una realidad absoluta en el ballet.

Fue una enseñanza que tuve que aplicar primero como integrante del Ballet Clásico de México, después de la Compañía Nacional de Danza y posteriormente del Taller Coreográfico de la UNAM. Se trató de quehaceres que me brindaron experiencia en el foro y me dieron grandes satisfacciones, pero que, precisamente por esa inflexibilidad —acrecentada en el ámbito profesional del ballet—, me oprimían, lo cual me orilló a buscar algo más allá. Y es que la bailarina no tiene voz propia en las decisiones de clase, ensayo o repertorio; simplemente obedece, trabaja día a día sobre la misma rutina y continúa girando, saltando y bailando de puntitas. No obstante, reconozco que el rigor y la disciplina que demandaban las compañías oficiales fueron los que posibilitaron que mi paso a un grupo colectivo independiente como Andamio fuera fácil.

Al dejar el Taller Coreográfico me reencontré con compañeras de la Academia de la Danza Mexicana y de la Compañía Nacional de Danza en la escuela de la Ollin Yolitztlí, allá a principios de los años ochenta, lo cual fue una experiencia extraordinaria. Cada día tomábamos clases de clásico y contemporáneo con excelentes maestros. Además, teníamos clases de coreografía, de notación, de arte dramático, y todo en las mejores instalaciones de la Ciudad de México. Creo que no pudo haber mejor espacio en donde germinara y floreciera el Taller de Danza Contemporánea Andamio. Si bien yo no me uní en un primer momento, sí acompañé desde los inicios de esta aventura a las compañeras de toda una vida Cristina Mendoza y Cecilia Lugo, colegas de escuela con las que compartí días y años de trabajo en la barra, y con quienes bailé nuestras alegrías y desventuras.

Incorporarme a Andamio fue como el retorno al cobijo familiar. Ahí estaban no sólo Cristina y Cecilia, sino también Noemí, Cynthia y Andrea. Creo que lo que hizo que fuera tan fluido el trabajo fueron nuestros pasados afines: nuestra formación academizada en el ballet, el paso por la Compañía Nacional de Danza, aunados con diversas experiencias fuera y dentro del mundo dancístico mexicano. Todas, en un

momento u otro, habíamos incursionado no sólo en el ballet, sino también en la danza moderna, y algunas incluso en el folclor. Todas habíamos experimentado la danza fuera de México y —muy importante— todas éramos inquietas, curiosas. Nuestras expectativas iban mucho más allá del mundo clásico de la danza. Y esa inflexibilidad del mundo del ballet —principalmente, aunque no privativa de éste—; esa fe ciega que uno debía profesar al maestro, al coreógrafo, al ensayador, fueron —creo yo— las que nos impulsaron a buscar nuevos caminos, nuevos sueños que perseguir. Ello nos provocó buscar nuestra propia voz y, dichosamente, a reunirnos en una empresa colectiva que, desde mi punto de vista, fue exitosa.

La polifonía de voces, la armonía de las diversas personalidades de cada una de las bailarinas permitieron que Andamio contara con un repertorio tan variado y, desde mi perspectiva, tan atractivo para el público. El grupo no respondía a una línea establecida por su coreógrafa o directora, sino que el trabajo colectivo propició que cada una buscara su propio lenguaje; su propia manera de expresar, de representar su realidad. Fue una suma de voluntades, de terquedades, de miradas particulares, de grandes ingenuidades y de una gran obstinación por mantener siempre un colectivo, sin jerarquías ni protagonismos.

Lograr encontrar el lenguaje que nos permitiera, a través de la danza, un diálogo con el público no fue fácil, y probablemente en ocasiones resultó estéril; pero fue una empresa que nos fortaleció como personas y nos produjo experiencias imborrables. Trabajar de igual a igual, realizar tareas que ni siquiera imaginábamos en nuestros primeros años de bailarinas que llegaríamos a hacer nos convirtió en todólogas, pero, sobre todo, nos brindó comprensión y respeto hacia los otros campos de las artes. Después de haber pasado años bailando a ser sílfides, seres alados y etéreos, nos volvimos tramoyistas, iluminadoras, maestras, coreógrafas, ensayadoras, técnicas de sonido, publicistas, diseñadoras de vestuarios, etcétera, etcétera.

Cada una de las piezas que se elaboraron en Andamio llevaba el nombre de la coreógrafa que la había realizado, pero surgía de un trabajo colectivo, de una retroalimentación en el momento del montaje. Se respetaba el estilo y el sello de quien la producía. No obstante, era el resultado del diálogo, de la charla que caracterizaba el trabajo. Aun *Soliloquio*, la pieza de Cynthia —obra totalmente intimista—, emanó no sólo de las cavilaciones de nuestra siempre recordada amiga, sino precisamente de ese intercambio de ideas, de preocupaciones, de aspiraciones de alcanzar cada una su propia voz. Porque fue precisamente el principio del colectivo el que posibilitó el desarrollo de cada una de sus integrantes. Y fue el que abrió la posibilidad de continuar el camino por diferentes vías.

Conforme fueron dejándonos algunas de las compañeras en busca de nuevos horizontes, quedamos sólo Cristina, Noemí y yo, y, si bien la energía disminuyó al principio, pronto logramos arrancar de nuevo y realizamos un trabajo que, para mí, fue trascendental por todo lo que implicó, desde su conceptualización, su elaboración y la puesta en escena. Después de que Noemí hizo intentos y más intentos con Susana Alexander para que escuchara el proyecto que veníamos germinando, se logró la anhelada reunión, y, para asombro nuestro, a Susana le pareció una excelente idea y nos apoyó de una manera que no habríamos imaginado. Así fue como nos reunimos con Rossana Fuentes Beráin para trabajar en el guion de una historia de la danza. Recuerdo vivamente su departamento en la Condesa; las cuatro en la cocina, alrededor de una mesa. Ahí escribimos, en una jornada febril de una noche, nuestra obra de teatro-danza, narrada y ejecutada por nosotras en un proyecto que pretendía difundir el gusto por la danza.

Andamio, al igual que otros grupos independientes, llevó la danza afuera de los teatros. Bailamos en los lugares menos imaginables. Así, fuimos a las oficinas de los burócratas, a las plazas públicas, a las barracas de Santa Fe —en donde Los Panchitos fueron nuestros intermediarios—, a la

Penitenciaria de Santa Martha Acatitla —en la que departimos con algunos de los reclusos un delicioso mole— y al Tutelar de Menores en Tlalpan —en el cual vivimos una de las experiencias más fuertes y aleccionadoras de nuestras vidas—. En temporada de lluvias varias veces nos quedamos varadas durante horas esperando que amainara el agua para poder dar el espectáculo a la gente que, empapada, nos esperaba en la vía pública. Fueron tantas funciones, tantos espacios, tanto público diverso y ávido de saber algo más de la danza que nuestro esfuerzo y muchas veces agotamiento fueron siempre recompensados.

Durante los años que estuve en Andamio varias personas se fueron uniendo al proyecto, en su mayoría jóvenes que daban sus primeros pasos en el campo profesional de la danza. Algunas estuvieron muy poco tiempo y otras, a pesar del cambio que significó entrarle al ritmo de “las Andamias” —de férreo entrenamiento en clásico y en busca de un lenguaje contemporáneo—, sí se involucraron. Sin embargo, no duraron el tiempo que habría permitido a ambas partes enriquecer el trabajo e impulsar la perdurabilidad del grupo. Recuerdo a Adriana Quinto, con su frescura y dotes histriónicas, quien aportó mucho al programa de difusión de la danza que recién habíamos estrenado. También estuvo Óscar Leyva, antiguo compañero del Taller Coreográfico y con quien fue muy placentero trabajar, dado que se compartía mucho con él. Y David Torres, entrañable persona, amable y comprometido, quien nos dejó para seguir sus pasos en el Ballet Teatro del Espacio. Igualmente estuvo Gerardo Espinoza, que, si bien nos apoyó mucho en el remontaje de las obras que requerían de la figura masculina, no pudo cumplir con el compromiso del grupo debido a su juventud.

Recuerdo las mañanas en el salón del emblemático Museo Universitario del Chopo, donde iniciábamos nuestro entrenamiento bajo la tutela de Ricardo Rincón, quien generosamente nos daba clases con todo el rigor que demanda la danza, enriquecía nuestro cuerpo y nuestra mente en cada ejercicio que ponía, y nos motivaba a no claudicar. Pero

no sólo bailarinas y profesionales del ballet apoyaron nuestro trabajo, sino también gente que no había tenido contacto con la danza y que jamás había imaginado llegar a bailar. Cristina, obstinada en no perder las obras que demandaban la presencia masculina, un día llegó acompañada de un muchacho, Pedro, que en ese momento realizaba ciertos trabajos de mantenimiento en su casa. Era alto, de buen cuerpo y con presencia para la danza, pero no tenía la menor idea de lo que era esta disciplina. No obstante, puso todo su empeño para bailar y presentarse en el foro, más allá de que su mundo, su realidad, no tenían nada que ver con el de esas “locas” que bailaban desaforadamente, y demandaban cada vez más y más. Realmente su trabajo fue loable.

Otra persona vital en el desarrollo de Andamio fue Laura Mendoza, nuestra iluminista y técnica multiáreas; nuestro ángel de la guarda en el momento de dar la tercera llamada. Al salir al foro dependíamos totalmente de ella, y no sólo nunca nos defraudó, sino que siempre dio más allá de lo que esperábamos, e invariablemente enfrentaba con su radiante sonrisa cualquier dificultad que se presentara.

Si el programa de difusión y divulgación de la danza nos permitió recorrer rincones inhóspitos y desconocidos de la Ciudad de México, la gira por Milán, Italia, nos convirtió en expertas en resolver contratiempos en cuestión de minutos. Unos días antes de iniciar esta aventura nuestro único bailarín hombre nos informó que no haría la gira, por lo que previo al viaje hubo que replantear el programa y resolver las cuestiones técnicas que esta ausencia nos planteaba. Así, sin nuestro único hombre, partimos a Milán Cynthia, Cristina, Noemí, Araceli y yo a vivir una extraordinaria experiencia. En el auditorio del Partido Comunista Italiano pasamos horas ensayando y adecuando el programa a nuestra reciente situación a pesar del frío que nos congelaba los huesos. Las múltiples funciones que demandó nuestra participación en el Simposio Internacional de Óptica y Fotografía sobre Danza fueron un reto más, sobre todo después de la sorpresa que produjo nuestro trabajo en un

público que esperaba a un grupo de folclor mexicano. La respuesta fue excelente y los fotógrafos se deleitaron con sus cámaras. Posteriormente nos presentamos en un teatro para un público popular¹⁰⁷ de lo más perceptivo y entrañablemente cálido que nos brindó una de las mejores cenas que tuvimos en nuestro viaje.

Hacer un recuento de Andamio a la distancia brinda una perspectiva que en su momento nos agobiaba, y cuyos logros en muchas ocasiones atribuimos a la “buena suerte”. Pero no fue la suerte la que los posibilitó. Fue el trabajo serio, comprometido y auténtico el que nos llevó a alcanzar los privilegios que disfrutamos: una sede en el Museo del Chopo y funciones por toda la Ciudad de México. Por supuesto se dieron circunstancias que permitieron esto, pero prevaleció siempre en la balanza que nuestro trabajo era auténtico, sin discursos demagógicos, sino reflejo de lo que cada una de sus integrantes pensaba que debía ser la lucha cotidiana y que todas compartíamos: la denuncia de la injusticia social, de la discriminación, de la opresión. Si los pilares de Andamio estuvieron constituidos por mujeres no fue por enarbolar una bandera feminista, sino por una realidad innegable.

Cómo saber si el mensaje que nuestras piezas pretendían llevar al espectador realmente se asimilaba. Imposible: cada una de las personas que presenciaron nuestras funciones tenía su propia historia, su propia realidad, y desde éstas dieron significado a nuestras danzas y resignificaron sus propias condiciones de vida. Con el trabajo de repertorio, y especialmente con la obra de difusión de la historia de la danza, estoy segura de que logramos brindar a nuestros espectadores un momento, tal vez instantáneo, pero un momento en el que su mundo de posibilidades se amplió y pudieron imaginar un mundo diferente al de su cotidianidad.

127

¹⁰⁷ Recuerdo el recorrido para llegar a este lugar en los suburbios de Milán, una zona industrial emblemática de las luchas sindicales del norte italiano. Los multifamiliares, con sus plazas llenas de niños y niñas acompañados de las madres y abuelas, rostros que posteriormente nos acompañarían en la función.

Porque, si bien es cierto que el arte no hace la revolución, sí acompaña los procesos de cambio social, y, sobre todo, brinda la oportunidad a los espectadores de ver un poco dentro de sí; de experimentar a profundidad los sentimientos que el arte les brinda, y de pensar que la vida sí puede y debe ser diferente. Muchas veces me he preguntado si logramos realmente incidir en la gente. Y aunque es difícil dar una respuesta sin tener la versión del interlocutor, el recuerdo de los rostros del público me reafirma que el trabajo de Andamio fue importante. Aunque tal vez incidimos tan sólo en un uno por ciento de toda la gente que nos vio, para mí eso significa un gran éxito. Pero de lo que no tengo ninguna duda es de que Andamio dejó una marca imborrable en la vida de cada una de sus integrantes.

3. Andrea Gabilondo Boulet

128

Tratar de describir experiencias y memorias de hace más de treinta años no es una tarea fácil. Sólo lo puedo hacer desde mi perspectiva actual, la cual altera aquello que pudieron haber sido mis pensamientos a aquellas alturas. Por otro lado, uno consigue con la distancia ser más objetivo con respecto a prácticas pasadas.

Tomando estos puntos en consideración, he decidido dividir este pequeño texto de la siguiente forma:

- a) **Memorias fragmentadas.**
- b) **Observaciones personales sobre el proceso de trabajo individual y en equipo.**
- c) **Influencia que la experiencia ejerció en mi posterior labor profesional.**

a) Memorias fragmentadas

Si no mal recuerdo, la idea de la creación de Andamio surgió a partir del Primer Concurso Nacional de Danza, después de que la obra de Arturo Garrido ganó el primer lugar. Cecilia Lugo y Cristina Mendoza formaban parte del elenco. Nos conocíamos porque las tres habíamos formado parte de la Compañía Nacional de Danza. Recuerdo haber visto el espectáculo en el Teatro de la Danza, y fue en ese contexto que la idea de formar un grupo fue sugerida, tal vez por Arturo Garrido, tal vez en conjunto.

En esa época yo regresaba del extranjero, y la idea de formar parte de esta nueva aventura me pareció excelente. Había creado unas pocas primeras coreografías, y la oportunidad de poder tener una plataforma creativa y de experimentación no era una invitación para dejarla de lado.

Concordamos en que sería una dirección colectiva. En ese tiempo un amigo mío, actor y con muchos años de experiencia, me había comentado que generalmente una dirección colectiva era difícil de resultar bien a largo plazo, y me recomendaba no seguir ese rumbo. En ese momento sus palabras no me convencieron, pero su consejo creó en mí cierto efecto, ya que recuerdo exactamente cuando las mencionó: estábamos al lado del Teatro de la Danza.

Comenzamos a trabajar con energía y entusiasmo, y tuvimos la gran suerte de que en aquella época el Fonapas estaba apoyando a jóvenes creadores, gracias a lo cual logramos presentar nuestro trabajo en varios teatros de la República Mexicana. Las giras fueron varias, pero, como todos nosotros tenemos memoria selectiva, yo tiendo a acordarme de aquellas giras o funciones con cierta vis cómica.

En una de las giras grandes, que incluía entre otras ciudades Zacatecas, Durango y Saltillo, teníamos una programación pesada. Llegábamos a una ciudad, ensayábamos, dábamos función y teníamos

que manejar grandes distancias para trasladarnos a la siguiente ciudad, donde el proceso se repetía diariamente. Cuando mi mamá se enteró del itinerario se alarmó, pues tenía miedo de que estuviéramos muy cansados para manejar, así que se autonombró nuestro chofer personal sin cobro alguno.

Muchas veces teníamos un teatro completamente equipado; otras veces dábamos función en un recinto más informal... Pero, regresando nuevamente a la memoria selectiva, uno de los teatros de los que más me acuerdo creo que fue en la ciudad de Fresnillo, aunque puedo estar equivocada. Al llegar nos dimos cuenta de que no se había hecho ninguna publicidad. Comunicamos nuestra inquietud y muchas personas de esta pequeña ciudad nos ayudaron a difundir el espectáculo. Una persona con su coche anunció por micrófono el local y la hora; otra persona pasó un anuncio en la sala de cine; otras más difundieron la información de boca en boca... Hubo una gran simpatía y colaboración de todos.

Cuando fuimos al teatro nos encontramos otra vez con personas encantadoras. Sin embargo, no contaban con el equipo de sonido que necesitábamos. Sólo tenían discos de música ranchera, por lo que tuvimos que improvisar con una grabadora de casetes portátil y un micrófono durante el espectáculo. El techo del teatro estaba roto, por lo que el piso del escenario estaba lleno de excremento de palomas. Como bailábamos descalzos, el guano fresco nos hacía resbalar y el viejo nos cortaba.

Ya que no había personal que controlara la entrada del público, decidimos dejar las puertas abiertas y permitir el acceso a todos aquellos que quisieran asistir. Tuvimos teatro lleno. Lo absurdo de la situación ha hecho que recuerde claramente esa experiencia. A pesar de todas las fallas, el público fue maravilloso. Y claro, las palomas no dejaron de volar.

Mis recuerdos fragmentados son todos positivos. Recuerdo la energía del grupo, las risas, los nervios antes de un estreno; nuestra

camaradería y amistad; nuestro trabajo serio; nuestros diferentes puntos de vista, que algunas veces generaban discusiones pero que al final resolvíamos. En fin, recuerdo a un grupo de jóvenes bailarines y coreógrafos con el afán y la ilusión de aprender, crecer y aceptar retos. Fue una experiencia positiva y con certeza una gran escuela.

b) Observaciones personales sobre el proceso de trabajo

Nuestros horarios de trabajo durante el proceso de ensayos eran generalmente de medio tiempo, ya que dependíamos del horario del lugar en el que ensayábamos. Durante el periodo de ensayos en la Academia de la Danza, generalmente éstos eran durante la tarde. Cuando el ingeniero Vázquez Araujo nos ofreció uno de los salones de la Ollin nuestros horarios pasaron a ser matutinos.

En la Ollin contamos con un horario regular que nos permitió entrenarnos con maestros diferentes antes de comenzar con nuestros ensayos, que generalmente duraban un poco más de tres horas, divididas entre dos o tres coreografías.

Todos éramos intérpretes y creadores. Abiertamente y sin condiciones se aceptaba la idea de quien propusiera montar un nuevo trabajo, y organizábamos el elenco de acuerdo con las necesidades y la logística del programa.

Comenzábamos puntualmente y éramos rigurosos durante el trabajo. Cada uno de nosotros estaba desarrollando un lenguaje diferente. De la misma manera, nuestra forma de ensayar difería. Creo que yo tendía a ser la más quisquillosa, lo que podía ciertas veces provocar roces entre nosotros.

En esos momentos Arturo Garrido era el creador con más experiencia coreográfica, lo que se notaba en la solidez de sus obras. Por esa razón los programas siempre acababan con una de sus coreografías. Los otros miembros de Andamio teníamos menos experiencia, pero

estábamos aprendiendo rápidamente, ya que la mejor manera de convertirse en coreógrafo es ejercer la práctica de la creación.

Nuestros lenguajes eran muy diferentes: Arturo tenía una fuerte temática política; Cecilia, una interesante propuesta de movimiento; Cristina creaba danza líricas y delicadas. Yo, por mi parte, desde entonces ya estaba interesada en mezclar elementos del teatro con la danza, interés que me seguiría durante toda mi carrera.

Debido a este lenguaje ecléctico no encajábamos dentro de un solo estilo en la programación, por lo que nuestros espectáculos eran fruto de la imaginación libre de cada creador. Igualmente, nuestros vestuarios variaban, desde aquellos mandados a hacer especialmente para una danza hasta aquellos más cotidianos, comprados en alguna tienda. La selección musical seguía estas mismas líneas de creación individual y variaba en estilos.

La parte del trabajo que resultaba más compleja era la producción ejecutiva y la venta de espectáculos. Esta labor se tenía que realizar fuera de los horarios de ensayos, y creo que fue una de las partes que más nos falló en cuanto a organización interna. No teníamos una división clara de responsabilidades laborales. Por ello, algunas veces una persona se quedaba trabajando muchas más horas que otros colegas, lo que fue creando con el tiempo ciertos problemas.

Y es aquí donde expresaré mi evaluación sobre la “dirección colectiva”. Creo que ahora, después de todos estos años, estoy de acuerdo con el amigo que me dijo junto al Teatro de la Danza que era una forma difícil de dirigir un grupo. Estoy convencida, después de mi trabajo con Andamio y con otros conjuntos, de que es necesaria una cabeza principal que maneje la organización global. Esto no quiere decir que las decisiones no sean democráticas; al contrario. Pero de esta forma hay una organización y objetivos claros, así como una división clara de tareas dentro del grupo. De no ser así se crean malentendidos y fricciones innecesarios.

c) Influencia que la experiencia ejerció en mi posterior labor profesional

Gracias al apoyo del Fonca y del ingeniero Vázquez Araujo tuvimos la suerte, como jóvenes intérpretes y coreógrafos de Andamio, de tener una plataforma donde pudimos desenvolver nuestra actividad, y especialmente aprender y madurar como artistas y organizadores. Cada uno de nosotros tuvo la oportunidad de descubrir su propio camino, y esos primeros pasos —estoy segura— han influido en todos nosotros.

Desearía acabar este pequeño escrito con un ejemplo de esta influencia.

Comenzar a experimentar con elementos de teatro y movimiento en Andamio había sido el fruto de mis largas lecturas sobre teatro y los métodos teatrales de Stanislavski, Grotowski y Boal. A esas alturas aún no conocía el trabajo de las pioneras de la danza-teatro en Alemania. No existía el internet, así que no tenía esa información, por lo cual pensé que estaba empezando algo nuevo y original.

Cuando fui a Portugal a trabajar con la Companhia de Dança de Lisboa, fue la primera vez que descubrí a Pina Bausch, Susanne Link y Reinhild Hoffmann. Mi emoción fue profunda y decidí ir a Alemania a presentar una audición para tratar de trabajar con una de estas grandes precursoras. Tuve la suerte de ser aceptada en la compañía de Reinhild Hoffmann. Pero, antes de firmar el contrato, Reinhild me preguntó por qué estaba interesada en la danza-teatro, a lo que contesté: “Porque pensé que yo lo había inventado”. En ese momento me acordé de mis compañeros de Andamio, que aceptaban sin críticas ser parte del elenco de mis primeros experimentos. Sin ellos y sin esa experiencia, tal vez mi camino habría sido completamente diferente.

4. Arturo Garrido Puga. Andamio, un compromiso tenaz

Han pasado ya cuarenta años con sus días y noches, y aún tengo presente, como si hubiese sido apenas ayer, el día en que, sentados en una mesa de la Gandhi, Cristina Mendoza, Cecilia Lugo y yo planeamos crear un grupo.

En ese año, la UAM y el INBA convocaban al primer concurso nacional de coreografía, y decidimos presentarnos con la obra *Nómina de esclusas*, obra donde fundíamos en un solo discurso lo contemporáneo, lo preclásico, el *performance* y la poesía. En ese momento no sabíamos que estábamos haciendo lo que treinta años después se denominaría “danza posmoderna”.

Tengo que decir que poco antes yo había renunciado a la danza. Venía de una de mis innumerables crisis existenciales, entretejidas —como es mi costumbre— con la precariedad económica.

Tenía la sensación de que mientras unos veían el mundo en blanco y negro, aferrándose a gastados y maniqueos valores, los otros eran multicolores, fatuos y banales. Empecé entonces a frecuentar a un grupo de poetas que se hacían llamar Los Infrarrealistas, y a asistir a los talleres literarios de Juan Bañuelos y de Alejandro Aura.

Mis pretensiones de poeta terminaron algunos meses más tarde en una cama del Hospital General, tras largas dosis de infrarrealidad, disfrutada y vivida a todo volumen y riesgo.

Roto entre la poesía y la danza, reinicié mi abandonado entrenamiento, por primera vez con la certeza de ser un bailarín. Recuerdo que cada diez minutos paraba el entrenamiento porque no lo resistía. Entonces descansaba, tomaba aire y lo reiniciaba. En contraste con mi debilidad física, mi decisión era total.

Fue en ese momento cuando recibí la invitación de Hugo Romero —bailarín mexicano que acababa de regresar de Canadá— para integrarme al

proyecto de crear una compañía de danza de la UNAM, proyecto que no fructificó pero me deparó la suerte de conocer a dos grandes bailarinas: Cecilia Lugo y Cristina Mendoza, con quienes iniciamos el proyecto Andamio, concepto que después se bifurcaría en muchas propuestas, acciones y grupos para la danza en México.

Me acuerdo de que, al proponer el nombre de Andamio, a Cecilia Lugo no le gustó. Dijo que iban a pensar que éramos albañiles, o algo así por el estilo. Entonces expuse mis razones. Recuerdo que dije que el andamio, al igual que la danza, es una construcción efímera, cuyo fin no está en sí mismo, sino en algo que lo trasciende. Creo que las convencí, porque el grupo pasó a llamarse Taller de Danza Contemporánea Andamio.

Fuimos finalistas del Primer Premio Nacional de Danza con *Nómina de esclusas*, y un año después volvimos a llegar a la final en el Segundo Premio Nacional con la obra *Y... amanecerá*.

Andamio se presentó en innumerables espacios escénicos de pueblos y ciudades de México. La calidad técnica e interpretativa de sus bailarinas era innegable. (Digo de sus bailarinas de forma específica porque en aquel momento yo era el único bailarín hombre.)

Viene a mi memoria una ocasión en la que, al finalizar una presentación en San Luis Potosí, se acercó a nosotros la maestra Lila López —quien en ese momento iniciaba el Primer Festival Nacional de Danza—, y emocionada nos expresó su sorpresa ante la fuerza escénica del grupo, apenas inaugurado, y su deseo de que volviéramos a San Luis.

Andamio surgió, desde su primera presentación, con una contundencia y una calidad escénica que sorprendían. En ese primer momento me desempeñaba como bailarín, coreógrafo y técnico. Al poco tiempo se sumaron dos estupendas bailarinas: Andrea Gabilondo y Jaqueline Farina, quienes aportaron la fuerza y calidad técnica de sus interpretaciones.

A fines de 1981 recibimos la invitación de Rodolfo Reyes para formar parte de la Universidad Autónoma de Guerrero. La posibilidad de integrarnos a dicha institución nos obligaba a cambiar nuestra residencia a Chilpancingo, cosa que las integrantes de Andamio no aceptaron. Fue entonces que decidí renunciar al grupo y sumarme al proyecto Universidad Pueblo, liderado por el rector Enrique González Ruiz.

Andamio fue un parteaguas en mi proceso vital, y el inicio de un compromiso amoroso con México, su gente y su danza.

San Luis Potosí, mayo de 2020.

5. Cecilia Lugo. Breve recuento de aprendizajes, experiencias y memorias (1980-1983)

136

Mi preludio para Andamio

Paradójicamente, mi iniciación en la danza contemporánea tuvo lugar en la Compañía Nacional de Danza (CND) del INBA (1975-1979). Ahí tuve el privilegio de bailar las obras que Ana Mérida —coreógrafa reconocida en la danza contemporánea de nuestro país— montó con la CND, tales como *La casa de Bernarda Alba* y *La luna y el venado*, estrenadas en el Palacio de Bellas Artes. Posteriormente, durante mi permanencia en la CND fui seleccionada por Michelle Descombey y Gladiola Orozco, directores del entonces Ballet Teatro del Espacio (BTE), para participar como bailarina invitada en la Temporada de las Compañías de Danza Contemporánea realizada en 1978 en el Teatro de Bellas Artes.

En esa ocasión bailé dos obras emblemáticas para la danza contemporánea de nuestro país: *Año cero*, de Descombey, y *La espera*, de Raúl Flores Canelo. La CND me había permitido trabajar con el BTE durante un mes, tiempo que coincidía con las vacaciones de julio en la compañía. Terminando mi participación con el BTE regresé a mi trabajo en la CND, y me llevé como regalo la enorme experiencia de haber trabajado con los maestros Descombey y Orozco, además de una emotiva carta, que aún guardo en el baúl de mis recuerdos —y por supuesto en mi memoria—, en la que éstos me invitaban a integrarme de manera permanente al BTE, y me agradecían el profesionalismo y la seriedad de mi trabajo. Desde ese entonces y hasta nuestros días, mi relación con la maestra Orozco ha sido cercana y amorosa.

Después de este primer impacto con la danza contemporánea, quedó en mi inquietud como bailarina la experiencia de moverme de manera diferente. Por ello, cuando se dio la oportunidad de mudar de piel y renunciar a mi experiencia de bailarina clásica, no lo dudé.

Cambio de piel

El Taller de Danza Contemporánea Andamio, fundado por Andrea Gabilondo, Arturo Garrido, Cristina Mendoza y yo allá por 1980, fue el inicio de mi vida independiente en la danza.

Egresada del INBA como bailarina de ballet tras nueve años de carrera profesional; después de bailar con Amalia Hernández a mis diecisiete años, y luego de haber renunciado a la CND —donde bailé durante cinco años—, los horizontes de mi vida como bailarina se ensanchaban con posibilidades creativas.

La posibilidad de iniciar un proyecto libre, creativo, no institucional, marcó el sello de Andamio. Las bailarinas integrantes de este incipiente grupo proveníamos de la Compañía Nacional de Danza del INBA. Todas decidimos renunciar a la comodidad de un sueldo fijo y seguro que teníamos,

y aventurarnos a salir al mundo; a aprender, a experimentar, y a sufrir y gozar de la libertad para crear y de los nuevos retos.

Algo había sucedido que las tres decidimos tomar esa difícil decisión al mismo tiempo. Poco después se sumarían otras compañeras que provenían de la misma institución. Me he preguntado varias veces cómo y por qué pudo suceder esta migración.

Habíamos bebido de las mejores aguas de la CND. Estuvimos cuando inició su ciclo con la asesoría cubana (1975-1980), durante el cual vivimos los mejores años de la tutoría de los maestros y bailarines de la isla, quienes asumieron su trabajo con nosotros con gran rigor y compromiso. Aprendimos de los mejores. Grandes experiencias artísticas nos llevamos en nuestro cuerpo y en nuestra alma cuando decidimos emigrar.

Quizá nuestro interés se había desgastado. Los cubanos estaban también por irse. Se acababa un ciclo altamente productivo, y nosotras lo sentíamos.

La construcción de un grupo

Sin tener mayores conocimientos de nuevos lenguajes corporales, nos lanzamos a la vida independiente y contemporánea, cuando aún teníamos “plumas de cisne” en nuestro cuerpo. No fue tan fácil. No fue nada fácil. Recuerdo en particular algunos comentarios expresados con sorna por los nuevos compañeros de la vida independiente. Éstos tenían que ver con nuestra nueva forma de movernos y con la dificultad de dejar la ortodoxia clásica atrás para dar paso a nuevos horizontes corporales.

Nuestra juventud y pasión hicieron de este reto algo que fructificó más tarde en un magnífico resultado escénico sin precedente. Arturo Garrido fue nuestro líder, aunque la dirección fue colectiva. La vida política de Arturo y las inquietudes sociales de todas se conjuntaron para darle cuerpo al colectivo con una tendencia ideológica de izquierda,

aunque nuestra producción artística y nuestro lenguaje de movimiento aún tenían que recorrer un largo camino hacia la insurrección.

Éramos rebeldes, cada uno de diferente manera. Sin embargo, todas las mujeres del grupo teníamos consignas disciplinarias férreas. Ello era producto de nuestro paso, primero, por la escuela de formación académica de ballet —que en mi caso inició a los ocho años de edad y se prolongó a lo largo de nueve años en la Academia de la Danza Mexicana—, y luego por la Compañía Nacional de Danza durante un lustro. Todas las bailarinas fundadoras de Andamio fuimos también fundadoras de la Compañía Nacional de Danza (1975).

Un grupo diferente

Sabíamos bien lo que era el trabajo en equipo en el escenario. Ahora teníamos que aprender a hacerlo debajo de él.

Nuestro trabajo escénico fue impecable en cuanto a ejecución técnica. El público y la crítica lo decían. No era de extrañarse: veníamos de un extenuante trabajo de cuerpo de baile en una compañía de ballet del Estado, asesorada por maestros, *regisseurs* y primeros bailarines cubanos con quienes compartíamos foro, incluida la mismísima Alicia Alonso, que supervisaba los procesos y con quien tuvimos la ocasión de bailar *Giselle* en un Festival Internacional Cervantino. Yo tengo una foto del periódico —guardada celosamente— donde estoy bailando *Giselle* al lado de Alicia Alonso. La tengo resguardada en un sitio privilegiado, y la saco de vez en cuando para recordar que esa época no fue un sueño. Gran privilegio que descansa en nuestra memoria.

Con el tiempo fuimos aprendiendo a movernos de otra manera. Arturo Garrido fue nuestro gran maestro, ya que venía de otra historia, tanto social y política como dancística. Su experiencia fue fundamental para transitar por esos nuevos espacios que poco a poco íbamos reconociendo.

La dirección colectiva fue difícil. Estábamos acostumbradas a una dirección unilateral, estricta, a veces inflexible, y la libertad que nos ofrecía lo colectivo fue en algún momento un espacio desconocido, intransitado y difícil de entender. Tengo una memoria borrosa de aquellos años, pero me recuerdo rebelde, a veces un poco inconforme con las decisiones colectivas, pero con una gran pasión por aprender a bailar de otra manera.

Superación y creación

Por fortuna, nuestro cariño y nuestra capacidad para superar los obstáculos imperaron en el colectivo, y así trabajamos mucho y bien durante varios años, hasta que yo decidí retirarme del grupo, pues mi inquietud me llevó a otros horizontes. Ese periodo incluyó desde un intensivo curso de verano en Cuba —en un pálido recuerdo de otras épocas—, hasta incorporar en mi experiencia el trabajo en comedia musical y cabaret (1983-1984). Después me sumé de forma estable al trabajo de Cristina Gallegos como directora de Danza Libre Universitaria de la UNAM (1984-1986). Más tarde fundé mi propia compañía independiente de danza contemporánea Contempodanza (vigente desde 1986 y hasta la fecha), con la que continúo en un arduo y constante esfuerzo por seguir y aprender los senderos misteriosos de la danza.

En Andamio di mis primeros pasos en la coreografía. Arturo Garrido fue nuestro maestro a través de sus propias danzas, mismas que todas bailábamos, pues era el miembro más experimentado. Nadie antes había hecho coreografía. Sólo él. Arturo había aprendido su conocimiento del cuerpo con grandes maestros, como Javier Francis. Esto le permitió tener una gran información acerca del movimiento circular del torso con calidades exquisitas, todo ello sumado a movimientos de la técnica Graham y Limón. Lo anterior hizo que el movimiento recién aprendido fructificara en nuestro cuerpo, y adquiriera vida interna y poder, con lo

que logramos hacerlo propio. Ahora mismo, en mi producción coreográfica actual encuentro un fuerte recuerdo corporal de aquellos tiempos y me reconozco hija de una época.

Así fuimos aprendiendo, pues teníamos una gran necesidad de formarnos y expresarnos de otras maneras.

Con Andamio realicé las coreografías *Arritmia*, *Historia de vecinos*, *Frecuencia Modulada* y *Simidor*. Con dos de ellas (*Historia de vecinos* y *Simidor*) participamos en otras tantas ediciones del Premio Nacional de Danza (1982 y 1983), y en ambas fuimos finalistas.

Con Arturo Garrido llegamos a la final del Premio Nacional en sus dos primeros años de existencia con las obras *Nómina de esclusas* e *Y... amanecerá*.

Tras haber concursado en la primera edición del premio, y habiendo sido finalistas de la misma con la obra *Nómina de esclusas*, decidimos conformarnos como grupo estable y cancelar el contrato que teníamos los cuatro con la Compañía de Danza Contemporánea de Ecuador. Arturo Garrido —de nacionalidad ecuatoriana— nos había conseguido contratos para todo el grupo, y era un hecho que nos iríamos a vivir allá. Sin embargo, el haber sido finalistas del Primer Premio Nacional de Danza INBA/UAM y tener que dar una serie importante de funciones con programa completo nos llevó a la decisión de quedarnos en México y comprometernos con nosotros mismos a trabajar como grupo estable, con trabajo y entrenamiento diario. Ahí nació Andamio.

Grandes son mis recuerdos con el grupo. Por ejemplo, la gira interminable que hicimos por el norte del país, durante la cual visitamos varios estados y ciudades a bordo de la camioneta amarilla de Ivette, la mamá de Andrea, quien, solidaria y amorosa, fungió en esa ocasión como nuestro chofer. El periplo terminó con una última función en el Teatro de la Danza. Fue un domingo cuando llegamos a bailar en ese recinto, directos de la camioneta, sólo una hora antes de la función. No tuvimos posibilidad de calentar. Estábamos agotados, pero con la adrenalina de los guerreros, que cuando se ven caídos sacan energía de algún lado y

ofrecen su mejor batalla. Unos cuantos *plíes* y una cocacola con una aspirina (receta alquímica poco recomendable, indicada por algún conocido para levantar la energía) bastaron para hacer una función memorable. Así fue ese día, que guardo en mi memoria y me recuerda que, cuando creemos que no podemos, aún hay más para dar.

También recuerdo las casi diarias comidas en la casa de Cristina, quien amorosamente me invitaba, donde platicábamos y reíamos sin cesar haciendo planes para el futuro. Cristina fue para mí como una hermana mayor, siempre cariñosa y responsable, con un sentido del comportamiento ético que a mí me parecía impecable.

Mi relación con Andrea –con quien compartí su casa en la Colonia Narvarte, a tan sólo dos cuadras de la de mis papás, distancia suficiente entonces para mi incipiente independencia– fue muy divertida. Siempre recordaré de ella su alegría, su compromiso y su capacidad creativa.

A Arturo lo recordaré como el maestro y como el que abría brecha para construir caminos. Después de fundar Andamio, se fue a Guerrero a fundar Barro Rojo.

Con el tiempo se unieron otras compañeras, provenientes casi todas de la CND: Noemí Pérez, Esperanza Escamilla, Jaqueline Farina, Isabel Achard y Cynthia Couttolenc, y luego llegaron otros integrantes que yo ya no conocí.

Cynthia fue mi gran amiga. Ya lo era desde la CND. En Andamio creó un solo coreográfico que yo bailaba: *Soliloquio*. Se fue temprano; se despidió de la vida muy pronto. Mi mejor manera de honrarla fue hacer una obra dedicada a ella: *En memoria de un Soliloquio*, obra que monté con la Compañía Danza Libre Universitaria (1986) y que ganó el Primer Lugar en el Tercer Premio Nacional de Coreografía del INBA, realizado en San Luis Potosí.

El legado

Grande fue mi experiencia en Andamio. Sin duda fue el germen que me motivó a crear una compañía de danza en 1986: Contempodanza, misma que desde ese año está trabajando de manera ininterrumpida, con más de tres décadas de vida artística.

En Andamio descubrí otra forma de bailar, de vincularme con los demás, con el público. Ahí hice mis pininos coreográficos; valoré la independencia y también la padecí. Aun así, he decidido serle fiel a un principio que aprendí en el grupo: tú mismo decides tu propia travesía; escoges las aguas por donde navegar; invitas a tus pares a ese viaje que se aleja de la costa, que te lleva a aguas inciertas, a puertos diferentes cada vez, unas veces bellos y apacibles, y otras inhóspitos.

Aprendes a amar a aquellos temerarios que se suben a tu aventura. Los quieres, los respetas, y les reconoces que, aun teniendo las posibilidades de navegar por aguas más seguras, se arrojan a la mar a nadar por aguas desconocidas y a serle fieles a la danza, venga lo que venga. Será que ésta, la danza, es una travesía; un viaje por los misterios de lo absoluto; un viaje a lo más profundo de tu ser, ahí donde están los tesoros, aquellos que sólo encuentran las sirenas.

Andamio fue una experiencia altamente honesta.

Porque la danza no necesita de grandes escenarios para conmover, ni de grandes producciones para ser verdadera. Fui testigo de la presencia de la danza desnuda, humilde, pobre en aditamentos pero en extremo fuerte, contundente y conmovedora. La danza y el bailarín, obra de arte y herramienta al mismo tiempo. Ellos, bailarines y bailarinas, solos, en el aquí y el ahora de su momento. Eso me lo enseñó Andamio.

6. Noemí Pérez

El año 2020, en plena confinación por el Covid-19, Cristina Mendoza me pide que complemente su registro de Andamio con mi percepción y experiencia con el grupo. De inicio pienso en esa lejana época, y mis recuerdos son muy satisfactorios y quizás hasta idealizados.

Aceptar formar parte de este grupo fue un gran reto para mí desde sus comienzos. Mis amigas excompañeras de la CND me habían hablado de su proyecto y me habían invitado a unirme a él. Recuerdo la primera vez que las vi bailar en el Teatro de la Danza; las coreografías de ese entonces (su primer programa). Lo primero que pensé es que, habiendo tenido una formación académica clásica tradicional y habiendo estado durante más de ocho años en la CND, me resultaba un terreno difícil, desconocido y casi imposible de abordar de manera inmediata. Yo seguía todavía en la CND, pero con la idea de buscar otros horizontes en la danza, fuera del marco rígido de funcionamiento de los organismos oficiales.

Por fortuna pudo más mi deseo de búsqueda y de seguir bailando, lo que me impulsó a integrarme al grupo enseguida. Y al día de hoy creo que, a pesar de que en la CND tuve oportunidad de crecer y madurar mucho, Andamio fue más allá en términos de lo que me aportó como artista, como bailarina y como persona, pues en todas estas áreas me proporcionó muchas satisfacciones y enseñanzas de todo tipo.

Andamio me permitió valorar mejor el trabajo de todos los involucrados y afianzar el sentido del compromiso colectivo. Respetar diferencias resultaba imperativo en todas las áreas. Valorar y acatar las decisiones tomadas por mayoría. Afianzar la autodisciplina en todos los sentidos.

En el grupo, algo fundamental para subsistir era nuestro compromiso, disciplina y seriedad, pues no había contratos de por medio. Nuestra seriedad y puntualidad en el trabajo era lo que mantenía su

existencia. En mi experiencia, también se combinaron y equilibraron en una mezcla muy positiva los aciertos, aptitudes y deficiencias individuales para conformar una agrupación fuerte y sólida.

Para empezar, pertenecer a un colectivo que enfrentaba y resolvía todas las áreas que involucran el crear, vestir, iluminar, comunicar y presentar un espectáculo escénico –viniendo yo de una compañía oficial en la que lo único que correspondía al bailarían era ejecutar lo programado– fue un descubrimiento interesante, demandante y de gran aprendizaje.

Creo que a todos los involucrados nos hizo crecer en muchos aspectos. Igualmente, nos condujo a tomar cursos para apoyarnos en las áreas que no conocíamos antes, como el área de iluminación y el manejo de tramoya, por ejemplo.

También nos enfrentó a “vender” nuestro trabajo a diferentes instituciones oficiales, algo que como simples bailarines no conocíamos, así como a organizar toda la logística que implican los espectáculos escénicos y las giras.

Todo esto considerando las diferentes personalidades y susceptibilidades de quienes integrábamos el colectivo.

En conclusión, mi experiencia en el grupo Andamio marca una etapa valiosa que atesoro en mi vida, además de que me permitió establecer amistades entrañables con las que he seguido caminando, entre ellas Esperanza Escamilla y Cristina Mendoza, sin olvidar a los demás.

7. Diego Piñón

Encontré a Cristina Mendoza y a la última “versión” del grupo Andamio que ella dirigía a mediados de los años ochenta. Todo ocurrió como dentro de un sueño. Tengo muy presente su calidez, a la vez que su presencia férrea pero relajada; su carácter firme y abierto, así como una particular inquietud en su búsqueda creativa que me transmitió de inmediato con muy pocas palabras. Una mujer entera que, desde su experiencia como bailarina de ballet, madre y compañera leal de Eduardo —su pareja de vida—, siempre se manifestó como un ser sensible, vulnerable; de una inconformidad en constante transformación. Considero que justo por ello nos topamos e identificamos desde esos tiempos.

Yo me encontraba ávido de experimentar con mi cuerpo, de explorar la creatividad emanada de mi interior, y sobre todo de ser parte de un colectivo en donde se me permitiera expresarme. Y así resultó. En Andamio pude darle rienda suelta a una expresión contenida hasta ese momento alrededor de las distintas realidades de mi vida en aquel entonces. Entre esas realidades contrastantes se encontraba la necesidad de un aprendizaje mecánico de lenguajes corporales que me hacía siempre replantearme el tener que perfeccionar mi cuerpo para permitirle bailar, cuando sabía que la danza, o mi expresión de movimiento, me había acompañado desde la niñez sin mayores pretensiones artísticas o estilísticas.

Por supuesto fue significativo encontrarme en compañía de un grupo renovado de mujeres jóvenes e impetuosas —a la vez que poderosas y dulces—, muy dispuestas a incursionar en aquellos nuevos caminos de la danza-teatro adonde estábamos siendo convocados por Cristina. Fue como aceptar emprender un viaje juntos y hacer una travesía que incluso ella misma no sabía realmente por dónde nos llevaría.

Así, iniciamos un periodo vibrante de creatividad bajo la guía de Cristina, en el que se me permitió ser, actuar e interpretar a mi manera

las ideas y motivos que surgían en la mente de esa mujer que transmitía confianza y arrojo, y que nos invitaba a ahondar en una expresión sutil escondida en cada movimiento o acción coreográfica convencional. Poco a poco, ello me condujo al descubrimiento íntimo de un sentido dramático y de filigrana sensitivo-sensorial que me encaminó más adelante hacia el teatro, al butoh y a la danza ritual, que siguen siendo uno de los motivos para mantenerme vivo.

Cristina abrió para mí la posibilidad de estar expuesto al “público”, tanto bajo la relativa protección de un foro idóneo como en espacios de calle donde llegamos a recibir tanto chiflidos como halagos.

Fueron tiempos de rebeldía, de complicidad, pero de un especial sentido de hermandad de donde surgió una profunda y sólida conexión con ella, vínculo que afortunadamente ha perdurado hasta el presente.

Puedo decir con mucho gusto que agradezco a la vida ese tiempo que Cristina me –nos– compartió, en donde era valorado el interior de cada intérprete, lejos de cualquier pretensión estética. Observé y percibí cuidadosamente cómo trataba de recuperar y poner en uso cada una de nuestras cargas expresivas, lo que terminaría en un tejido de movilidad corporal impregnado de un “espíritu en acción” en donde seguramente hallaban sentido sus evocaciones anímicas.

Con ese sentido de complicidad pudimos elaborar un tiempo que resultó efímero pero hondo para aquella incipiente hermandad. Uno de sus impulsos más significativos nos llevó a establecer un encuentro poderoso e inspirador con el maestro Abraham Oceransky, quien nos tendió la mano para intentar salir del marco convencional de la expresión dancística de aquellos días.

De ahí surgió la cercanía y la alianza sutil con Cristina Mendoza, quien ha sido para mí la más noble acompañante en este andar inciertamente creativo y sanador que la danza representa dentro del terreno paradójico de nuestros seres en evolución.

8. Verónica Cruz de la Garza. Andamio: movimiento libre y honesto en la danza mexicana

El trabajo artístico de Andamio fue un trabajo coyuntural justo en un momento en el que se necesitaba la frescura de un movimiento independiente, libre, honesto. Las propuestas dancísticas de las compañías de danza establecidas requerían de una renovación, así como nuevos planteamientos. La década de los ochenta fue una época de enormes retos creativos, ya que las tendencias eran el desafío de las convenciones.

Cuando eso pasa es hora de moverse a horizontes más abiertos y productivos. Ni nosotros mismos conocemos nuestras habilidades creativas hasta que nos atrevemos a dar el salto en el vacío y dejar atrás el trabajo de las compañías que prácticamente nos dan todo salvo el autoconocimiento como entes creativos.

Al ver el trabajo de Andamio en escena pensé inicialmente en un grupo de bailarinas a las cuales yo respetaba mucho desde la escuela de danza y posteriormente en compañías tradicionales. Sin embargo, al apreciar su desempeño más detenidamente puede percibir a un grupo de mujeres creativas y creadoras que habían dado el salto al vacío. Su reto era abandonar “tierra firme” para poder volar. Esto en mí logró el *shock* que describe Walter Benjamin. Es decir, me golpeó de tal manera que me dejó suspendida en ese vacío al que le sigue una caída libre en la cual uno no crea absolutamente nada, sino que repetimos obras y modelos de otros creadores, pero no planteamos los propios. No generamos un rostro nuestro ni sabemos quiénes somos en realidad.

Ese *shock* me puso en jaque: o me quedaba en las tradiciones o me lanzaba a volar en aras de propuestas diferentes.

Pude experimentar cuerpos y almas honestos; cuerpos que no mienten, que no tienen que cumplir con nada ni quedar bien con nadie. Eso fue conocer el trabajo de Andamio para mí: conocer una verdad artística que desconocía y que al poco tiempo apliqué a mi propio trabajo coreográfico, artístico, escénico y personal. Sí, da miedo dar el salto. Nadie dijo que fuera fácil. Pero valió la pena aprender a volar.

ANEXOS

Anexo I. Currículos

Primera etapa

Isabel Achard Dolhausen

Nació en Dijon, Francia, el 15 de febrero de 1950. Inició sus estudios de danza en Toulon, en la Academia de Danza moderna DOINA, dirigida por Dominique Deville y Michelle Rey. Durante ese tiempo participó en varios cursos de danza, entre ellos los impartidos por Mirjam Berns —técnica Cunningham y Sarah Sugihara— y Louis Falco —técnica Limón—. Continuó sus estudios dancísticos en París con Jacqueline Fynaert y Gilbert Meyer en técnica clásica; Peter Goss y Karin Waener en técnicas Limón y Graham, y Matt Mathox en jazz. Trabajó durante dos años con el Earth Theatre y el Taller Experimental de Danza y Teatro, bajo la dirección de Cynthia Briggs y Garner, y un año con la compañía Ballets de París, de Dominique Dupuy. En 1980 recibió una beca para tomar en Avignon un curso de técnica Limón con Jennifer Muller y su compañía The Works. En México trabajó como maestra en los seminarios de danza del Taller Coreográfico de la UNAM. Tomó el curso “Perfeccionamiento en coreografía, iluminación, diseño escenográfico, música y teatro” en la Escuela Ollin Yoliztli, en 1982. En 1981 se integró como bailarina y coreógrafa al grupo Andamio, donde permaneció hasta 1984.

150

Esperanza Escamilla

Nació en el Distrito Federal. Cursó la carrera de bailarín de concierto en la ADM, donde tuvo como maestros de técnica clásica a Socorro Bastida, Sonia Castañeda, *madame* Dambre y George Houbiers, entre otros, así como a Graciela González y Bodyl Genkel en danza contemporánea. En 1975 tomó clases de técnica clásica en la ciudad de Nueva York y en 1976 en La Habana con el Ballet Nacional de Cuba. Durante cuatro años trabajó con la CND del INBA (1973-1976) y en 1979 ingresó al Taller Coreográfico de la UNAM, del que salió en 1982 para tomar el curso “Perfeccionamiento en coreografía, iluminación, diseño escenográfico, música y teatro” en la Escuela Ollin Yoliztli. Fue miembro del TDCA a partir de 1983.

Cynthia Couttolenc

Nació en Puebla, Pue., el 26 de enero de 1953. Realizó sus estudios de técnica clásica con los maestros Michael Reznikoff y Fedor Lensky, y de danza contemporánea con Xavier Francis. Mediante una beca otorgada por el gobierno del estado de Puebla, estudió en París y en Ginebra con la maestra Solange Golovine; en esta última ciudad con Serge Golovine, y posteriormente en la Universidad de York de Toronto, Canadá. En 1975 fundó el Taller de Danza de la Casa de la Cultura de Puebla, en el que se desempeña desde entonces como maestra titular. Durante dos años perteneció a la CND del INBA, y en 1979 se integró a la compañía Arsaedis. Tomó el curso “Perfeccionamiento en coreografía, iluminación, diseño escenográfico, música y teatro” en la Escuela Ollin Yoliztli. En 1982 se integró al TDCA.

Andrea Gabilondo Boulet

Nació en el Distrito Federal el 24 de febrero de 1954. Inició sus estudios de técnica clásica con los maestros Nellie Hapee, Laura Urdapilleta, Silvia Ramírez y Felipe Segura, y los continuó en la Academia de Ballet de Coyoacán y en la Academia de la Danza Mexicana. Obtuvo una beca de la Escuela Vagánova de Leningrado, donde estudió de 1975 a 1977. Formó parte de la Compañía Nacional de Danza en tres diferentes periodos: de 1973 a 1975, de 1977 a 1979 y de 1983 a 1985.

Arturo Garrido

Nació en Quito, Ecuador, el 5 de diciembre de 1955. Estudió danza moderna y ballet en el Instituto Nacional de Danza de Ecuador en 1974. Fue cofundador de la Compañía Nacional de Danza de su país natal, a la que perteneció de 1976 a 1978, fecha en la que viajó a México por razones políticas. En 1979 fue bailarín y coreógrafo del grupo de danza del Centro Superior de Coreografía. Más tarde se integró al grupo Alternativa (Ballet Contemporáneo de México), donde estudió con Rodolfo Reyes, Xavier Francis y Luis Fandiño. Creó la coreografía para la obra teatral *Sandino, general de hombres libres*, invitada por el gobierno nicaragüense para conmemorar el primer aniversario de la revolución sandinista. A fines de 1980 integró, junto con Cecilia Lugo, Cristina Mendoza y Andrea Gabilondo, el grupo Andamio, al cual le dio nombre. En 1982 integró Barro Rojo en la Universidad Autónoma de Guerrero.

<http://ucuencaquintociclo.blogspot.com/2015/01/arturo-garrido-analisis-del-contenido-y.html>

Cecilia Lugo Cruz

Nació en Tampico, Tamaulipas, el 22 de noviembre de 1955. En 1965 inició la carrera de bailarín de concierto en la ADM, donde tomó clases de clásico y contemporáneo, así como de música. En 1978 realizó estudios en la ciudad de Nueva York en la escuela de Joffrey Ballet y en el David Howard's Studio. Recibió la beca de Fonapas para tomar el curso "Perfeccionamiento en coreografía, iluminación, diseño escenográfico, música y teatro" en la Escuela Ollin Yoliztli. Trabajó profesionalmente con el Ballet Folklórico de México; el Ballet de las Américas; la CND (durante cuatro años), y el BTE, como bailarina invitada, y fue miembro fundador del TDCA. Fue finalista en la tercera y la cuarta ediciones del Premio Nacional de Danza con las obras *Historia de vecinos* y *Simidor*, respectivamente.

Cristina Mendoza

Nació en México, Distrito Federal, el 19 de mayo de 1949. Cursó la carrera de bailarín de concierto en la ADM. Realizó estudios de técnica clásica, contemporánea y jazz en el American Dance Center de la ciudad de Nueva York, y posteriormente tomó un curso de danza moderna con el BNM. Colaboró con el Ballet Clásico de México, el Ballet Nacional de México y el Ballet Folklórico de México antes de pertenecer a la CND del INBA, para la cual trabajó durante cinco años. En 1981 obtuvo la beca del Fonapas para tomar el curso "Perfeccionamiento en coreografía, iluminación, diseño escenográfico, música y teatro", impartido en la Escuela Ollin Yoliztli. Fue miembro fundador del TDCA, donde se desempeñó como bailarina y coreógrafa. En 1982 participó en el Premio Nacional de Danza UAM/Fonapas con la coreografía *Pasos sobre el paso*, la cual obtuvo mención por parte del jurado.

Noemí Pérez

Nació en el DF el 13 de agosto de 1954. Cursó la carrera de bailarín de concierto en la Escuela Nacional de Danza, y más tarde se perfeccionó en la Escuela Nacional de Música y Danza de Boulogne-Billancourt y en la Academia de Ballet de Solange Golovine, ambas de Francia. Trabajó durante seis años en la CND del INBA, donde fue bailarina, maestra y ensayadora. En 1982 fue becaria del Fonapas para tomar el curso “Perfeccionamiento en coreografía, iluminación, diseño escenográfico, música y teatro” que se impartió en la Escuela Ollin Yoliztli, y se incorporó al TDCA, donde fue bailarina y maestra.

Segunda etapa

Diego Felipe Piñón Navarro

Nació en la Ciudad de México en 1957. Realizó estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM (1974-1975). Asimismo, en 1977 estudió artes plásticas en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda. Más tarde tomó clases durante un año en el Cesuco (1979-1980) y años después asistió a un curso inicial de danza clásica en La Palmas, España (1983-1984). Estudió técnica Graham en el BTE y el BI, así como en el Seminario de Danza Contemporánea del BNM (1984-1985), y fue alumno de técnica Graham en el estudio del maestro Federico Castro (1985-1986). Participó como bailarín en el Premio Nacional de Danza con el grupo Tropicana's Holiday en 1983, 1984 y 1985. Se integró a la segunda etapa del TDCA en 1986.

Verónica Cruz

Estudió danza clásica en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, donde sus principales maestros fueron Sonia Castañeda, Francisco Martínez y Guillermo Maldonado. Durante ocho años tomó clases de danza moderna y técnica Graham con el maestro Federico Castro. Asimismo, estudió teatro en la escuela del maestro Héctor Azar.

En 1981 se integró como colaboradora del Taller Coreográfico de la UNAM bajo la dirección de la maestra Gloria Contreras, con quien tuvo la oportunidad de trabajar como aprendiz de coreógrafa. Bajo su supervisión desarrolló el Seminario de Danza Clásica del Taller Coreográfico para Estudiantes Universitarios, a los que entrenó en técnica clásica y para quienes realizó diversas coreografías. Fue bailarina, maestra y coreógrafa de los mismos seminarios (1982-1988). Colaboró con el TDCA como bailarina de 1985 a 1986.

Anexo 2. Recuento de funciones por año

1981 (27 funciones)

Lugar y/o evento	Fecha
Sala Miguel Covarrubias de la UNAM. Finalistas del Premio Nacional de Danza	7 y 14 de febrero
UAM Iztapalapa	23 de febrero
UAM Xochimilco	25 de febrero
UAM Azcapotzalco	26 de febrero
Función privada en el Teatro de la Danza	10 de marzo
Teatro de la Danza	19 de marzo
Teatro Jiménez Rueda	23 de marzo
Teatro Calderón. Coloquio Internacional de Teatro. Zacatecas, Zac.	21 de mayo
Teatro Flores Magón	4, 11, 18 y 25 de junio
Ágora José González Echeverría. Fresnillo, Zacatecas	27 de julio
Teatro Morelos. Aguascalientes, Ags.	28 de julio
Teatro Cervantes. Guanajuato, Gto.	30 de julio
Teatro Manuel Doblado. Guanajuato, Gto.	31 de julio
Fonapas. San Luis Potosí, SLP	1o. de agosto
Teatro de Arquitectura de la UNAM	13 de agosto
Teatro Victoria. Durango, Dgo.	14 de octubre
Teatro de la Danza. Coloquio Internacional de Danza Contemporánea	11 de octubre

156

Teatro Cuauhtémoc. Coloquio Internacional de Danza Contemporánea	18 de octubre
Teatro de la Ciudad. Finalistas del Premio Nacional de Danza	18 de noviembre
Auditorio del Seguro Social. La Paz, Baja California Sur	22 y 23 de noviembre
Cine Auditorio. Pachuca, Hidalgo	10 de diciembre
Auditorio del IMSS. Tlaxcala, Tlax.	11 de diciembre

1982 (19 funciones)

Lugar y/o evento	Fecha
Sala Miguel Covarrubias. Finalistas del Premio Nacional de Danza 1981	7 y 14 de febrero
Sala Miguel Covarrubias. Joven Danza Mexicana	11 y 13 de febrero
UAM Iztapalapa	23 de febrero
UAM Xochimilco	25 de febrero
UAM Azcapotzalco	26 de febrero
Foro Cultural Contreras	20 y 27 de abril
Teatro de la Ciudad. Fonapas/DDF	12 de junio
Centro de Difusión Cultural. San Luis Potosí, SLP. Segundo Festival de Danza	9 de julio
El Ágora de la Ciudad. Jalapa, Veracruz	7 de agosto
Teatro Echeverría. Fresnillo, Zacatecas	10. de septiembre
Teatro de la Danza. Ciclo Danza '82	14, 15, 16 y 17 de octubre
Premio Nacional de Danza	17 de noviembre
Teatro Principal. Puebla, Pue.	28 de noviembre

157

I 983 (23 funciones)

Lugar y/o evento	Fecha
Finalistas del Cuarto Premio Nacional de Danza	27 de febrero y 15 de marzo
Sala Miguel Covarrubias. Joven Danza Mexicana	11 y 13 de febrero
Sala Miguel Covarrubias	4 y 6 de marzo
UAM Iztapalapa	12 de abril
UAM Xochimilco	13 de abril
UAM Azcapotzalco	14 de abril
Teatro Macedonio Alcalá. Oaxaca, Oax.	17 de abril
Teatro Auditorio. Tuxtepec, Oaxaca	18 de abril
Teatro Pedro Díaz. Córdoba, Veracruz	19 de abril
Teatro de Arquitectura de la UNAM. Danza en el Sur	14 y 17 de julio
Teatro del IMSS. Universidad Autónoma de Querétaro	16 de julio
Teatro de la Danza	1o., 2, 3, 11 y 12 de septiembre
Universidad de las Américas. Puebla, Pue.	21 de septiembre
Teatro Cuauhtémoc. Tercer Coloquio Internacional de Danza Contemporánea	3 y 4 de diciembre

1984 (73 funciones)

Lugar y/o evento	Fecha
Teatro de la Danza. Ciclo de Danza '84	26 de febrero
Teatro del Fuego Nuevo. UAM Iztapalapa	27 de febrero
Sala Miguel Covarrubias	4 de marzo
UAM Azcapotzalco	15 de marzo
Teatro Casa de la Paz. UAM	22 de marzo
Teatro de la Danza. Ciclo de Danza '84	6, 7 y 8 de abril
Delegaciones DDF	12 y 26 de abril
Auditorio del IMSS. Puebla, Pue.	10 de mayo
Centro de Difusión Cultural. V Festival Internacional de Arte Primavera Potosina. San Luis Potosí, SLP	21 de mayo
Teatro de Ciudad Universitaria y El Chopo	Del 4 de mayo al 29 de junio
Delegaciones DDF	3, 10 y 17 de julio
ISSSTE	27 de junio
Teatro de la Danza. Ciclo Danza '84	20 y 22 de julio
ISSSTE	5 y 10 de septiembre
Delegaciones DDF	12, 14, 19, 20, 27 y 28 de septiembre
Teatro de la Danza. Ciclo Danza '84	21, 22 y 23 de septiembre
Delegaciones DDF	2, 3, 4, 10, 11, 12, 17, 18, 24, 25, 29 y 31 de octubre
Teatro del Seguro Social. Querétaro, Qro.	22 de octubre
Casa de la Cultura Ramírez y Ramírez. Colonia Morelos. DDF. Delegación Venustiano Carranza	23 de octubre
ISSSTE	26 de octubre

159

Delegaciones DDF	5, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 22, 27, 28 y 30 de noviembre
Teatro de la Danza. Muestra coreográfica	16, 17 y 18 de noviembre
ISSSTE	8, 15, 23, 26 y 30 de noviembre
Delegaciones DDF	3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, y 14 de diciembre

I 985 (58 funciones)

Lugar y/o evento	Fecha
Simposio de Fotografía y Cinematografía dedicado a la Danza. Milán, Italia. (Una de las funciones se dio en el Cinema Felix de Rozzano)	9, 15, 19, 20, 21, 22 y 23 de febrero
Delegaciones DDF	15 de marzo
Teatro Jiménez Rueda. ISSSTE	8, 9 y 10 de marzo
Teatro de la Ciudad. Monterrey, Nuevo León	11 de abril
Centro Cultural Ignacio Zaragoza. Delegación Iztapalapa. DDF	23 de abril
DDF. Barra infantil	22, 27, 29, 30 y 31 de abril, y 3, 6, 8, 13, 16, 17 y 20 de mayo
Teatro de la Danza	20 y 27 abril, y 4 de mayo
Delegaciones DDF	6, 8, 9, 13, 15, 16, 17, 23 y 24 de mayo
Centro de Difusión Cultural. San Luis Potosí, SLP. VI Festival Internacional de Arte Primavera Potosina	26 de mayo
Delegaciones DDF	31 mayo, y 2, 7 y 20 de junio
Teatro de la Danza. Ciclo Miguel Covarrubias	15 y 16 de junio
CCH Sur (DDF)	27 junio (dos funciones)

160

DDF. Vagón del Arte	22 y 29 junio
ISSSTE	3, 8, 9, 10, 11 (dos funciones) y 12 (dos funciones) de julio
Teatro del Seguro Social. Toluca, estado de México	25 de julio
Sala Miguel Covarrubias. Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza	7 de diciembre

1986 (20 funciones)

Lugar y/o evento	Fecha
Sala Miguel Covarrubias. Temporada de Danza Contemporánea	14, 15 y de 16 marzo
Teatro de la Ciudad. ISSSTE Cultura. Monterrey, Nuevo León	11 de abril
Teatro de la Danza. Ciclo Danza Miguel Covarrubias	20 y 27 de abril, y 4 de mayo
Teatro de la Danza. Ciclo Danza Miguel Covarrubias	4, 5 y 6 de julio
Delegación Tláhuac, Centro Social del PRI, Centro Cultural Benito Juárez, Escuela de Orientación para Varones, Hospital Psiquiátrico de la Gustavo A. Madero, Centro Médico Naval y Santiago Tianguistenco	3, 8, 9, 10, 11 y 12 de julio
Centro de Difusión Cultural. VI Festival de Danza Contemporánea	20 de julio
Ballet Contemporáneo de Puebla. Homenaje a Cynthia Couttolenc	Fecha desconocida
Teatro de la Danza	19 y 26 de octubre

161

Anexo 3. Coreografías

Nómina de esclusas

Coreografía: Arturo Garrido

Música: Krzysztof Penderecki y La Nopalera

Finalista del Primer Premio Nacional de Danza, 1980

Libertango

Coreografía: Arturo Garrido

Música: Astor Piazzola

Session

Coreografía: Marco Antonio Silva

Música: anónima irlandesa

Lazos

Coreografía: Cristina Mendoza

Música: Samuel Barber

Máscaras

Coreografía: Andrea Gabilondo

Música: Chick Corea y Benjamin Britten

Aztra

Coreografía: Arturo Garrido

Música: Arthur Honegger e Isao Tomita

Aradia

Coreografía: Arturo Garrido

Música: Claude Debussy y Carl Orff

Frecuencia Modulada

Coreografía: Cecilia Lugo

Música: Alan Parsons

A Phaestos

Coreografía: Alfonso Roussis

Música: Mános Hatzidákis

Y... amanecerá

Coreografía: Arturo Garrido

Música: Pink Floyd

Finalista del Segundo Premio Nacional de Danza, 1981

Serrallo

Coreografía: Cristina Mendoza

Música: Érik Satie y Lee Oscar

Elogio

Coreografía: Isabel Achard

Música: Gabriel Fauré

La conversación

Coreografía: Andrea Gabilondo

Música: Renaissance

Vignette

Coreografía: Isabel Achard

Música: Jacques Loussier y Keith Jarret

Historia de vecinos

Coreografía: Cecilia Lugo

Música: Astor Piazzola y Jorge Trasante

Finalista del Tercer Premio Nacional de Danza, 1982

Eclipse

Coreografía: Isabel Achard

Música: Olivier Messiaen

Pasos sobre el paso

Coreografía: Cristina Mendoza

Música: Oregon, Chuck Mangione y Jonny Chingas

Soliloquio

Coreografía: Cynthia Couttolenc

Música: padre Soler

Todo es hoy

Coreografía: Luis Zermeño

Música: Ravi Shankar

Simidor

Coreografía: Cecilia Lugo

Música: popular haitiana

La soledad en llamas o Las Fridas de Frida

Coreografía: Cynthia Couttolenc

Música: Silvestre Revueltas

Sólo un juego

Coreografía: colectiva

Música: Oregon

Soñé que...

Coreografía: Cristina Mendoza

Música: David Darling

La una, la otra

Coreografía: Araceli Rico

Música: Jack Murphy

Estudio

Coreografía: Esperanza Escamilla

Música: Carlos Chávez

Función didáctica

Coreografía: colectiva

Asesoría teatral de Susana Alexander

Anexo 4. Documentos internos del TDCA

Taller de Danza Contemporánea Andamio. Segunda etapa. Objetivos de formación, producción y desarrollo escénico

Consideramos que:

1. Sólo bajo la perspectiva de una formación grupal constante será posible alcanzar un compromiso de equipo ante el público al que nos dirigimos. Para alcanzar este objetivo se establecerán formas de trabajo que trasciendan nuestras necesidades y propósitos personales para lograr un clima de trabajo organizado, justo, gratificante, que permita la definición de una ideología común.
2. Sólo un entrenamiento permanente permitirá al grupo alcanzar y mantener un nivel de ejecución física de calidad; por ello, se insiste en la necesidad de sostener dos técnicas dancísticas conocidas y dominadas por la mayoría de los maestros y ejecutantes mexicanos: la clásica y la Graham. No obstante, el grupo está abierto a propuestas efectivas de otro tipo o de técnicas o estilos que apoyen su entrenamiento y desarrollo físico.
3. Sólo se puede lograr una amplitud escénica con apoyo de otras técnicas escénicas, por ello creemos necesario acercarnos a la expresión teatral para enriquecer nuestro lenguaje.
4. Sólo la formación cultural fortalecerá la concientización del significado de nuestra actividad. Ante la necesidad de impulsar el análisis teórico, se propondrán lecturas, cursos, conferencias, etc., que complementen el desarrollo de nuestro trabajo.

5. La finalidad última de nuestro quehacer es la difusión de la expresión dancística; desde esta perspectiva, atenderemos públicos diferentes, atendiendo las necesidades de cada uno de ellos. Esto implica para el grupo un reto de experimentación constante.

Estructura organizativa

- El grupo Andamio se constituye como una agrupación con participación democrática, bajo una coordinación centralizada. La coordinación comparte con el colectivo todo tipo de funciones (organizativas, administrativas, de promoción, etc.) y se distingue por tener capacidad de decisión una vez recogido el sentir y opiniones de cada uno de los miembros del equipo.
- Los miembros integrantes pueden ser de dos tipos: activos o colaboradores. Estas dos categorías se distinguen por el compromiso adquirido por el miembro con respecto al grupo. Los miembros activos tendrán la obligación de atender todas y cada una de las actividades del grupo y asimismo obtienen todos los derechos que éste ofrece, como lo es el derecho de tener voz y voto después de mostrar su interés por el grupo al participar por lo menos en seis meses de trabajo consecutivo. Los miembros colaboradores gozarán de los beneficios que puedan obtener de clases dadas por algunos de los miembros del equipo, de montajes y remuneraciones que les ofrezca el grupo según condiciones específicas y detalladas de antemano para cada colaboración.

Requisitos de admisión

1. Coincidir con la línea de trabajo del grupo y mostrar interés por su labor dancística.
2. Acatar estatutos establecidos.
3. Presentar audición y mantener una entrevista sobre aspectos personales en cuanto a su interés por la danza.
4. Definir el tipo de participación con el grupo.

Condiciones generales de trabajo

1. Puntualidad absoluta para toda actividad organizada por el grupo (10 min. de tolerancia); toda falta a esta condición mínima de trabajo perjudica de manera sustancial al colectivo. Se considera necesaria la implementación de listas de asistencia y puntualidad, no con un fin de inspección, sino de concientización sobre fallas personales y de grupo. Así también se considera necesario avisar de antemano cualquier problema de inasistencia con el fin de no perjudicar al colectivo.
2. Respeto absoluto al grupo, a cada uno de los miembros del grupo y al público ante el cual se expone nuestro trabajo. En este sentido se insiste en la necesidad de un clima armónico de trabajo, que permita superarnos a nivel personal y colectivo. Será motivo de separación del grupo la evidencia de actos hostiles hacia el mismo o hacia cualquiera de sus miembros.
3. Participación y colaboración permanentes a las actividades del grupo según tiempos y capacidades. Cada uno de los integrantes debe sentir al grupo como suyo y compenetrarse íntimamente con él, a fin de optimizar su actividad.

Condiciones específicas de trabajo

Clases:

1. Entrenamiento con el grupo a fin de igualar niveles.
2. Puntualidad y disciplina (no comer durante clase, no masticar chicle, no incurrir en faltas de respeto, aceptar correcciones del maestro).
3. No marcar, esforzarse al máximo.
4. Concentración, trabajo personal.
5. Pedir permiso para sentarse o ausentarse de la clase.

Ensayos:

1. Puntualidad y disciplina (no se discute en ensayo).
2. No marcar ensayos a menos que se esté lastimado o excesivamente cansado y después de pedir permiso para hacerlo.
3. Concentración y trabajo personalizado.

Ensayos en foro:

1. Cuidar imagen del grupo.
2. Calentamiento conjunto a menos que se especifique otra orden.
3. Apoyo a trabajo general de montaje (iluminación, escenografía, iluminación, etc., y bajo organización previa).
4. En foro sólo habrá un director de ensayo, aunque se aceptan correcciones de otras personas (una sola persona habla al micrófono).
5. No marcar a menos que se especifique.
6. No alterarse ni cometer faltas de respeto.
7. Concentración y disciplina absolutas; concientizar a nivel personal cada coreografía (espacios, entradas y salidas, iluminación, etcétera).

Funciones:

1. Hay prioridad al calentamiento sobre otras actividades, como el maquillaje. El calentamiento será conjunto, a menos que se especifique.
2. Concentración de grupo antes de salir a escena.
3. Cuidar maquillaje y vestuario personales. El maquillaje incluye pestañas postizas en foros grandes.
4. Respeto y entrega total al público.
5. Hay encargados de funciones; éstos definirán las tareas de cada miembro durante, antes y después de la función.
6. Ayuda con utilería o escenografía.

Vestuario:

1. Cada quien se responsabiliza de su vestuario, que debe estar en buen estado (limpio, cosido, preparado en lugar específico durante la función).
2. No se pueden hacer cambios de función a última hora. Si hay algún impedimento para el uso de algún vestuario (o utilería), se debe consultar a la coordinación.
3. Si alguna prenda es extraviada, será repuesta por el compañero responsable.
4. No ingerir alimentos con vestuario puesto, o cerca del mismo.

170

Actividades de creación coreográfica:

Todo miembro con inquietud coreográfica será apoyado, siempre y cuando coincida con la línea general del trabajo.

Fundamentación Grupo Andamio.

Segunda etapa

El Taller de Danza Contemporánea Andamio, A.C., se integró en 1980, después de su participación en el Primer Premio Nacional de Danza, organizado por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Desde esa fecha ha desarrollado su trabajo como organización independiente, persiguiendo como objetivo fundamental la definición de un lenguaje propio.

Andamio, actualmente en proceso de revisión y reelaboración de sus líneas de trabajo, considera que su principal compromiso, tanto a nivel interno como con relación a su entorno social, es el de mantener su integración y desarrollar la actividad que ha elegido como medio de expresión; existir a pesar de las dificultades impuestas por la situación de crisis que enfrenta el país y por las condiciones específicas del campo artístico y cultural en el que se desenvuelve.

Tomando en consideración estas determinaciones ha tratado de avanzar honestamente sin considerar concluida su búsqueda expresiva.

Como organización independiente ha procurado un espacio de formación y experimentación coreográfica, así como de captación de bailarines, ampliando el campo de trabajo dancístico. Así también, ha apoyado la labor de difusión de la danza, preocupándose especialmente por atraer un público nuevo, en su mayoría popular, hacia este tipo de manifestación artística.

Su situación de grupo independiente lo obliga a adoptar una amplia flexibilidad con respecto de sus integrantes, que pueden ser fijos o colaboradores esporádicos; su organización interna parte del principio de una participación colectiva con una coordinación general representativa.

Sus logros podrían ser evaluados desde distintas perspectivas, pero, sin lugar a dudas, son reflejo de una lucha desigual, cotidiana y tenaz.

Integrantes:

Martha Macías, Diego Piñón, Cristina Mendoza y Rocío Tame

Colaboradoras:

Verónica Cruz, Esperanza Escamilla y Noemí Pérez

Técnica en iluminación:

Laura Mendoza

Anexo 5. Participaciones del grupo en eventos nacionales e internacionales

Eventos nacionales:

- Primer Premio Nacional de Danza (UAM/Fonapas). Finalista con la coreografía de Arturo Garrido *Nómina de esclusas*. México, DF, noviembre de 1980.
- Coloquio Internacional de Teatro. México, DF, junio de 1981.
- Coloquio Internacional de Danza Contemporánea. IMSS. México, DF, octubre de 1981.
- Festival Nacional de Danza Contemporánea. INBA. San Luis Potosí, SLP., agosto de 1982.
- Homenaje a Waldeen. UNAM. México, DF, junio de 1982.
- Segundo Festival de Danza. INBA. San Luis Potosí, SLP, julio de 1982.
- Cuarto Premio Nacional de Danza. UAM/Fonapas. México, DF, noviembre de 1983.
- Coreografías: *La soledad en llamas*, de Cynthia Couttolenc, y *Simidor*, de Cecilia Lugo, finalista.
- Congreso Internacional de Danza. Muestra de Grupos Independientes. UNAM. México, DF, diciembre de 1985.
- Temporada de Danza Contemporánea. UNAM, marzo de 1986.

Los siguientes son los recintos del DF en los que se presentó:

- Teatro de la Ciudad (DDF).
- Sala Miguel Covarrubias (UNAM).
- Teatro Juan Ruiz de Alarcón (UNAM).
- Teatro de la Danza (INBA).
- Teatro de la Ciudad Universitaria (UNAM).
- Teatro Jiménez Rueda (INBA/ISSSTE).
- Teatro Flores Magón (IMSS).
- Teatro Cuauhtémoc (IMSS).
- Teatro del Fuego Nuevo (UAM Iztapalapa).
- Casa de la Paz (UAM).
- Auditorio Vicente Guerrero (UAM Xochimilco).
- Auditorio de la Unidad Azcapotzalco (UAM).
- Auditorio Torres Bodet (INAH).
- Auditorio Azcapotzalco (DDF).
- Foro Cultural Coyoacanense (DDF).
- Foro Cultural Contreras (DDF).
- Casa de la Cultura de Cuajimalpa (DDF).
- Teatro Ángela Peralta (DDF).
- Peña Morelos.
- Diversas delegaciones del Distrito Federal (DDF).

174

En el interior de la República actuó en las siguientes ciudades:

- Aguascalientes, Ags.
- Durango, Dgo.
- Zacatecas, Zac.
- Guanajuato, Gto.
- León, Guanajuato.

- La Paz, Baja California Sur.
- Puebla, Pue.
- Saltillo, Coahuila.
- San Luis Potosí, SLP.
- Tlaxcala, Tlax.
- Pachuca, Hidalgo.
- Córdoba, Veracruz.
- Tuxtepec, Oaxaca.
- Monterrey, Nuevo León.

Eventos internacionales:

- Simposio de Fotografía y Cinematografía dedicado a la Danza.
Milán, Italia.

Anexo 6. Encuesta realizada por el grupo entre el público asistente a funciones de la segunda etapa entre el 4 y el 6 de julio de 1986 en el Teatro de la Danza

Se aplicaron 35 cuestionarios. De las personas que los contestaron, 33 manifestaron que les había gustado la función, y sólo una respondió negativamente. Entre las respuestas positivas destacaron razones como las siguientes: “Bailan bien; por el esfuerzo que demuestran; uso de temas de lo cotidiano; programa variado; hay búsqueda coreográfica; diferente; novedoso; muestran capacidad y empeño; son muy profesionales; grupo propositivo; son pura expresión; tienen temas originales; muestran calidad; se nota trayectoria; excelentes coreografías; hay búsqueda; logran buena coordinación; es buen espectáculo; son cachondas; muestran trabajo constante; magnífica exploración; tienen algo que decir; gran preparación e ingenio; buen equipo; hay mensajes y movimiento”. Resaltaron dos comentarios: “Se pueden superar” y “poca gente en escena”.

La persona a quien no le gustó la función dijo: “Hay algo que no se percibe, quieren decir mucho y no dicen nada”.

Otros comentarios fueron: “Falta de propaganda; falta de técnica; coreografías poco integradas; cuidar más el vestuario; usar calzones de bailarín; calidad desigual de la producción; explicar el sentido de las coreografías en el programa”.

Por obra, las coreografías que más gustaron fueron *Alfa-Beta* (16 personas), *Delirio acompasado* (11) y *Territorio* (10), seguidas de *La espera* (2), *Chalma* (2) y *Sacudiendo la polilla* (1).

Fuentes

Hemerografía

A

- Autor desconocido. “Actuará un grupo”. *Excélsior*, 19 de octubre de 1986. ATDCA.
- Aguilar, Roberto. “Meridiano de la danza”, s/r, s/f. ATDCA.
- Autor desconocido. “Andamio y el público en total comunicación. Sus coreografías fueron muy aplaudidas”. *El Heraldo de San Luis*, 23 de julio de 1986. ATDCA.
- Autor desconocido. “Andrea Gabilondo actuó en el Festival de Danza”, s/r. San Luis Potosí, SLP, 10 de julio de 1982. ATDCA.

C

- Cardona, Patricia. “Arturo Garrido obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982”. *Uno más Uno*, 19 de noviembre de 1982. ATDCA.
- . “El grupo Andamio actuó en Milán en el Simposio de Fotografía y Cinematografía dedicado a la Danza”. *Uno más Uno*, 23 de marzo de 1985, pág. 21. ATDCA.
- . “Trabajadores de la danza independiente forman un frente ‘con el fin de dignificar el oficio del bailarín’ ”. *Uno más Uno*, s/f. ATDCA.
- Chavarría, José Luis. “Las andanzas del grupo Andamio”. *Excélsior*, 8 de mayo de 1985. ATDCA.
- Autor desconocido. “Comenzará la Temporada de Danza Contemporánea”, s/r, s/f. ATDCA.
- Cruz Vázquez, Eduardo. “Fin en la UNAM, con el grupo Andamio, de la Temporada de Danza Contemporánea”. *El Nacional*, 24 de marzo de 1986. ATDCA.

D

- Autor desconocido. “Danza Andamio”. *Excelsior*, 23 de mayo de 1986. ATDCA.
- Autor desconocido. “Dramática y llena de plasticidad la actuación del grupo Andamio”. *El Sol de San Luis*, 9 de julio de 1982. ATDCA.
- Delgado Martínez, César. “Andamio: la definición de un lenguaje propio”. *El Jalisciense*, 26 de junio de 1986. [Guadalajara.] ATDCA.

E

- Autor desconocido. “El grupo Andamio, excelente calidad”. *El Sol de San Luis*, 11 de julio de 1982. ATDCA.
- Autor desconocido. “El grupo de danza Andamio partió de viaje a Italia”. *Novedades. Suplemento Novedades para el Hogar*, 4 de febrero de 1985. ATDCA.
- Autor desconocido. “El grupo de la Universidad Veracruzana obtuvo el Premio Nacional de Danza '81”, s/r, noviembre de 1981. ATDCA.
- Autor desconocido, s/t. *El Mundo*, 1o. de abril de 1983. [Córdoba, Veracruz.] ATDCA.
- Autor desconocido. “En el Teatro de la Ciudad se efectuará la final del Premio Nacional de Danza”. *Uno más Uno*, 5 de noviembre de 1983.
- Autor desconocido. “En México hay libertad creativa, dice el coreógrafo de Andamio”, s/r, s/f. ATDCA.
- Espinosa, Mireya. “Andamio plasma la realidad desde la danza contemporánea”. *El Diario*, 12 de abril de 1985. Año XI, núm. 3, 774. [Monterrey, Nuevo León.] ATDCA.
- Esteva Ponce, Julia. “Imágenes hablan por Andamio”. *El Norte*, 13 de abril de 1985. [Monterrey, Nuevo León.] ATDCA.
- _____. “Para crear sus coreografías requieren la libertad”. *El Norte*, 12 de abril de 1985. ATDCA.

F

- Autor desconocido, s/t. *Fomento Cultural del ISSSTE*, 12 de marzo de 1981. ATDCA.
- Finalistas del Premio Nacional de Danza. Programa de mano. UAM/Fonapas/UNAM, s/f. ATDCA.
- Autor desconocido. “Funciones de danza en esta ciudad”, s/f. ATDCA.

G

- Gallegos, Cristina. “El grupo Andamio”. *Uno más Uno*, junio de 1981. ATDCA.
- Autor desconocido. “Gran éxito de Andamio”. *El Sol de Durango*, 15 de octubre de 1981. ATDCA.
- Autor desconocido. “Gran impulso al Premio Nacional de Danza”. *Excélsior*. Suplemento *Magazine Dominical*, 5 de diciembre de 1982. ATDCA.
- Autor desconocido. “Grupo Andamio dejó constancia de su labor”, s/r. San Luis Potosí, SLP, 23 de julio de 1986. ATDCA.
- Autor desconocido. “Grupo Andamio está a nivel experimental”. *Momento*, 28 de julio de 1986. [San Luis Potosí, SLP.] ATDCA.
- Autor desconocido. “Gusta al público mensaje corporal”. *El Porvenir*, 13 de abril de 1985. [Monterrey, Nuevo León.] ATDCA.

179

H

- Autor desconocido. “Hermosas coreografías las del grupo Andamio”, s/r. ATDCA.
- Autor desconocido. “Hoy, danza moderna”, 19 de abril de 1983, s/r. [Córdoba, Veracruz.] ATDCA.

L

-León, Socorro de. “Andamio cerró con broche de oro el V Festival Nacional de Danza”. VI Festival Internacional de Arte Primavera Potosina. ATDCA.

_____. “Exitosa presentación del Grupo de Danza Contemporánea Andamio”. *El Sol de San Luis*, 31 de julio de 1982. ATDCA.

M

-Muñoz Ramírez, Ramiro. “Positiva respuesta del público al II Festival Nacional de Danza”. *El Sol de San Luis*, 11 de julio de 1982. ATDCA.

P

-Autor desconocido. “Presentación en la UAM de los finalistas del III Premio Nacional de Danza”. *Semanario de la UAM. Órgano Informativo de la Universidad Autónoma Metropolitana*, s/n, s/d, s/m, 1982, pág. 10.

-Autor desconocido. “Presentación en la UAM de los finalistas del III Premio Nacional de Danza”, s/r, s/f. ATDCA.

R

-Risk Fontes, Salomón. “Andrea Gabilondo: estoy en la búsqueda del teatro y la danza; se debe ser bailarín y actor”, s/r, s/f, 24 de marzo de 1981. ATDCA.

-Rosales y Zamora, Patricia. “Regresa el laureado grupo de danza Andamio”. *Excélsior*, 23 de mayo de 1986. ATDCA.

S

- Autor desconocido. “Seis coreografías presentó Andamio”. *El Universal*, 18 de junio de 1985. ATDCA.

Otros documentos

Programas de mano

- Invitación a la función del TDCA, 10 de marzo de 1981. ATDCA.
- Primer Premio Nacional de Danza. Memoria. Universidad Autónoma Metropolitana/Fonapas, 1981.
- V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo. UAM Xochimilco, Diseño Gráfico, VI módulo. ATDCA.
- Segundo Premio Nacional de Danza. Memoria. UAM/Fonapas, s/f, pág. 12.
- Temporada Joven Danza Mexicana. Taller de Danza Contemporánea Andamio. INBA/UNAM, Extensión Cultural, Danza, 1983. ATDCA.

181

Convenios

- Convenio de coordinación y colaboración entre Fonapas y el TDCA, s/f. ATDCA.
- Convenio de beca. Fonapas. México, DF, a 17 de diciembre de 1981. ATDCA.

Cartas, oficios y otros

- Agradecimiento de Ernesto Schettino Maimone, director de la Escuela Nacional Preparatoria, al TDCA por su participación artística en dicha institución educativa, 8 de mayo de 1985. ATDCA.
- Carta aclaratoria para notificar que el TDCA seguía trabajando, 23 de julio de 1983, ATDCA.

- Carta de agradecimiento del TDCA dirigida a Guillermo Arriaga, director de Danza del INBA, por la invitación formulada al grupo para presentarse en el Festival de Danza Contemporánea en San Luis Potosí. ATDCA.
- Carta de Cristina Mendoza Bernal dirigida a Jaime Cuevas, encargado del Departamento de Promoción de la Dirección de Danza del INBA, 12 de septiembre de 1985. ATDCA.
- Carta del TDCA dirigida a Evodio Escalante, 1o. de febrero de 1983. ATDCA.
- Carta del TDCA dirigida a Guillermo Arriaga, 3 de febrero de 1983. ATDCA.
- Carta del TDCA dirigida al ingeniero Salvador Vázquez Araujo, 6 de febrero de 1984. ATDCA.
- Carta del TDCA dirigida a la maestra Tania Álvarez, directora de la Academia de la Danza Mexicana. México, DF, 12 de febrero de 1986. ATDCA.
- Carta de Lila López de Gamboa dirigida a María Cristina Mendoza. San Luis Potosí, SLP, 28 de julio de 1986.
- Carta de Raúl Gamboa Cantón, director general del IPBA, dirigida al grupo Andamio. San Luis Potosí, SLP, 22 de julio de 1982. ATDCA.
- Carta de invitación al TDCA, por parte del INBA, para participar en el V Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, realizado del 12 al 26 de mayo de 1985, con fecha 16 de abril del mismo año. ATDCA.
- Diploma extendido al TDCA por la Dirección General de Reclusorios y Centros de Readaptación Social, 30 de noviembre de 1984.
- Escritura de constitución de sociedad bajo la denominación de Taller de Danza Contemporánea Andamio, A.C., núm. 57, 222. Notarías asociadas 40 y 69. México, DF, 31 de marzo de 1981. ATDCA.
- Oficio del Instituto Mexicano del Seguro Social dirigido a Cecilia Lugo, 20 de enero de 1984. ATDCA.
- Reconocimiento dirigido al Grupo Andamio. México, DF, diciembre de 1985.

Secretaría de Cultura

Claudia Curiel de Icaza
Secretaria

Marina Núñez Bernalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Alejandra de la Paz
Directora general

Déborah Chenillo Alazraki
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Aarón Polo López
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo
del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, junio de 2025



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



CENIDID