

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**BARRO ROJO ARTE ESCÉNICO (1982-2007). LA  
IZQUEIRDA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA  
MEXICANA.**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**JUAN HERNÁNDEZ ISLAS**

**ASESOR: CÉSAR ILLESCAS MONTERROSO**

México, D.F.

2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A CONCEPCIÓN ISLAS RAMÍREZ, MUJER DE ADMIRABLE  
INTELIGENCIA Y SENSIBILIDAD. A ELLA GRACIAS POR SU AMOR  
INFINITO.**

## Í N D I C E

PRESENTACIÓN _____	1
EL ORIGEN ROJO _____	8
DANZA MILITANTE EN ZONA DE GUERRA _____	17
DE LA ZONA DE GUERRA A LA “SUIZA” DE AMÉRICA _____	30
LA SOLIDARIDAD COMO PRINCIPIO _____	31
EL MOVIMIENTO URBANO, MOMENTO DE RUPTURA _____	40
1990, EL AÑO EN QUE BARRO ROJO ESTUVO EN PELIGRO _____	45
SERAFÍN APONTE, HOMBRE DE BARRO ROJO _____	49
¿DOMESTICARON A BARRO ROJO? _____	53
LA DANZA, PRUEBA DE RESISTENCIA _____	66
BAILARINES DE BARRO _____	69
EVOLUCIÓN ARTÍSTICA _____	85
SIGLO XXI, ETAPA DE SUPERVIVENCIA _____	97
QUE 25 AÑOS NO ES NADA _____	101
BIBLIOGRAFÍA _____	105

## P R E S E N T A C I Ó N

Escribir la historia de la compañía de danza contemporánea Barro Rojo Arte Escénico, actualmente dirigida por la coreógrafa Laura Rocha, es de vital importancia para entender el movimiento dancístico independiente en México, cuyo auge ocurrió en la década de los 80 del siglo XX.

Fundada en Guerrero para luego emigrar a la ciudad de México, la compañía dancística cuenta con una historia de un cuarto de siglo y es actualmente una de las agrupaciones fundamentales en el movimiento de la danza contemporánea mexicana.

Barro Rojo representa, estéticamente, a los movimientos sociales urbanos y populares de las décadas de los 80 y 90 del siglo pasado en México. Irrumpe con propuestas que en la danza moderna mexicana pocas veces se habían expuesto, no sólo en lo referente a las temáticas, sino también en el aspecto formal.

Además de llevar a escena la problemática social, apoyando las luchas de los sectores marginales de la sociedad, la agrupación dancística elabora un lenguaje corporal que rompe con la solemnidad y las convenciones de la danza moderna mexicana prevalecientes hasta antes de la década de los 80, la cual se apoyaba básicamente en la rigidez de la Técnica Graham

(metodología introducida en México por Guillermina Bravo, pilar de la danza moderna mexicana).

Barro Rojo Arte Escénico se presentó en espacios no convencionales con el objetivo de llegar a los espectadores que no acudían a los teatros y que, por lo tanto, habían tenido nulo contacto con el arte de la danza.

La compañía dancística actualmente es, sin duda, una de las más interesantes en el movimiento de la danza contemporánea mexicana independiente. Y aunque su historia está ligada a los movimientos sociales urbanos y populares, hoy la compañía es distinta a la que nació en Guerrero, en 1983, impulsada por el ecuatoriano Arturo Garrido, militante de la izquierda latinoamericana.

En la década de los 80, la agrupación dancística vivió su época dorada. Realizó una gira por Centroamérica y ofreció espectáculos en Nicaragua, en época de guerra; así como en El Salvador. También fue una de las compañías que apoyó de manera decidida a los damnificados del sismo de 1985 en la ciudad de México, y representó al movimiento popular urbano en la capital del país.

La transformación de la compañía no ocurrió de manera abrupta. El grupo ha vivido diferentes etapas, tanto en lo referente a sus elencos, como en relación con su lenguaje y estética.

## **REPORTAJE, EL LENGUAJE DEL PERIODISTA**

Comencé mi formación académica en el periodismo casi al mismo tiempo que mi práctica profesional en una oficina de comunicación social en donde realizaba boletines de prensa y síntesis informativa. Aquella experiencia me permitió conocer las relaciones de los medios de comunicación con los grupos de poder políticos y económicos de México.

Siempre pendiente de la producción informativa, tanto de medios impresos como electrónicos, fui identificando en la práctica aquellos elementos teóricos que aprendía en las aulas.

Después de tres años de experiencia en el campo de la comunicación social, ingresé a la Agencia Mexicana de Noticias (Notimex), en donde inicié la práctica periodística profesional. Síntesis y objetividad eran las consignas de la agencia. Objetividad entendida como la marginación del periodista del fenómeno informativo; es decir, la utilización del reportero como maquilador de notas informativas.

Otro fue mi desarrollo en el periódico Unomásuno, en donde por doce años conocí el manejo interno de la redacción de un diario, así como la política editorial que en los hechos significaba tener una “línea” precisa sobre el manejo de la información, la cual era determinada por los intereses

del grupo de poder que el medio representaba, situación que limitaba el trabajo y el ejercicio libre de los periodistas.

Convertidos en “maquiladores” de noticias, los reporteros se ven sometidos a cargas de trabajo excesivas, regidas por criterios mercantiles más que periodísticos. En ese sentido, el periodista no goza de las condiciones para trabajar con profundidad una noticia. Los tiempos de producción y las políticas editoriales de los medios de comunicación impresos impiden al comunicador concretar una investigación y escribir un texto claro, conciso y rico en información.

En ese contexto el reportaje como género se encuentra prácticamente ausente en el quehacer periodístico cotidiano. Salvo excepciones, los medios de comunicación impresos en México responden más a los intereses de los grupos de poder que a las necesidades de información de la sociedad; y se abocan más a la noticia que vende y no a aquella que revela procesos sociales trascendentes.

Desde las redacciones se bloquean, todos los días, intentos de periodistas audaces que desean cumplir con la tarea y la vocación periodística. La presión que se ejerce sobre los reporteros, a través de condiciones de trabajo aplastantes (la cobertura de hasta cinco eventos en un día, y entrega de hasta cuatro notas informativas diarias), termina por convertir el talento de los informadores en “maquila” y al periodismo en una mercancía.



Los compromisos de los medios de comunicación impresos con el poder promueven un periodismo que atiende los sucesos en la élites económicas, políticas y culturales. La declaración de políticos, de escritores famosos, de líderes de trabajadores, son las que ocupan los espacios en los diarios. Al periodista se le pide ir tras la declaración escandalosa más que reveladora, porque esa es la que vende.

A los editores les interesa una pelea entre intelectuales o un enfrentamiento entre políticos, pero no la vida de una acomodadora de teatro, o el trabajo de un bailarín (a menos que sea una estrella internacional). Los seres humanos “comunes y corriente” son de interés cuando protagonizan hechos sangrientos o una catástrofe, como fue el caso de las costureras que murieron entre los escombros de un edificio en San Antonio Abad, en el terremoto de 1985 en la ciudad de México. Sólo en esas circunstancias los seres anónimos, los protagonistas de los movimientos sociales marginales, se vuelven noticia de primera plana.

La danza y sus hacedores no tienen un papel protagónico porque no son “noticia” que vende. Restringida a un público selecto, la danza en México sigue luchando desde una trinchera discreta, a pesar de que su significado en términos culturales es valioso.

Si se le pregunta a un transeúnte si conoce a creadores como José Rivera, Raúl Parrao, Cecilia Lugo, Alicia Sánchez, Francisco Illescas o

Laura Rocha, seguramente responderá que no, debido a que no son figuras que aparecen en la televisión.

El presente reportaje busca darle cara y significado a la historia de 25 años de vida y de duro trabajo de la compañía dancística. Barro Rojo Arte Escénico ha tenido un papel protagónico y fundamental en los movimientos sociales del México contemporáneo. La intención, entonces, es ofrecer un texto periodístico alejado del amarillismo de los videoescándalos, del video porno de Michel Vieth, o de los glúteos al aire de Paulina Rubio en una entrega de premios de música.

Esta investigación sobre los 25 años de vida de Barro Rojo Arte Escénico busca rescatar las voces de los creadores dancísticos, quienes han hecho obras cuya aspiración es trascender las modas, para vincularse de una manera más directa con la sensibilidad y la conciencia del público.

Devolver a los individuos su particularidad es tarea urgente en el periodismo contemporáneo para contrarrestar los efectos nocivos del poder mediático de los medios de comunicación.

La danza, en tanto arte de la persona, de acuerdo con Luis de Tavira – dramaturgo y director mexicano de teatro-, es una de las trincheras en donde el ser humano se refugia para defender a su naturaleza, a su alma, y a su espíritu de los embates de la globalización que busca uniformar y acabar con las identidades.

El reportaje, por otro lado, es un género que permite contar historias, recrear atmósferas, paisajes visuales, oníricos, sonoros y sentimentales. Es decir, es una forma del periodismo que ofrece la oportunidad de redactar un texto vital, con un lenguaje que recurra al poder de la creación para romper con los corsés estilísticos.

En mi opinión, el reportaje es un género mayor no sólo del periodismo, sino de las letras en general; con grandes posibilidades estilísticas y un amplio margen para la creación. La diferencia entre literatura y periodismo –discusión en la actualidad rebasada-, radica principalmente en que la primera es ficción, mientras que el segundo parte de hechos reales. Por lo demás, el reportaje puede y debe, dentro de las posibilidades de cada reportero, construirse con un lenguaje de altos vuelos literarios.

El reportaje debe rescatarse y fomentarse dentro del campo de la ciencia dedicada al estudio de los fenómenos sociales. Tanto en la academia como en la práctica profesional, este género periodístico requiere tomar el lugar que le corresponde. Aún una veta poco explotada, el reportaje espera que los profesionales del periodismo acudan a él, no sólo para desarrollar el talento creativo, sino para servir a la sociedad como corresponde a la auténtica vocación periodística.

México, D.F., 2008.

## EL ORIGEN ROJO

Rojo no es sólo un color, durante mucho tiempo fue un símbolo ideológico: la de los jóvenes masacrados en Tlatelolco en 1968 que buscaban cambiar al mundo, la de los levantamientos revolucionarios en Cuba en la década de los 50 del siglo XX, y la de una generación que rompió con los prejuicios de una sociedad conservadora que decía no a la libertad del individuo.

Arturo Garrido pensaba en rojo. A los hombres como él, los sistemas autoritarios los llamaban “rojillos” y los perseguían hasta aniquilarlos. Muchos hombres “rojos” fueron torturados, encarcelados y asesinados por los regímenes totalitarios y las dictaduras militares que azotaron, como una pandemia, a América Latina en el siglo XX.

Era una tarde de 1976, el bailarín Arturo Garrido tomaba clase en la Compañía Nacional de Danza de Ecuador, entonces dirigida por Marcelo Ordóñez, cuando un grupo de agentes de Seguridad Nacional ingresó a la sede de la agrupación dancística.

Llevaban la misión de entregar una carta al director de la compañía, en la que el gobierno dictatorial le daba las gracias por denunciar al coreógrafo y maestro Jaime Lloyry, quien supuestamente estaba realizando actos que atentaban contra la seguridad del Estado ecuatoriano.

Jaime Lloyry y Rodolfo Reyes habían trabajado en la Compañía Nacional de Danza de Ecuador como maestros y coreógrafos invitados. Sin embargo, Lloyry fue expulsado del país luego de la denuncia presentada en su contra por Marcelo Ordóñez.

La carta llegó a manos de Arturo Garrido, él sabía que era peligroso leer, sin autorización, la correspondencia oficial; sobre todo porque se trataba de una misiva proveniente del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas. Arturo se armó de valor y abrió el sobre, cuando leyó las líneas escritas su indignación no le permitía respirar.

El bailarín, quien ya era un militante “rojo”, participante activo del movimiento libertador de Ecuador, coherente con sus ideas, aquella misma noche decidió renunciar a la Compañía Nacional de Danza y también abandonar su país.

“Las plazas y calles quiteñas que tanto disfrutaba caminar, de golpe las sentí estrechas y a su gente huidiza”, recuerda 31 años después el maestro y coreógrafo. Fue entonces cuando comenzó su andar, cargado de recuerdos y de ese color “rojo” del que no se desharía nunca.

Llegó a México. Arturo pensó que pasaría unos meses en tierra mexicana, pero las circunstancias lo fueron atrapando, hasta que decidió quedarse a vivir aquí de manera definitiva.

El bailarín encontró tierra fértil para el desarrollo de sus ideas. Invitado por Rodolfo Reyes, a quien conociera como coreógrafo de la Compañía Nacional de Danza de Ecuador, Arturo Garrido fundó Alternativa, pero la agrupación dancística se agotó pronto y el apóstol de Terpsícore decidió ser infiel y abandonó a la danza para buscar otro modo de expresión: la poesía.

Pleno de sueños y de energía, ingresó a los talleres literarios de Juan Bañuelos y de Alejandro Aura, y después empezó a frecuentar a un grupo de poetas que se hacía llamar Los Infrarealistas. Sus pretensiones de poeta

terminaron meses mas tarde en una cama del Hospital General, tras largas dosis de *infrarealidad*, disfrutadas y vividas a todo volumen y riesgo.

Luego de aquella aventura por las letras, Garrido volvió a la danza para formar el grupo Andamio, con Cecilia Lugo y Cristina Mendoza. Arturo tampoco encontró en este proyecto lo que andaba buscando, por lo que renunció y siguió su andar, en esa búsqueda incesante del quehacer artístico que le permitiera reflejar su pensamiento con eficacia y solidez.

Atrás habían quedado la dictadura militar de Guillermo Rodríguez Lara, que duró de 1972 a 1976, en Ecuador; y la represión del Consejo Supremo de Gobierno, integrado por los militares Alfredo Poveda, Luis Leoro Franco y Luis G. Durán, el cual gobernó a al país andino de 1976 a 1979.

Lo que no había desaparecido del panorama latinoamericano eran la injusticia, la pobreza, y el abuso de poder. Garrido sentía que la lucha no había terminado, y que si en algún momento repartió volantes para pedir la libertad de los presos políticos en Ecuador, ahora le tocaba hablar del dolor de América Latina por medio de sus danzas.

Buscaba fundir “la confianza en un futuro (limpio del irracional consumismo que destruye la naturaleza y embrutece el cuerpo, el alma y la mente del hombre), y la pasión por la belleza en las efímeras formas de la danza”.

Este anhelo tiene expresión en Barro Rojo, compañía que significó la realización del sueño rojo del hombre ecuatoriano. Con esa agrupación dancística, el coreógrafo y bailarín realizó giras por México, presentando sus obras en ciudades, pueblos, rancherías, vecindades y plazas.

En 1983 realizó una visita a Nicaragua, invitado por la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura; mientras que entre 1984 y 1990 se presentó en San Francisco, Los Ángeles, Washington, Nueva York, Costa Rica y El Salvador (abarcando los territorios de guerra, en donde estaban los campesinos repatriados).

Decidido, el creador abordó su arte desde una perspectiva de izquierda. El campo era fértil, comenzaba la década de los 80 del siglo XX, y el coreógrafo fue invitado por Rodolfo Reyes a crear el Departamento de Danza de la Universidad de Guerrero.

Incitador profesional, Garrido pidió a los bailarines del grupo Andamio participar en ese proyecto, pero ellos no aceptaron. Entonces él decidió ir sólo, fiel a sus ideas y a su espíritu militante.

La Universidad de Guerrero tenía una pequeña casita, sede del Departamento de Cultura. Cerca de ahí había un edificio abandonado, que Garrido, la salvadoreña Daniela Heredia, y los bailarines mexicanos Isaac Schultz y Judith Camero limpiaron y adaptaron con entusiasmo para crear el Departamento de Danza.

La Universidad de Guerrero vivía una época de auge, contaba con una estación de radio y a través de ella se difundió la creación del Departamento de Danza. No podían ser mejores las condiciones para que Arturo Garrido, militante de la danza y políticamente de izquierda, enarbolara su postura ideológica a través de la práctica dancística, y la llevara hasta sus últimas consecuencias.

La Universidad Autónoma de Guerrero era entonces dirigida por gente de la izquierda mexicana, que había instaurado el proyecto “Universidad Pueblo”, bajo el rectorado de Enrique González Ruiz.

El proyecto Universidad Pueblo buscaba formar profesionistas con una ideología de izquierda, para servir a su estado. Garrido no había visto nunca un Departamento de Extensión Universitaria tan activo y grande como el que tenía en aquel entonces la Universidad Autónoma de Guerrero, a través del cual se organizaban jornadas de alfabetización a nivel estatal, asistencia médica y jurídicas gratuitas, así como el proyecto de Radio Universidad, que fue boicoteado y atacado por la Secretaría de Gobernación.

Apoyado por Daniela Heredia, Isaac Schultz y Judith Camero, el joven y entusiasta Arturo Garrido empezó a entrenar gente en el arte de la danza. Entre sus primeros alumnos estuvo Serafín Aponte, quien sería uno de los pilares de la Compañía de Danza Contemporánea Barro Rojo Arte Escénico.

Moreno, de rasgos duros, cuerpo fuerte y firme, Serafín Aponte era un jovencito que formaba parte de un grupo de danza folclórica, y con Arturo Garrido tuvo su primer acercamiento a la danza contemporánea.

Con Daniela Heredia, Isaac Schultz, Serafín Aponte, Judith Camero, el ecuatoriano Arturo Garrido fundó Barro Rojo en 1982, y en esta compañía solidificó su búsqueda creativa. Para él, la danza también era militancia ideológica y no había límites en la libertad para expresar su pensamiento.

Quizá por eso el primer montaje que hizo para Barro Rojo llevaría el sello que por mucho tiempo identificaría a la agrupación dancística. Se trató de una mojiganga para la calle, la cual acompañó a la marcha que hizo la Universidad de Guerrero en 1982; manifestación histórica que partió de Chilpancingo y llegó



a la ciudad de México, con el objetivo de repudiar la ofensiva del gobierno federal en contra del proyecto Universidad Pueblo.

Y ahí iba Barro Rojo, de pueblo en pueblo...

La compañía de hombres y mujeres rojos se consolidó como una célula artística de reflexión y análisis tanto del arte como del ámbito social. Si bien es cierto que para Garrido era fundamental lograr el mayor nivel técnico en el entrenamiento de los bailarines y en la creación de las obras coreográficas, también lo era que estos dos elementos no podían ser ajenos a una postura ideológica respecto a la circunstancia histórica en la cual se desarrollaba el arte dancístico de la agrupación.

“Había una identidad ideológica y yo mantenía mi postura de izquierda como creador. Fui integrante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria en Ecuador, y una de mis inquietudes fue tocar los problemas sociales a través de la danza. Mi reto como creador era representar en escena la imagen colectiva del pueblo. Varias de mis obras fueron en esa dirección”, comenta el coreógrafo y maestro.

Seis meses después de su fundación, la compañía Barro Rojo hizo acto de presencia en el Palacio de Bellas Artes, en la capital del país, y cimbró la estructura de la danza predominante en ese momento en México, la cual buscaba exaltar modelos de belleza y temas ajenos a los del pueblo mexicano.

Con la obra *El camino* -en la cual Garrido abordaba el tema de la lucha libertaria en El Salvador-, Barro Rojo ganó el Premio Nacional de Danza UAM-Fonapas, en 1982; y con ese reconocimiento se insertó con fuerza y con una voz contundente en el concierto nacional de la danza contemporánea.

En la ciudad de México caía la tarde, en el Teatro del Palacio de Bellas Artes no había espacio para una persona más, el ambiente era de fiesta. El gremio de la danza libraba una lucha cuerpo a cuerpo por ganar un espacio en la marquesina de la creación dancística, a través del concurso.

Los ánimos estaban calientes, los grupos participantes empezaron a presentar sus obras. Barro Rojo puso el punto sobre las íes con una obra cuyo discurso nadie esperaba, con bailarines del color de la tierra, de cuerpos cortos y pieles morenas. El asombro.

Isaac Schultz salió a escena con la seguridad forjada durante años en el Ballet de Amalia Hernández. Daniela Heredia, temeraria como las mujeres guerrilleras de Centroamérica, irrumpió con el valor suficiente para defender sus creencias; y Serafín Aponte, de cabello largo, labios gruesos, dio sus primeros pasos escénicos firmes.

A partir de entonces, Barro Rojo no pasaría jamás desapercibida. Tanto ha sido así que los críticos comenzaron a escribir sobre el trabajo de la compañía novel.

Años después, en el 15 aniversario de la compañía, el crítico mexicano de danza Carlos Ocampo (México, D.F. 22 de julio de 1954-22 de abril de 2001), no dudó en definir a Barro Rojo con dos palabras: “Compromiso y solidaridad”.

El 25 de enero de 1998, en el suplemento La Cultura en México, de la revista Siempre!, el estudioso publicó: “Tales léxicos se encuentran, si no en franco declive, por lo menos en una fase de desprestigio mayúsculo en virtud del abuso al que han sido sometidos por los discursos oficiales de toda catadura. Empero, no existen, a riesgo de forzar el diccionario de sinónimos a

un colapso, palabras que expresen de mejor manera muchas de las acciones emprendidas por esta célula dancística desde su ya lejana fundación hasta el festejo de sus quince primeros años de vida”.

El investigador consideraba a “los barro” solidarios, poseedores de una mística de trabajo identificada con los idearios democráticos, cercanos a los sectores populares y a las clases marginadas; sensibles a las diferencias de orden ético, religioso, étnico o sexual, y creyentes del nacionalismo.

El ojo avisado del crítico no dejó de observar que, como todo organismo vivo, la compañía dancística evolucionaba. “Las células se renuevan con la misma prontitud que los bailarines y coreógrafos; los desprendimientos obedecen a numerosas razones, desde las que se vinculan con el robustecimiento de los egos y las fuerzas creativas, hasta las diferencias de tipo ideológico, las rencillas personales, y desde luego, las elecciones privadas por formas de vida menos monacales que las deparadas a quienes asumen la danza como una profesión”, escribió en el mismo artículo.

El crítico advertía lo que se constataría años después en el aniversario 25 de la compañía dancística. Escribió: “(...) las aves que han cruzado por los pantanos rojos de barro siempre llevarán en su plumaje las manchas que los delatan anta la danza bien (con el permiso de Guadalupe Loaeza) y las buenas conciencias. Así pues, Barro Rojo es el mismo que salpicó al mundo en 1982 y, a la vez, es otro”.

Barro Rojo provocó reflexión, polémica, actitud política en el público. Y entre los críticos, el ejercicio de la inteligencia. En una mesa redonda realizada en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM, el 24 de octubre de 1997, el investigador de danza César Delgado Martínez hizo

alusión a la figura de Arturo Garrido, militante de izquierda y apóstol del arte de Terpsícore.

“Dicen que Arturo Garrido –pronunció el crítico- llegó de Ecuador con un grupo de bailarines que trajo de aquel país Rodolfo Reyes. Cuentan que de esos ‘pollitos’ y ‘pollitas’, el ñaño siempre traía el puño izquierdo en alto. Cuando conocí a Arturo, por más que trato de acordarme, sólo lo recuerdo como ‘un ser humano normal’. Vivía en Chilpancingo. Acababa de fundar Barro Rojo... Acompañado por Francisco Illescas, a los barros los vi bailar en La Casa de la Paz. Después de la función fuimos a los camerinos a presentarles nuestros respetos. Daniela Heredia me reconoció. Me dijo: ‘Vos participaste en una reunión del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura. Sos un peleonero...’. Entre los poquitos barros que eran, comenzó a resaltar un jovencito con mucho pelo y demasiados bríos, Serafín Aponte. Al paso de los días se unió a ellos Francisco Illescas, y que decir de Laura Rocha, quien en un encuentro callejero en San Luis Potosí sobresalió como la mejor bailarina, aunque los periodistas quedaron deslumbrados con Jaime Leyva, quien traía el pantalón roto y se le veían las nalgas”.

El “barro cocido” a altas temperaturas sobrevive el paso del tiempo –dijo en aquella ocasión César Delgado, “el cítrico”, como le dicen en el medio dancístico mexicano.

“La salida del paraíso terrenal, que no lo era, de la Universidad Autónoma de Guerrero –agregó en aquella reunión el investigador nayarita-, enfrentó al grupo a una vida independiente capitalina en la que había más foros, pero también más bailarines hambrientos y deseosos de conseguir aunque fuera

una migaja de las instituciones encargadas de promover la cultura, claramente alineadas a los dictados del ballet clásico en ese momento”.

Las instituciones veían con desconfianza a Barro Rojo por la posición política de la compañía. Y es que, de acuerdo con Delgado Martínez, “no era usual que los bailarines pensaran. No era común que los artistas de la danza se unieran a los movimientos sociales. Era más fácil que bailaran en una discoteca que en una manifestación de apoyo a los damnificados por los terremotos de 1985. El fin de milenio, con todo el horror que arrastra, no asustó a los barros de Barro Rojo, por el contrario, los fortaleció para decir: La danza es nuestra vida. Las dificultades nos la cuchiplanchan”.

## DANZA MILITANTE EN ZONA DE GUERRA

En 1983, Nicaragua vivía convulsionada. Luego del triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), y del derrocamiento del dictador Anastasio Somoza, el pueblo nicaragüense enfrentaba la hostilidad estadounidense.

Los sandinistas daban batalla a “la contra”. Así se les llamó a los mercenarios que Estados Unidos pagaba para derrocar a Daniel Ortega, líder del FSLN y presidente en turno de Nicaragua.

Entusiasmados por el triunfo de la revolución, los nicaragüenses peleaban en contra de los mercenarios, y se cohesionaban en torno a la realización del anhelo de tener una patria libre, en donde prevaleciera la igualdad y la justicia.

La Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura contactó a la compañía mexicana de danza Barro Rojo y la invitó a realizar una gira por los

pueblos nicaragüenses, misión en aquella época no sólo difícil por la falta de recursos y carreteras en buen estado, sino peligrosa por los constantes enfrentamientos armados.

Arturo Garrido no lo dudó, tampoco los jóvenes y aguerridos bailarines que integraban a la compañía dancística. A Nicaragua viajaron Serafín Aponte, Francisco Illescas, Isabel Herrera y Daniela Heredia.

Francisco Illescas había sido invitado por Arturo Garrido para bailar en la gira de Barro Rojo, luego de que el ecuatoriano descubriera el joven tapatío en una función del Centro Superior de Coreografía (Cesuco), en ese momento dirigido por Lin Durán.

En aquella función del Cesuco, realizada en el marco del Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, Illescas interpretaba un papel secundario. Era, de acuerdo a la jerarquía dancística convencional, cuerpo de baile. El papel protagónico de la obra lo interpretaba Víctor Manuel Ruiz, un joven alto, blanco, guapo, cuya belleza encajaba perfectamente en el modelo corporal que la danza dominante buscaba en un bailarín.

Arturo Garrido no respondió al canto de las sirenas. Observó cuidadoso y descubrió, allá, atrás, entre los bailarines altos y hermosos, a un jovencito moreno y de baja estatura, que iluminaba la escena cada vez que aparecía en ella.

“Estaba preparando la gira a Nicaragua –rememora Garrido- cuando asistí a una función del Cesuco. Francisco Illescas hacía un papel menor dentro de las obras presentadas, pero en los pequeños momentos en que aparecía me llamó la atención la intensidad de su energía escénica. Era el bailarín más intenso emocionalmente. En la función lo que brillaba eran las apariciones de

él. Víctor Ruiz interpretaba al personaje principal, pero a mí quien me atrajo fue *Pancho*, quien es un bailarín que logró un alto nivel técnico, y sobre todo un gran, gran, nivel expresivo, así como un manejo alto de energía en el escenario. Para la gira de Nicaragua se aprendió el repertorio en sólo dos semanas”.

A la distancia, Francisco Illescas recuerda aquellos sus primeros pasos en la danza con una mezcla de nostalgia y deleite, pero sobre todo con emoción.

Sorprendido por la invitación de Arturo Garrido, el joven bailarín fue a hablar con Lin Durán, directora del Cesuco, quien escuchó complacida a su alumno, a quien le dio permiso para que fuera a la gira a Nicaragua, pero le hizo prometer que volvería al Cesuco, cosa que no sucedió, por lo que Francisco Illescas teme -bromista- que la maestra lo siga esperando.

En solo dos semanas de intenso trabajo, Illescas se aprendió *El camino*, *Aztra*, *Mono Fidedigno*, así como *Y amanecerá* (con música de Pink Floyd).

Quizá lo que Arturo Garrido advirtió en Francisco Illescas fue su color “rojo”. En aquel entonces el imberbe bailarín del Centro Superior de Coreografía tenía ya una ideología y una postura frente a lo que ocurría a su alrededor. Vivía, es cierto, en el Distrito Federal, pero había crecido en Guadalajara, en donde en la década de los 70 había guerrilla urbana.

Vivía en San Andrés, una colonia marginal en el oriente de Guadalajara. En aquella zona se asentaban muchos muchachos que estudiaban en la Universidad de Guadalajara, los cuales tenían afinidad con los movimientos sociales y guerrilleros.



Dentro de la Universidad de Guadalajara había grupos de choque, que eran liderados por Raúl Padilla López, quien después fue rector de la casa de estudios y también director de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Frente a esos grupos de choque estaban los jóvenes que se oponían y cuestionaban a la situación política del país. Muchos eran cercanos a la Liga Comunista 23 de Septiembre.

Francisco Illescas tenía entonces 16 años de edad y pronto se inmiscuyó en aquellos círculos en los que se hacía análisis político, y desde donde se preparaban actividades de resistencia del sector estudiantil frente al régimen de la época. Illescas sabía lo que era “éticamente correcto”, le dolían la injusticia y el hambre de la gente.

Poco tiempo después, el joven tapatío emigró a la Ciudad de México e ingresó a la Facultad de Ciencias de la UNAM, en donde estudiaría Física. En la máxima casa de estudios había grupos de trotskistas y maoístas a los que el estudiante terminó uniéndose, con la intención de tener una participación política.

El bailarín dejó la universidad porque su camino estaba en la danza. Empezó a tomar clases en Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo, y después en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Como la mayoría de los bailarines, Illescas vivió en carne propia la desesperación de no tener para su pasaje o para una torta que acabara con esa sensación de vacío en el estómago. Para olvidarse del hambre tomaba clases de danza, y bailando olvidaba las necesidades que tenía como cualquier ser mortal.

En el terreno artístico, el joven bailarín tuvo un afortunado encuentro con Barro Rojo, agrupación en la que empató sus dos pasiones: la danza y la política. La primera obra que Illescas vio con Barro Rojo fue *El camino*, que abordaba el tema de la revolución salvadoreña.

La compañía no era bien vista por las instituciones, tampoco por los defensores de la danza dominante, quienes iniciaron el rumor de que Arturo Garrido adoctrinaba y manipulaba a los bailarines para que compartieran con él la postura de la danza militante.

“¡Eso era una gran mentira! -expresa exaltado Illescas-. Cada uno teníamos nuestra manera de pensar y la hacíamos valer dentro del grupo. No es casual que una de las características de Barro Rojo sea la pluralidad, la diferencia de ideas y de líneas estéticas. La compañía fue un centro de militancia, y creo que representó a la ideología de izquierda en una época en la que era absolutamente necesario”.

Barro Rojo era todo lo que hasta ese momento la danza de concierto había negado. La danza dominante en los escenarios mexicanos exaltaba lo bonito, era un arte *nice*; la mayoría de las compañías estaban integradas por bailarines lindos, no había bailarines *nacos*, morenos y chaparros, como los de la compañía que dirigía Garrido.

Es por eso que Illescas asegura que Barro Rojo también marcó un hito en el cambio del modelo de belleza en la danza, y provocó la apertura de este arte a otro tipo de cuerpos, “mucho más mexicanos”.

Protegidos por el color rojo de su ideología, “los barros” llegaron a Nicaragua. No fue fácil, pero aquella gira marcaría para siempre a los primeros

integrantes de la agrupación dancística: Isabel Herrera, Daniela Heredia, Serafín Aponte, Francisco Illescas y Arturo Garrido.

Llegaron a territorio sandinista cargados de energía y, algunos de ellos, como Serafín Aponte, todavía plenos de ingenuidad. Al ver los vidrios del avión empañados por el calor de Managua, Aponte pensó que afuera hacía frío, y entonces se puso una chamarra invernal para bajar de la aeronave, provocando la risa de sus anfitriones acostumbrados a las altas temperaturas de la capital nicaragüense. Serafín se quitó apurado la chamarra, pues de pronto sintió el calor infernal en el cuerpo.

Centroamérica estaba en la mira del mundo. Acababa de triunfar la Revolución Sandinista, y estaba en pleno la guerra salvadoreña. Durante la estancia en Nicaragua ocurrió la invasión de Estados Unidos a Granada, y los bailarines de Barro Rojo daban por hecho que esa intervención era un ensayo general para luego invadir a Nicaragua.

Los intérpretes mexicanos cavaron trincheras en Managua, solidarios con los nicaragüenses, quienes creían que la entrada de las tropas yanquis a su territorio era inminente. Fue una experiencia impresionante para los bailarines, quienes habían ido a ofrecer su talento artístico, y de pronto estaban cavando trincheras de guerra.

Eran tiempos difíciles, en los que muy pocos artistas se atrevían a viajar a Centroamérica. De México sólo el pintor Francisco Toledo y la compañía dancística Barro Rojo hicieron acto de presencia. Toledo presentó una muestra de pintura en la Sala de Exposiciones de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura; y Barro Rojo hizo presentaciones en Managua, Matagalpa, y León, entre otros pueblos.

En el que había sido el búnker del dictador Anastasio Somoza, Barro Rojo ofreció una función para celebrar la cosecha del café. El gobierno revolucionario se había propuesto una meta de producción del grano, y para lograrla contaron con la solidaridad de voluntarios tanto de Nicaragua como de otros países. Barro Rojo se presentó frente a los grupos de voluntarios, y también ante la comunidad universitaria.

Durante esa gira la compañía fue contactada por gente del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, que luchaba en contra del gobierno opresor en El Salvador. La Asociación Salvadoreña de Trabajadores de la Cultura le pidió a Arturo Garrido que convirtiera a Barro Rojo en la representante cultural de El Salvador en México.

Los integrantes de la compañía mexicana fueron llevados, con los ojos vendados, a una casa de seguridad que el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional tenía en Managua. Una vez en el interior, ya con los ojos descubiertos, los intérpretes escucharon la propuesta, pero Garrido se negó, respondió que no podía aceptar convertir a la agrupación en la representante de El Salvador en México, pero se comprometió a crear obra coreográfica que hablara de la realidad política y social salvadoreña.

Luego de ese encuentro con el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, la compañía Barro Rojo Arte Escénico continuó con sus presentaciones dancísticas en fábricas, campos de café, pueblos, y en la Universidad Nacional Autónoma de Masalla.

“Actuamos en la fábrica de adoquines que era propiedad de Somoza. El dictador se contrataba a sí mismo, y para hacer negocio adoquinó toda la ciudad. Esos adoquines fueron un arma importante, porque fueron utilizados

como proyectiles por los revolucionarios en contra de las tropas de la dictadura. Después de la revolución las calles que estaban adoquinadas quedaron convertidas en terracería. En esa fábrica bailamos en un espacio de 5 x 5 (metros), frente a los trabajadores, adaptando obras que estaban pensadas para lugares más grandes”, recuerda Francisco Illescas.

La experiencia fue enriquecedora. Los bailarines de Barro Rojo ganaron en versatilidad. Se convirtieron en un grupo que se adaptaba a cualquier espacio. Generalmente bailaban con el público “a dos pasos” de distancia; los espectadores estaban tan cerca que los bailarines los salpicaban de sudor. “Pobres, qué culpa tenían”, bromea Illescas.

Los integrantes de la compañía no sólo ofrecieron funciones y construyeron trincheras, también impartieron clases a estudiantes de danza en Managua, a quienes marcaron de manera definitiva.

Entre aquellos estudiantes estaban Elvin Vanegas, bailarín y coreógrafo nicaragüense, radicado en México desde 1999, y nacionalizado mexicano a partir del 2007; así como Gloria Bacon, directora del Festival de Danza Contemporánea de Nicaragua.

Ávidos de conocimiento, los bailarines nicaragüenses encontraron en la estética de Barro Rojo una expresión “fresca”, que se apartaba del “patrioterismo” de la danza cubana, que en aquella época era la que regía al movimiento dancístico nicaragüense.

La compañía mexicana presentó la obra *Y amanecerá*, de Garrido, con música de Pink Floyd, en la Escuela Nacional de Danza. Elvin Vanegas era, entonces, un adolescente, y quedó impactado con la obra que interpretaron los bailarines mexicanos.

La época posrevolucionaria en Nicaragua estuvo marcada por un impulso decisivo al arte. Los artistas de la danza nicaragüenses se nutrían de nuevas corrientes y estilos. Barro Rojo fue uno de los grupos que llegó a territorio minado por la guerra para enriquecer el acervo de los jóvenes creadores y estudiantes del arte de Terpsícore.

“Con su presencia, Barro Rojo ayudó a romper algunos esquemas rígidos en la enseñanza de la danza contemporánea en Nicaragua, que en aquella época estaba regida por la técnica Graham, impartida por Evangelina Villalón. Por otro lado, Barro Rojo tenía un lenguaje corporal nuevo y un discurso distinto al de los cubanos (que tanta influencia tenían en Nicaragua), quienes siempre estaban con las banderas en alto, muy patrióticos ellos”, expresa Vanegas.

En los tiempos de la revolución, de la utopía bolivariana sobre la unidad latinoamericana, del antiimperialismo, Nicaragua estaba íntimamente ligada a Cuba. De la isla llegaban obras dancísticas que el gobierno de Daniel Ortega compraba para ser presentadas ante el público nicaragüense. Obras en las que se exaltaba la lucha revolucionaria y se exhortaba a defender a la patria con la vida.

“A mi no se me daba ser un creador que hablara de temas políticos – confiesa Vanegas-, me gustaba más recurrir a lo cotidiano, a las cosas espirituales, del corazón. Ya había suficiente gente cargando pancartas en la calle. Barro Rojo era crítico, pero no era panfletario y eso me gustó”.

No obstante, Vanegas fue impresionado con el discurso aguerrido de la obra *Y amanecerá*, en la que Arturo Garrido hacía una crítica a los sistemas autoritarios que abundaban en aquel momento en Centroamérica.

“Era un discurso revolucionario, pero el lenguaje artístico era muy diferente al de los cubanos. Barro Rojo no levantaba pancartas, ni banderas, lo que para los bailarines nicaragüenses fue algo refrescante”, opina el también coreógrafo centroamericano.

La presencia de la compañía Barro Rojo marcó un hito en la historia de la danza contemporánea nicaragüense. La agrupación es legendaria incluso entre los estudiantes de danza que todavía no nacían hace 25 años. Los que presenciaron las funciones de los bailarines mexicanos recuerdan con cariño a los intérpretes mexicanos; mientras que los más jóvenes saben del grupo a través de las anécdotas que les han contado los mayores.

En la década de los 80, México era un país querido y admirado por los países latinoamericanos. Era una nación solidaria con las luchas revolucionarias, que se llevaban a cabo en América Latina. Por otro lado, México era un punto de referencia cultural e histórica en Latinoamérica. Y si bien no era un país con una tendencia de izquierda, estaba más cerca de los países de habla hispana que de Estados Unidos.

Elvin Vanegas no puede dejar de recordar con emoción que fue México el primer país que rompió relaciones diplomáticas con el gobierno del dictador Anastasio Somoza. Por eso, cuando Barro Rojo ofrecía funciones en territorio nicaragüense era vitoreado por el público, se echaban porras a México, y también a la maestra mexicana Evangelina Villalón, quien daba clases en Nicaragua.

“La danza fue un bastión de guerra”, asegura Vanegas, quien luego de la visita de Barro Rojo a su país, decidió emprender su propia búsqueda y se fue

a estudiar ballet al extranjero; a territorio rojo, dominado en aquel entonces por la hoy inexistente Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Un cuarto de siglo después de aquella visita de Barro Rojo, Elvin Vanegas todavía tiene en su mente las imágenes de las funciones de la compañía mexicana de danza.

Ya instalado en México, el bailarín y coreógrafo nicaragüense no duda en decir que Barro Rojo es una compañía profesional, que en la actualidad no necesita levantar pancartas, ni banderas, ni sacar los machetes para sostener una ideología.

“Hay cosas importantes en la vida –menciona Vanegas- la política es una, pero no es todo. Barro Rojo mantiene su ideología de origen, pero ha sido una compañía inteligente para poder jugar con otras cosas. Creo que la compañía no existiría si no se hubiera reinventado en cada época”.

La gira que Barro Rojo realizó por Nicaragua la convirtió en una agrupación versátil, acostumbrada a presentarse en espacios alternativos, pero sobre todo la obligó a hacer algo que no era costumbre en la danza de concierto en aquella época: ir en busca del público y no esperar a que éste llegara al teatro.

El grupo de bailarines mexicanos aprovechó la efervescencia y el hambre de arte de los nicaragüenses, que en aquella época apreciaban a Barro Rojo tanto como a Silvio Rodríguez y a Pablo Milanés, para presentarse en plazas públicas, barrios, fábricas, centros culturales de poblados pequeños y también en las universidades.

Fue una experiencia “brutal” llevar la danza a la gente, dice



Francisco Illescas. Significaba un riesgo, pues si la gente no era seducida por el discurso artístico simplemente seguía su camino; pero se iba, señala el coreógrafo, sin esa sensación de haber sido timada, ya que no pagaban por ver los espectáculos.

El objetivo de la compañía Barro Rojo era provocar asombro, interviniendo artísticamente los espacios de la vida cotidiana de los pueblos. Llegar a los lugares de convivencia social y crear la magia escénica.

La compañía logró su cometido, que se reflejó en aquel grito masivo que se escuchaba cada vez que los bailarines mexicanos llegaban a algún pueblo o universidad en donde iban a ofrecer funciones.

“¡Ahí viene Barro Rojo! ¡Ahí viene Barro Rojo!”, exclamaban los estudiantes de la Escuela Nacional de Danza de Nicaragua para anunciar la llegada de la agrupación legendaria.

El acento festivo de los nicaragüenses hacía aún más emocionante la estancia de los bailarines en el país centroamericano. En Nicaragua sabían quiénes eran los integrantes de la compañía, y los intérpretes mexicanos correspondían a ese reconocimiento entregándose plenamente en escena, logrando momentos de éxtasis.

Y es que en Nicaragua había crisis política, el país vivía en situación de guerra, pero también existía una exaltación del espíritu. Al mismo tiempo que la gente bailaba, estaba dispuesta a morir por su revolución.

En medio de la dificultad que imponían a la vida la guerra y la opresión en América Latina, había una luz que permitía aliviar el espíritu de la gente. Eran tiempos difíciles, pero también era una época de valores e ideologías.

Arturo Garrido, hombre rojo, de luchas, de riesgos, recuerda no sin cierta nostalgia que hace 25 años, "México era otro México". El México que desafió el bloqueo de Estados Unidos a Nicaragua y abasteció de petróleo al país centroamericano, gobernado entonces por Daniel Ortega, líder del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).

Barro Rojo fue producto de ese contexto político y social internacional. De acuerdo con el espíritu solidario que México expresaba a los países latinoamericanos, la compañía mexicana respondió también de manera inmediata a las necesidades históricas de los nicaragüenses en ese momento de violencia y desasosiego.

La agrupación ofreció una función histórica, la cual estuvo dedicada a las fuerzas especiales del Ejército Sandinista de Liberación Nacional. Con esa presentación se despidió a un comando que iba al frente de guerra.

Los bailarines danzaban en territorio minado, peligroso, pero no podían abstraerse a la energía colectiva, triunfal y alegre de los nicaragüenses, quienes en ese entonces creían en el triunfo de la revolución. Con esa motivación, bailaron también para recibir a un comando de las fuerzas especiales que iban llegando de combate, el cual fue vitoreado por el pueblo, como se festeja a los héroes.

Después de la función, los bailarines de Barro Rojo se subieron a un autobús que compartieron con miembros del Ejército Sandinista. Arturo Garrido se sentó junto a una mujer joven, quien vestía el traje de guerra. Era una muchacha de no más de 24 años, guapa. Arturo charló con ella, la mujer le contó que tenía dos hijos, uno de tres años y otro de meses. Los había dejado para irse a la guerra, porque su mayor deseo era dejar a sus hijos un país de

justicia e igualdad. La vehemencia con la que aquella mujer pronunció las palabras, cimbraron la fe del militante rojo de la danza.

## DE LA ZONA DE GUERRA A LA “SUIZA” DE AMÉRICA

A pesar de estar tan cerca, qué diferente era el paisaje social de Nicaragua del de Costa Rica. En eso iban pensando los bailarines de la compañía Barro Rojo cuando dejaron atrás las carreteras destruidas del país gobernado por los sandinistas, y se adentraban a la nación considerada como la “Suiza” de América, a dónde también había sido invitada la agrupación dancística mexicana.

Barro Rojo se presentó en el Teatro Nacional de Costa Rica, así como en la Plaza de la Cultura. En ambas funciones la agrupación contó con la participación de Adrián Goyzueta, autor de la música que Arturo Garrido utilizó para su coreografía *El Camino*.

“El paisaje social y político era diferente. Costa Rica era otro mundo – comenta Francisco Illescas-. Aunque nosotros nos presentamos en un festival que apoyaba causas sociales, la realidad en Costa Rica era de estabilidad, muy alejada de la guerra que se libraba en Nicaragua o en El Salvador”.

Arturo Garrido no podía creer, por otro lado, que una línea divisoria, geográfica, pudiera delimitar realidades tan distintas como las de Nicaragua y Costa Rica.

La gira por los dos países centroamericanos fue crucial para los integrantes de la compañía mexicana de danza contemporánea Barro Rojo. Estar en contacto con la crudeza de la guerra nicaragüenses y al mismo tiempo verse en medio de la tranquilidad política de Costa Rica, permitió a los bailarines agudizar su percepción crítica del entorno social.

Cada uno de los integrantes tenía una opinión sobre lo que observaba, y no eran –como se decía en el medio dancístico mexicano- “borregos” que seguían al pie de la letra las ideas y doctrina ideológica de Arturo Garrido, director de la compañía.

En la agrupación artística había discusiones muy fuertes en torno a las problemáticas que se presentaban en el campo social. Los bailarines disentían y defendían sus ideas.

Los integrantes de Barro Rojo estuvieron fuera de México un mes y volvieron esperanzados al país; estado de ánimo que contrastaría pronto con una sorpresa desagradable, el gobierno mexicano había dado un duro golpe al proyecto “Universidad Pueblo” de la Universidad Autónoma de Guerrero, al suspender el presupuesto para la institución educativa. Era momento de empezar una nueva lucha.

## LA SOLIDARIDAD COMO PRINCIPIO

Cuando volvieron a México, después de un mes de estar en Centroamérica, los bailarines de la compañía de danza contemporánea Barro Rojo se enteraron que el gobierno federal había interrumpido el presupuesto a la Universidad Autónoma de Guerrero, con el fin de boicotear el proyecto “Universidad Pueblo”, al cual consideraron subversivo y contrario a la seguridad del Estado mexicano.

El movimiento de resistencia universitaria coincidió con la famosa huelga de la línea de autobuses Flecha Roja, en la que participó activamente Daniela Heredia, una de las bailarinas de Barro Rojo.

“Daniela era muy radical –recuerda Garrido-. Cuando ocurrió la huelga de la Flecha Roja, ella se quedaba a dormir en los autobuses para resguardar a las unidades. Fue una etapa negra en la historia de México”.

El gobierno federal atacó a la Radio de la Universidad de Guerrero, así como a todos los proyectos que habían surgido de la Coordinación de Difusión Cultural, que dirigía Rodolfo Reyes.

Barro Rojo intentó sostenerse y apoyar a la universidad en aquella circunstancia. Ofreció clases abiertas en calles y espacios alternativos, primero como parte de la huelga universitaria, y después en la resistencia que ofreció la Universidad.

Los integrantes de Barro Rojo salían a “botear” para conseguir recursos y ofrecer algo de dinero a los maestros de la Universidad de Guerrero. Los maestros sacaban las sillas a la calle y daban clases; sin embargo, esa resistencia no pudo mantenerse por mucho tiempo.

Barro Rojo decidió renunciar a la Universidad de Guerrero y emigrar a la ciudad de México, en donde la compañía dancística encontró posibilidades de desarrollo, pues había infraestructura y apoyo por parte de las instituciones de cultura.

No obstante, la compañía se negó a alinearse a los criterios de las instituciones y decidió mantener su actividad al margen, congruente con los principios ideológicos que le dieron origen.

Para evitar la institucionalización, Barro Rojo se puso en contacto con el Movimiento Popular Urbano. El país vivía bajo el lema de la “renovación moral”, y lo cierto es que había una gran efervescencia social, frente a un gobierno mediocre y tibio, encabezado por Miguel de la Madrid Hurtado.

Barro Rojo irrumpió con fuerza en el movimiento dancístico en la capital del país. Rompió estructuras, propuso un modelo de danza popular, que se contraponía a la danza elitista que hasta ese momento había dominado la escena nacional del arte de Terpsícore.

Eran, como dice Francisco Illescas, “los nacos” que llegaron a bailar al Palacio de Bellas Artes; los bailarines que mancharon la danza “nice” que se hacía en ese momento. La agrupación abrió la compuerta y le dio entrada a la raza, por eso fue acusada de panfletaria y de dogmática. Su audacia no ha sido perdonada, hasta la fecha, por el gremio immaculado de la danza, ni por las instituciones culturales del país.

El 19 de septiembre de 1985, a las 7:19 de la mañana, la capital del país se estremeció con un terremoto que derribó edificios y dejó entre los escombros a miles de cadáveres, de los cuáles aún no se tiene una cifra exacta.

El gobierno de Miguel de la Madrid fue rebasado por la tragedia. La inmovilidad política contrastó con la respuesta de la sociedad mexicana, la cual tomó en sus manos el control del rescate y el auxilio a los damnificados del sismo.

Luego del terremoto de 1985, la danza salió a las calles. En aquel momento la danza contemporánea no era algo relevante para la sociedad. Y es que este arte había estado reservado para ciertos “iniciados”. Después del terremoto, la danza se vinculó con la sociedad, con el momento político y social.

“En el año 2007 la danza pasa por una crisis creativa aguda, y se debe en mucho a que se alejó de los intereses de la sociedad. Atrás quedó aquella



vinculación íntima de los artistas de la danza con el movimiento social que se estableció en 1985”, reflexiona Francisco Illescas.

En medio de la catástrofe, de los escombros y la recuperación de cadáveres, los miembros de la compañía de danza Barro Rojo participaron activamente no sólo ofreciendo funciones en los campamentos de los damnificados, sino también como brigadistas.

Momento único en la historia del arte de Terpsícore, ya que la danza hasta ese momento era un arte de “gente exquisita” que no pensaba que podía vincular su creación con los problemas sociales.

No era usual que los artistas de la danza abordaran temas políticos, y la sociedad no iba a los teatros porque no encontraban en las obras nada que la afectara y conmoviera.

Pero el enfrentamiento con la tragedia humana vivida tras el sismo de 1985, hizo que los creadores de la danza, empezando por los integrantes de Barro Rojo, se percataran de la importancia de vincular su arte con la realidad.

En ese momento era importante llevar a la danza a los públicos y no esperar pasivamente a que los espectadores llegaran a los teatros. No se trataba, como dice Illescas en un acto de sinceridad, de que todas las obras de los artistas de la danza tuvieran un discurso político o social, pero sí de hacer piezas que tocaran a la gente, que le hablaran de manera directa.

“Los coreógrafos y bailarines somos tan exquisitos a veces, que nadie nos entiende; creo que por eso no hemos alcanzado la estatura de los artistas plásticos, y no se diga la de los escritores”, argumenta el creador.

En octubre de 1985, luego del terremoto, en la colonia Roma se creó la Unión de Vecinos y Damnificados “19 de Septiembre” (UVyD), la cual buscó ser

una alternativa de organización vecinal para enfrentar el problema de la vivienda y satisfacer las necesidades sociales ante la incapacidad del gobierno de Miguel de la Madrid, entonces presidente de México, para resolverlas.

Dentro de la UVyD se creó la Comisión Cultural, integrada por el grupo de Teatro Zopilote, cuyos miembros vivían en la colonia Roma, una de las zonas más afectadas por el sismo. Y mientras los vecinos organizaban albergues y recolectaban alimentos para los damnificados, la Comisión convocaba a músicos, actores, poetas, bailarines y pintores, a participar gratuitamente en actividades culturales para aliviar el alma de quienes habían vivido la tragedia en carne propia.

No se trataba de olvidar a los 45 mil muertos que, de acuerdo con cifras oficiales, dejó el sismo. Tampoco de entretener a la gente mientras pasaba el impacto del desastre. Todo lo contrario, la Comisión de Cultura buscaba que los artistas acudieran a los campamentos de los damnificados para dar alivio al alma, y permitir la reflexión sobre la realidad a través del trabajo artístico.

Durante 60 domingos se realizaron festivales artísticos en la esquina de Chiapas y Córdoba, en la colonia Roma; se organizaron cine clubes en los campamentos, así como talleres de teatro, de música, de artes plásticas, de literatura, y encuentros de danza en la calle.

Aunque no fue la única, la compañía Barro Rojo fue la primera en comprometerse con la UVyD para participar en los encuentros callejeros de danza, y también a hacer trabajo como brigadistas.

No sólo bailaban, también repartían comida, y conseguían despensa. Llegaban entusiasmados a los lugares en donde estaban los heridos y bailaban

para ellos. Sabían que su trabajo no resolvería la situación de los damnificados, pero sí estaban seguros que podía aliviar el dolor del alma.

Arturo Garrido dirigió la obra *Cuando nos cayeron los catrines*, que era una sátira sobre la reacción del gobierno de Miguel de la Madrid ante el terremoto, tomando como punto de partida *El día del derrumbe*, cuento de Juan Rulfo.

De acuerdo con el crítico de danza César Delgado Martínez –autor de los libros *Guillermina Bravo. Historia oral*, *Raúl Flores Canelo. Arrieros somos...*, y *Yol-Itzma*, entre otros-, la coreografía *Cuando nos cayeron los catrines* surgió de la necesidad de crear una obra “en la que se expresaran tanto ideas y emociones” generadas por la tragedia del sismo de 1985 en la ciudad de México.

“La situación de los damnificados hizo más imperiosa esa necesidad, porque a las sacudidas telúricas, con sus graves consecuencias, le siguió una circunstancia más violenta: la precaria existencia de los damnificados”, rememora Delgado.

Los integrantes de la compañía de danza Barro Rojo bailaron para los afectados por el sismo, dormían en los campamentos, se fundieron solidarios con la tragedia humana. Eran otros tiempos, la compañía no cobraba por las funciones que ofrecía, lo hacía por el deseo de bailar. Y es que en ese entonces no era usual que un bailarín cobrara por su trabajo, “era algo que uno no esperaba”, dice Illescas.

Todavía no existían el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ni el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, instituciones que actualmente rigen la política cultural del país. En 1985 se hacían obras porque se tenía necesidad

de decir algo importante, mientras que ahora –opina Illescas- se hacen coreografías para justificar un apoyo económico institucional.

La actitud que los bailarines tuvieron en 1985 contrasta con la que tienen actualmente. “Ahora si no hay apoyo, no hay obra”, añade Illescas. Y es que en la época del sismo todavía no nacían las instituciones culturales que actualmente son el baluarte del neoliberalismo de la cultura en México.

El auge del movimiento de danza contemporánea independiente en la década de los 80 en México no es casual; coincide con un contexto social agitado. La fuerza de los bailarines agrupados en distintas compañías se intensificó mucho más con el terremoto del 19 de septiembre de 1985.

Los intérpretes tomaron las calles, las plazas públicas, los campamentos. Llegaron y bailaron en medio del dolor humano; entre los escombros se abrieron espacio para ofrecer un poco de alivio a la tragedia humana, en la que habían muerto miles de personas.

Los cimientos de la ciudad se colapsaron, y en ese momento el sentimiento de solidaridad fue más contundente que nunca. El batallón de soldados de Terpsícore no esperó la llamada de auxilio; pronto, sin dudarlo siquiera un momento, se volcaron a ayudar, con lo que sabían hacer: bailar.

“Algunas veces -cuenta la bailarina y coreógrafa Laura Rocha- también participamos en tareas de rescate, así como en la organización de la ayuda que llegaba de no sabíamos qué lugares. Víveres, ropa, cobijas, eran donados para satisfacer en lo mínimo las necesidades de los damnificados”.

Fue un momento en el que no había espacio para la mezquindad y la competencia artística. Y es que en ese momento, lo único que podía salvar a la

población de la desgracia total, era el trabajo colectivo y el compañerismo, comenta Illescas.

Cuando ocurrió el terremoto, Laura Rocha, directora actual de Barro Rojo Arte Escénico, formaba parte del grupo Contradanza, liderado por Cecilia Appleton. Con esa compañía bailó la obra *Algunos instantes, algunas mujeres*, en un evento artístico titulado *Una razón para juntarnos*, que se llevó a cabo en el Auditorio Nacional, en 1986.

“Fue una época de mucho aprendizaje. La desgracia había logrado que nos uniéramos, independientemente de nuestras ideologías y búsquedas estéticas”, recuerda la creadora.

En ese momento de desgracia Rocha, como muchos otros bailarines, descubrió que su arte tenía un significado para la gente. La compañía Barro Rojo Arte Escénico, con una ideología de izquierda y un compromiso social y político definido, se convirtió en líder del movimiento dancístico que emergió de la tragedia urbana.

Los bailarines salieron de sus vitrinas y fueron a las calles a sentir el contacto con la realidad. Francisco Illescas recuerda que Barro Rojo ya había tenido funciones en espacios abiertos en una gira por Nicaragua, a la que fue invitado por el Frente Sandinista de Trabajadores de la Cultura, sin embargo, enfrentarse a la desgracia provocada por el terremoto, significó un reto “verdaderamente doloroso” para los integrantes de la agrupación dancística.

“El terremoto de 1985 –dice Illescas- detona y obliga a Barro Rojo a poner en práctica lo que pregonaba. Aunque en ese momento hubiéramos querido mejor ser médicos y salvar vidas, tuvimos que buscar el significado esencial de

lo que sabíamos hacer; bailando logramos aliviar penas o compartir el dolor con las personas en desgracia”.

Las organizaciones civiles Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD), y Danza Mexicana, A.C., esta última encabezada por Tania Álvarez, impulsaron los encuentros callejeros de danza, en los que participaron Barro Rojo, Contradanza, Utopía, Ala Vuelta, y UX-Onodanza.

El sismo de 1985 movilizó a los artistas de la danza, y organizados salieron de los recintos convencionales y se lanzaron a la calle a encontrarse con el público.

“La inoperancia del gobierno de Miguel de la Madrid –apunta reflexivo César Delgado Martínez- obligó a la sociedad civil a organizarse y a tomar las riendas en ese momento de desgracia. Hombres y mujeres con espíritu solidario, respondieron a la problemática que se vivía. Los artistas en general, y los bailarines en particular, también se unieron a esta tarea”.

Uno de los actos de mayor relevancia realizados a partir del sismo de 1985, fue el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, del 20 al 24 de noviembre de 1986. Evento que permitió el florecimiento de un movimiento dancístico que se ocupó de llevar el arte de Terpsícore a diversas colonias y barrios populares de la Ciudad de México, según recuerda Delgado Martínez, investigador y autor del libro *Laberinto de voces que danzan*. .

“Y aunque esto pueda sonar muy sencillo –completa-, el hecho es que ese momento crucial en la vida cívica de México, obligó a los bailarines a tener un gran compromiso con su arte y con la sociedad para la cual trabajan”.

Además de las consecuencias del terremoto por todos conocidas, el investigador observa que en el ámbito artístico se generó un cuestionamiento real sobre lo que estaban haciendo los coreógrafos.

“Creo que debe resaltarse y reconocerse –dice- la labor que los bailarines y coreógrafos de danza contemporánea realizaron en aquellos años; etapa en la que a través del compromiso lograron tener un contacto pleno con el público. Algo pasó, ese espíritu de solidaridad y de interés por dialogar con la sociedad se perdió. Ahora los creadores de la danza se interesan sólo por conseguir los apoyos institucionales, y se despedazan por una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FNCA)”.

## EL MOVIMIENTO URBANO, MOMENTO DE RUPTURA

Luego de la experiencia del sismo, Barro Rojo se vinculó de manera natural e inmediata con el movimiento urbano en la ciudad de México. En 1988, varias organizaciones, entre las que se encontraban el Frente Popular Francisco Villa, invitaron a la compañía dirigida por Arturo Garrido a crear un centro cultural, en el casco de una hacienda vieja, en la zona de El Molino, en Iztapalapa, en donde se pensaba construir una biblioteca y un foro al aire libre.

La propuesta de las organizaciones urbanas era que los integrantes de Barro Rojo se relacionaran de manera íntima con la gente de El Molino. Querían que los bailarines construyeran sus casas en el centro cultural y crearan una comunidad artística del movimiento popular revolucionario en esa zona.



Pero llegado el momento de mudarse a aquella área de la ciudad de México, el único que respondió a la convocatoria fue Arturo Garrido. Los otros miembros de Barro Rojo rechazaron la propuesta y eso creó un ambiente hostil dentro de la compañía.

Fue la primera vez que la estructura de la agrupación se cimbró. Arturo Garrido se enfrentó a los bailarines, quienes se negaron a participar en el proyecto del movimiento popular revolucionario. A partir de ese momento, el director de la compañía empezó a ausentarse cada vez más, hasta que decidió renunciar a la agrupación en 1990.

Arturo Garrido estaba convencido de que la compañía era la representante natural del movimiento popular urbano. En la década de los 80 la agrupación se había presentado en barrios de la ciudad, invitada por las organizaciones sociales que se encargaban de adaptar escenarios para que Barro Rojo ofreciera funciones.

Los bailarines rechazaron la propuesta. Garrido vivió uno de los momentos más dolorosos en su estancia como director de Barro Rojo. Y es que para él significó la pérdida de una oportunidad única para la consolidación de un proyecto artístico de izquierda sólido.

Barro Rojo gozaba entonces de gran popularidad en los barrios de la metrópoli; la firma de la compañía fue convertida en graffiti y colocada en paredes de casas y edificios en colonias populares del Distrito Federal. Ese fenómeno de popularidad era revelador, y de acuerdo con Garrido “definía el camino a seguir por la agrupación dancística, el cual parecía naturalmente ligado al movimiento popular urbano”.

El director no pudo, sin embargo, mantener a Barro Rojo en contacto con ese movimiento. Después de un periodo dorado, de 1985 a 1990, en el que la agrupación trabajó en barrios y colonias populares de la ciudad de México, la compañía se alejó de las agrupaciones sociales.

Las organizaciones se acercaban a la compañía porque ésta tenía una ideología muy definida. Quienes formaban parte de Barro Rojo sabían que actuarían en teatros, calles, y vecindades, porque representaban no sólo una postura dentro de la danza, sino también una posición frente a lo que ocurría en el mundo.

Francisco Illescas considera, sin embargo, que el proyecto de El Molino no representaba los intereses de la mayoría de los integrantes de Barro Rojo en ese momento. Fue una etapa difícil, la cohesión del grupo era débil.

“Querían que autoconstruyéramos nuestras viviendas, la idea era que realizáramos todas nuestras actividades en ese lugar que estaba no en la orilla, sino fuera de la ciudad. Iba a ser un centro cultural, con un salón de danza, y un forito. Nosotros ya impartíamos clase en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas Artes: Serafín Aponte, Laura Rocha y yo teníamos placitas chiquitas, pero nos daban seguridad económica. Arturo proponía dejar todo esto para irnos a vivir a El Molino”, cuenta Illescas.

El bailarín y coreógrafo recuerda que aquel proyecto fue motivo de una reunión “candente” que duró toda la noche, en la que Arturo Garrido cuestionó a los bailarines y los acusó de buscar una vida de “pequeño burgueses”, y que no tenían el valor de arriesgarse, de quemar las naves.

Illescas considera que aquella postura era congruente con la manera de ser de Garrido, pero no con la de los demás integrantes de la compañía, quienes buscaban seguridad económica y estabilidad para llevar a cabo su trabajo artístico.

Laura Rocha, quien había sido invitada a formar parte de la compañía por Arturo Garrido, también rechazó la propuesta de El Molino. Y a la distancia asegura que fue la mejor decisión, porque había necesidades más importantes por resolver en ese momento.

“Teníamos que comer, y ni Arturo ni Barro Rojo satisfacían esa necesidad. No se trataba de una postura pequeño burguesa, simplemente requeríamos de lo indispensable para vivir”, expresa la coreógrafa.

La creadora había asumido un compromiso con Barro Rojo. Y es que desde que formaba parte de la compañía Contradanza, dirigida por Cecilia Appleton, la bailarina respetaba el trabajo de Garrido y deseaba bailar obras del coreógrafo ecuatoriano.

Cuando dejó Contradanza, Laura Rocha había decidido dejar de ejercer el arte del movimiento y dedicarse al estudio de la pedagogía, sin embargo al ser invitada por Arturo Garrido para integrarse a la compañía Barro Rojo, otra vez le ganó la pasión por la danza y aceptó el reto.

Era una época de efervescencia, de compromiso con el arte. Los integrantes de Barro Rojo creían ciegamente en su líder, y se reunían a su alrededor para realizar un proyecto que generara una voz consistente en la danza contemporánea mexicana.

El tiempo pasó y empezaron a notarse los primeros síntomas del desgaste en el discurso artístico de Garrido, quien, de acuerdo con el investigador César Delgado Martínez, se engolosinó con un modelo, “hasta que tronó”.

“Garrido –apunta el crítico- ya no podía dar más, todas sus obras eran iguales. Y mientras el grupo se estaba renovando y llenando de energía con la entrada de nuevos bailarines, como la misma Laura Rocha, Arturo seguía haciendo lo mismo, lo mismo, lo mismo, lo que provocó un cuestionamiento dentro del grupo”.

Barro Rojo dejó atrás la década de los 80, una época recordada como la de la solidaridad gremial, en la que se fundó Danza Mexicana A.C., dirigida por Tania Álvarez, a través de la cual las compañías independientes de danza ganaron varias batallas a las instituciones; la de los encuentros callejeros de danza; la del trabajo en los escombros del sismo de 1985 en la ciudad de México; y la de los grupos que eran llamados colectivos y rechazaban la dictadura de un director.

No obstante la postura de manejarse como un colectivo, en Barro Rojo siempre ha existido un líder. Al principio fue Arturo Garrido. Le llamaban coordinador, pero el nombre era lo de menos. Lo cierto, apunta Delgado Martínez, es que Garrido llevaba la batuta: “Tenía más edad, experiencia como bailarín, había leído y se había preparado. Los demás eran unos polluelos comparados con él”.

Barro Rojo fue punta de lanza en el trabajo que algunas compañías de danza contemporánea, como Contradanza y Utopía, realizaron en torno a movimientos sociales.

“Hasta donde yo sé –agrega Delgado Martínez-, hay grupos que jamás participaron en un movimiento de danza callejera importante, ni tuvieron que ver con las movilizaciones sociales. Ni Cuerpo Mutable, dirigido por Lidya Romero, ni Contempodanza, a cargo de Cecilia Lugo, se han solidarizado nunca con causas de tipo social o política”.

## 1990, EL AÑO EN QUE BARRO ROJO ESTUVO EN PELIGRO

Luego de la renuncia de Arturo Garrido a la dirección de Barro Rojo, en 1990, la responsabilidad de dirigir a la compañía fue asumida por Serafín Aponte, y a partir de ese momento empezó a cambiar la búsqueda estética de la agrupación dancística.

Serafín Aponte, Laura Rocha y Francisco Illescas comenzaron a hacer sus primeras obras. Según Delgado Martínez eran obras que todavía mostraban la influencia de la estética de Arturo Garrido. Y es que los tres coreógrafos creían “ciegamente” en el discurso político del ecuatoriano.

“Las obras eran muy limitadas –afirma Delgado Martínez-, mal hechas, en general no sabían hacer coreografía, no tenían esa formación. No tenían la fuerza de una Guillermina Bravo (directora de Ballet Nacional de México), a ella la aborrecían en aquel tiempo. Actualmente ya la quieren, pero en aquella época era como el enemigo a vencer”.

Serafín Aponte inició el cambio estético dentro de Barro Rojo cuando hizo la coreografía *En el lugar de los muertos*, en la cual se apartaba del discurso político e ideológico de Arturo Garrido.

“En esa obra hay una identificación estética con la danza Butoh. Es una obra muy bien construida y limpiamente interpretada. Ya estaba en la compañía Alberto “Beto” Pérez, quien en ese momento estaba “verde, verde”, y se formó prácticamente en la agrupación. También bailaba Margarita Tortajada”, agrega el crítico.

Laura Rocha hizo la obra *Crujía H*, que era bailada por “Beto” Pérez y por Francisco Illescas, pieza en la que abordaba el tema de los presos

políticos. Era una obra breve, muy intensa y efectiva, gracias a que Laura rompió con el puño en alto de Arturo Garrido, y hacía su propia propuesta de movimiento.

Alberto “Beto” Pérez, Francisco Illescas, Serafín Aponte, Laura Rocha y Margarita Tortajada, fueron el batallón que sostuvo con vida a Barro Rojo, luego de la renuncia de Arturo Garrido a la dirección del grupo. Pero antes, por desavenencias ideológicas con Garrido, “Beto” y Francisco habían renunciado a la compañía para crear su propia agrupación, La Lonja, la cual logró dar sólo una función, con la obra *Crujía H*, de Laura Rocha.

“Francisco me cuestionaba –narra Rocha-, me decía que porqué permanecía en Barro Rojo, que porqué no me iba a La Lonja, y yo le respondí que prefería quedarme a luchar por lo que creía que abandonar el barco, y que la postura de él me parecía más cobarde”.

Cuando Arturo Garrido renunció a la dirección de Barro Rojo, “los exiliados” Francisco Illescas y Alberto “Beto” Pérez regresaron a casa. Volvieron decididos a hacer cambios en el trabajo y la organización del grupo. En ese momento se manifestó de manera fuerte la gran capacidad organizativa de Margarita Tortajada, quien fue fundamental para la supervivencia de la compañía. Margarita tenía la visión empresarial de la danza, ella logró que invitaran a Barro Rojo a festivales dentro y fuera de México, y que estuviera en los recintos más importantes.

César Delgado Martínez comenta que Margarita Tortajada tuvo mucho poder dentro de Barro Rojo: “Era una persona muy organizada, consiguió apoyos, negoció y reconcilió a la compañía con las instituciones. En aquella época Barro Rojo no era invitado a participar en el Festival de Danza

Contemporánea de San Luis Potosí, y Margarita hizo alianzas con Lila López (directora del encuentro artístico), y logró no sólo la invitación sino que convirtió a la compañía en la favorita del encuentro dancístico en los años siguientes. Definitivamente sin los buenos oficios de Tortajada, la compañía no habría sobrevivido, ¡y que me desmientan!”.

Margarita Tortajada hizo “una transfusión sanguínea” a la compañía y la mantuvo con vida. Gracias a ella, Raúl Flores Canelo estrenó su famosa *Tragedia en Polanco* con la compañía roja antes de hacerlo con su propia agrupación, Ballet Independiente. La obra de Raúl Flores Canelo abordaba la temática homosexual, y en la coreografía a las “vestidas” las interpretaban Francisco Illescas y Serafín Aponte.

En aquella época llegó a la ciudad de México el peruano Óscar Naters, quien creó *Vientos del sur*, una de las obras célebres de Barro Rojo. “El trabajo de Naters no fue una renuncia a la temática social que trabajaba Barro Rojo – explica Delgado Martínez-, pero en el terreno formal significó una manera diferente de componer las obras. *Vientos del sur* hablaba del exilio, pero ya no lo hacía en términos narrativos, ni con una ubicación geográfica concreta. Utilizaba metáforas visuales, y el exilio en ese sentido podía ser interpretado desde cualquier punto de vista”.

Óscar manejaba un vocabulario que los integrantes de Barro Rojo no conocían, y trabajaba mucho con la improvisación. Así fue como los bailarines de la compañía se dieron cuenta de que sus cuerpos podían expresarse de otra manera, y no solo de forma literal o de acuerdo a un guión, como les había enseñado Arturo Garrido.



La participación de coreógrafos externos dio nueva vida a Barro Rojo. Fue una de las decisiones más acertadas para mantener viva a la compañía. Y es que el trabajo de los creadores retó a los bailarines a enfrentar tendencias y propuestas distintas a las conocidas.

Además de abrir las puertas a otros creadores, Barro Rojo se enriqueció con la participación de bailarines con formación profesional, lo cual obligó a la compañía a hacer obras a la medida de las aptitudes técnicas de los intérpretes.

Aponte creó *El universo visto por el ojo de una cerradura*, y con esa obra cambió definitivamente el discurso estético de la agrupación dancística.

“Serafín Aponte quería ser solista, tenía otros intereses, su propia línea estética. En *El universo visto a través del ojo de una cerradura* manifestaba inquietudes académicas. Quería que la gente supiera que él tenía su propia búsqueda, y que no era un seguidor de la doctrina de Arturo”, comenta Rocha.

## SERAFÍN APONTE, HOMBRE DE BARRO ROJO

Serafín Aponte es de aspecto dulce, su mirada es la de un hombre en trance, sus palabras las de quien ha meditado por horas para elevar el espíritu. De origen guerrerense, estudió en Chilpancingo, y como casi todos los miembros fundadores de Barro Rojo, es un hombre también “rojo”.

Empezó su vida en la danza en un ballet folclórico, pero pronto encontró una nueva manera para expresarse con su cuerpo: la danza contemporánea. El bailarín guerrerense se unió a la militancia dancística de Arturo Garrido, pero una vez alcanzada la madurez creativa y también la humana, decidió seguir sus propios impulsos.

En 1990 heredó de Garrido la dirección de la compañía, la cual sobrevivió a lo que parecía el fin de sus días. Serafín ya no era el jovencito que se alborotaba viendo películas como *Fiebre de sábado por la noche* o *Fama*, soñando con bailar así algún día. Sabía que la danza era una forma de vida, en la que el ser humano elabora un discurso para dialogar con su entorno.

Serafín asegura que hay una gran diferencia entre la compañía que nació hace 25 años y la que existe actualmente. En 1982, dice, lo más importante era el compromiso con una serie de valores éticos y estéticos. No se trataba, asegura, de bailar “y ya”, sino de ejercer, como bailarín, una militancia política a través del arte.

No era algo fácil. No en un medio que en aquella época estaba dominada por la danza “bonita”. Por eso cuando los bailarines se presentaron en los escenarios de la ciudad de México con sus calzones de manta, fueron duramente criticados.

“Decían que eso ya había pasado de moda, que se había usado en el nacionalismo –recuerda Aponte-. Para nosotros era algo real porque en Guerrero así era todo; porque una cosa era vivir en la comodidad del Distrito Federal, y otra en la pobreza extrema de Guerrero”.

Serafín Aponte estaba comprometido con Barro Rojo, por eso cuando Arturo Garrido le propuso mudarse a la ciudad de México en 1983, no lo dudó ni un instante. Echó algunas mudas de ropa en su maleta y se entregó a la aventura.

Cuando llegaron a la ciudad de México quedaban sólo tres de los fundadores de la compañía: Daniela Heredia, Arturo Garrido y Serafín Aponte.

“Habíamos hecho un pacto de sangre, casi, casi. El logro, finalmente, fue consolidar una postura que en ese momento fue importante, porque en la capital del país había un incipiente arranque del movimiento de danza independiente. Nosotros venimos a darle fuerza, no obstante que éramos mal visto: los grillos, decían. Había dos posturas: la de la gente exquisita que decía que nuestro discurso era panfletario, y el de nosotros, quienes creíamos en el cambio social”, expresa.

Sin embargo, Barro Rojo encontró eco a su discurso en un movimiento artístico que sobrepasaba los límites de la danza contemporánea. En la ciudad de México había conciertos de cantantes de la nueva trova cubana, y de la llamada música de protesta. Cantantes que eran seguidos por miles de jóvenes, la mayoría universitarios, en conciertos que se hacían para generar conciencia política y también para solidarizarse con los movimientos libertarios en América Latina.

“Los intérpretes del canto nuevo o de protesta –rememora Aponte- se identificaban con nuestra propuesta. En el campo de la danza, grupos como Contradanza y Utopía se inscribieron también en el ámbito del compromiso social, y en eso Barro Rojo tuvo mucho que ver, aunque algunos lo reconozcan y otros no”.

Serafín Aponte permaneció en el grupo desde su fundación y hasta 1994, año en el que decidió renunciar a la compañía para seguir con su trabajo “personal”.

De 1990 a 1994, periodo en el que dirigió a la compañía, Aponte se interesó en incorporar nuevos integrantes al elenco, con otras maneras no sólo de moverse en escena, sino también con otra forma de pensar a la danza. Estaba abierto a la transformación ideológica, porque la evolución formaba parte del proyecto artístico.

La época de la dirección de Aponte se caracterizó, de acuerdo con sus propias palabras, por la experimentación y la investigación. Hasta ese momento, la compañía había trabajado en zancos, descolgándose de edificios, es decir, utilizando recursos escénicos pensados para presentarse en la calle. Con la obra *El universo visto por el ojo de una cerradura*, Serafín buscó, en cambio, explotar al máximo los recursos escénicos de un foro convencional.

“Trabajamos con agua, utilizamos la voz –dice- ; después se hizo *Tierno abril nocturno* y *Mujeres en luna creciente*, obras de Laura Rocha y Francisco Illescas, que fueron muy significativas. Eso ocurrió durante mi dirección, después yo salí de la compañía y se quedó Laura Rocha al frente. Obviamente la compañía se transformó, se ha integrado gente nueva, y el contexto actual es distinto al de hace una década”.

Laura Rocha no está de acuerdo con la idea de que Serafín Aponte fue director absoluto de Barro Rojo de 1990 a 1994. De acuerdo con ella, había una dirección colectiva, y si bien Serafín aparecía como director en los créditos de la compañía, “la realidad era otra”.

La coreógrafa recuerda que en aquel periodo todos los bailarines ejercían una función esencial. Había coordinadores en todas las áreas. Margarita Tortajada propuso que se diera a conocer públicamente esa distribución de las responsabilidades en la compañía, pero Serafín Aponte se opuso. Fue algo que al director “le pegó muy fuerte”.

Francisco Illescas era el heredero natural de la dirección de Barro Rojo, sin embargo Arturo Garrido decidió que sería una mala elección, debido al carácter explosivo del bailarín, por tal motivo decidió dejar a cargo a Serafín Aponte.

Frustración es lo que Illescas siente cuando piensa en la manera en la cual fue tomada esa decisión. Le duele que Arturo Garrido lo haya descartado y dejado la dirección de la compañía no “al heredero natural”, como él mismo se asume, sino al “heredero histórico” (Serafín Aponte).

“Esto da una idea de la diferencia de posturas y de la lucha al interior de la compañía en aquella época”, asegura Illescas.

Laura Rocha vindica a Illescas, quien –asegura- siempre ha sido un director no reconocido dentro de Barro Rojo. “Debido a que también es mi esposo, muchas veces han dicho que el verdadero director de la compañía es Francisco, pero eso a mi no me causa conflicto. Si se le reconoce a él, adelante”, subraya la actual directora de la compañía.

## ¿DOMESTICARON A BARRO ROJO?

La década de los 80, considerada la “época de oro” de la danza contemporánea independiente en México quedó atrás. A principios de la década de los 90 había ocurrido un cambio importante en el mundo luego de la Perestroika, promovida por Mijaíl Gorbachov, presidente de la ex Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), proceso que tuvo como consecuencia el desmoronamiento del imperio soviético, y el derrumbe del Muro de Berlín con la consecuente reunificación de Alemania.

Se declaró la muerte de las ideologías. El predominio del imperio estadounidenses sentó sus reales en el planeta. El control unipolar dejó estupefactos a todos aquellos hombres “rojos” que lucharon y expusieron su vida para cambiar la triste realidad de los más desprotegidos.

En el comienzo de la década de los 90, los jóvenes universitarios escuchaban a Mecano en lugar de Silvio Rodríguez o Pablo Milanés. *El Capital*, de Karl Marx, dejó de ser “la biblia” en los Colegios de Ciencias y Humanidades, así como en las Facultades con licenciaturas en ciencias sociales y humanidades de la UNAM.

Quedaban algunos remanentes de la antigua ideología de izquierda, la del movimiento estudiantil de 1968, la de las luchas sociales promovidas por organizaciones urbanas, y de las revoluciones cubana, así como de países centroamericanos como Nicaragua y El Salvador. Pero México era otro, y el mundo también.

Era la época del desencanto. La caída del ala socialista había dejado perpleja a la humanidad, y mucho más a aquellos que se quedaron huérfanos de ideología. En México, tras la reconstrucción de la capital del país, azotada por el sismo de 1985, se promovía la institucionalización de los movimientos sociales, y desde luego de los artísticos.

Los mexicanos vivían efervescencia política en 1988, luego de la contienda presidencial en la que Carlos Salinas de Gortari fue declarado vencedor, y Cuauhtémoc Cárdenas derrotado. La elección fue considerada fraudulenta. La sociedad civil estaba organizada, los estudiantes se unieron al movimiento en contra del presunto fraude electoral.

Sin embargo, el movimiento no logró el propósito de aclarar el proceso electoral, y el candidato del Partido Revolucionario Institucional, Carlos Salinas de Gortari, asumió el cargo de presidente, en ese momento con nula legitimidad.

Uno de los primeros actos de gobierno de Carlos Salinas de Gortari fue decretar la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El decreto se publicó el 7 de diciembre de 1988, en el Diario Oficial de la Federación, apenas unos días después de que el primer mandatario había tomado el poder.

El control de la inteligencia de México era fundamental para que el gobierno volviera a tener en sus manos las riendas del país. Los artistas habían participado activamente en los movimientos sociales de resistencia al régimen autoritario del PRI, y también en la reciente lucha electoral, apoyando a Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, candidato presidencial del Partido de la Revolución Democrática (PRD), por lo que Carlos Salinas de Gortari les pasó “la factura” con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

una institución pensada como un medio de control ideológico de los movimientos artísticos, así como un instrumento para la desarticulación de la solidaridad gremial.

La época salinista es recordada como la de las privatizaciones y el despojo de los bienes de la nación, pero también como una de las más efectivas en la creación de instituciones de control social.

Sin sustento jurídico, pasando por encima del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dirigido en su primera etapa por Víctor Flores Olea, comenzó a administrar los recursos del Estado para la producción y promoción artística.

Dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), el 2 de marzo de 1989 se creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FNCA), el cual se encarga de recibir y aprobar proyectos para otorgar becas económicas a los artistas.

En el medio cultural se empezó a decir que a Barro Rojo lo habían domesticado con las becas. Afirmación que a Francisco Illesca le parece temeraria. “Yo creo que el viraje de la compañía tiene una explicación. En México, el medio artístico había cambiado. Ya existían el CNCA y el FNCA, instituciones que empezaron a tener el control de la producción artística”, expresa el coreógrafo y bailarín.

El discurso oficial era que la democracia había sentado sus reales en el mundo, y que a partir de entonces la operación del gobierno sería transparente. “Decían que todo era distinto, pero yo seguía viendo los mismos problemas: la pobreza, la injusticia, la explotación y la corrupción –ataja Arturo



Garrido- . Todo eso seguía en el paisaje latinoamericano; yo sabía que la lucha no había terminado”.

El cambio global significó para Garrido una crisis profunda. A esto se sumó la negativa de los integrantes de la compañía a participar en el proyecto de El Molino, propuesto por las organizaciones populares urbanas.

“Todo eso me hizo renunciar a la compañía en 1990 –rememora- . En ese momento del derrumbe de las ideologías yo me aferré más que nunca a la mía, la de izquierda; fui muy radical, pero esa no fue la postura del grupo. Decían que el mundo había cambiado, pero esa propaganda no me hizo dudar de mi lucha, porque yo seguía viendo a los mismos pobres en el Metro, y a los campesinos muriéndose de hambre. Para mí todo seguía igual. Se solidificó el terreno para imponer el poder de los grandes capitales, para despojar y empobrecer todavía más a las economías de los países más vulnerables. Los bailarines formábamos parte de los grupos débiles dentro de la sociedad. Y aquellos que estábamos inscritos políticamente en la izquierda fuimos atacados”.

En México, uno de los primeros síntomas de la imposición de la política neoliberal en la cultura a principios de la década de los 90, fue la intención de vender el terreno en el que se encontraba el Centro Cultural del Bosque (en donde se ubican los teatros de la Danza, Julio Castillo, El Galeón, Sala Xavier Villaurrutia, y El Granero, así como la Escuela de Danza Folclórica y la Compañía Nacional de Danza.

“El proyecto neoliberal –recuerda Garrido- era transformar el Centro Cultural del Bosque en un centro comercial y de negocios. Se insistía en equiparar los servicios de Estados Unidos con los de México, sin tomar en

cuenta las diferencias económicas, sociales y culturales. No obstante se firmó el Tratado de Libre Comercio, y el gobierno de Carlos Salinas no tuvo a bien dejar fuera a las industrias culturales, lo cual ha sido devastador para el país”.

Ese fue el marco en el que se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes , el Centro Nacional de las Artes (CNA) –esta última institución fundada en 1995.

“Se creó una nueva forma de relación –continúa Garrido- entre el Estado y los artistas, y drásticamente se acabó con la política de compra de funciones. El sistema de becas destruyó la cohesión de organizaciones gremiales aguerridas como Danza Mexicana, A.C., que presidió Tania Álvarez”.

De acuerdo con el coreógrafo y bailarín ecuatoriano, las instituciones separaron a los artistas, y consiguieron que los gremios artísticos dejaran de pelear por un bien común. “Ahora los creadores luchan entre ellos para obtener una beca”, asegura.

El problema que encuentra Garrido en el sistema de becas, es que los apoyos económicos se otorgan a individuos y no a grupos o a proyectos artísticos de largo plazo. “Esa situación es fatal para un arte colectivo como la danza”, opina.

Las condiciones políticas y sociales en la década de los 90 eran muy distintas a las de la década de los 80. Y aunque Francisco Illescas asegura que a él le sigue doliendo “la realidad de los niños de la calle, la violencia, la explotación de los trabajadores, el hambre de los campesinos, y la corrupción”, de pronto se encontró de frente con una realidad que exigía cambiar el discurso artístico.

“Las compañías empezaron a hablar de la longevidad del elefante –ironiza-, de la eternidad del Espíritu Santo, y se empezaron a separar del contexto social”.

Cuando inició la década de los 90, Laura Rocha, Serafín Aponte, y Francisco Illescas, pilares de la compañía Barro Rojo, formaban parte de la plantilla de profesores del Instituto Nacional de Bellas Artes, y en cierta forma habían perdido la independencia y la libertad gozadas cuando sólo estaban comprometidos con los ideales de una agrupación ligada al movimiento político de izquierda.

Los tres coreógrafos y bailarines de la compañía participaron activamente en la creación del Centro Nacional de las Artes, institución que tenía como modelo, asegura Illescas, a las escuelas de arte de Europa.

Los creadores mexicanos revisaron los planes de estudio de la Julliard School de Nueva York, y de otras instituciones de arte de Canadá, Francia, Alemania e Inglaterra, para establecer los planes de estudio de las escuelas de arte –pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes- que estarían dentro del CNA.

Cuando se percataron que aquellos planes de estudio respondían a una realidad distinta a la mexicana, los maestros de arte de México rechazaron la propuesta del proyecto del CNA.

“Querían cobrar por la enseñanza del arte –dice Illescas-. Nosotros dijimos que no se podían imponer colegiaturas a una población sin recursos económicos, sólo porque se deseaba traer a maestros extranjeros a los que se les tenían que pagar sumas cuantiosas en dólares. Se quería hacer de esta institución un centro de arte sumamente elitista”.

El contraataque a este proyecto también vino desde el seno de Barro Rojo, compañía que participó en el movimiento de artistas que reaccionaron al proyecto neoliberal del Estado mexicano para la cultura.

“Hicimos reuniones, redactamos el Plan Nacional de Desarrollo de la Danza –recuerda Illescas-. Quisimos convocar a artistas de todas las disciplinas para continuar con la dinámica que había empezado con la solidaridad del gremio en el terremoto de 1985, pero la posibilidad de unirnos se vino abajo cuando empezaron a otorgarse las becas. Todos creímos merecerlas y nos separamos para luchar por ellas”.

En un principio, Barro Rojo se mantuvo al margen del sistema de becas. De acuerdo con Laura Rocha, actual directora de la compañía, eso se debió a la vocación de izquierda que tenía la agrupación dancística. Sin embargo, la intención duró poco, y la agrupación también solicitó apoyo al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Barro Rojo empezó a ser cuestionado, se le acusó de ser la compañía de danza con más apoyo del Estado. Dentro del grupo también hubo discusión respecto al camino que debería tomar la compañía.

“Hubo una pérdida de libertad creativa –reconoce Laura Rocha-. Se nos criticó, se dijo que Barro Rojo había dejado de estar cerca de la sociedad. Antes de las becas del FNCA se decía que éramos combativos. Debido a las críticas nos impusimos la tarea de no uniformarnos, de no formar parte de este fenómeno de homogeneización que se estaba dando en la danza”.

Los integrantes de la compañía decidieron retomar los principios de su origen, recuperar la intensidad del color “rojo” que le había dado identidad a la

agrupación dancística, y continuar con un discurso que expresara necesidades urgentes, relacionadas a los acontecimientos sociales y políticos.

Sin embargo, todo intento por mantener cohesionado ideológicamente al grupo fue en vano. Y es que afuera de Barro Rojo había un mundo que se transformaba y que ofrecía no una, sino muchas “manzanas de discordia” a los bailarines.

Los intérpretes eran seducidos por el canto de las sirenas de las modas. Querían formar parte de los lenguajes que en ese momento significaban estar “in”; y rechazaban, por otro lado, la creación de obras con peso político o social.

Fue una época difícil para Barro Rojo y para su directora Laura Rocha, quien afirma que debió trabajar a contracorriente, convenciendo a los bailarines de la importancia de bailar en comunidades, y de producir obras que dialogaran con la sociedad.

Mantener cohesionado a un grupo de bailarines en torno a una ética y filosofía precisas, en una época en la que se habían declarado muertas a las ideologías, fue el gran reto de la directora.

Francisco Illescas considera que el sueño que viven actualmente los artistas terminará algún día, cuando no haya más dinero que repartir, y la crisis económica les haga volver la cara a la sociedad de la cual provienen.

“En ese justo momento se verá quién sobrevive en las situaciones más adversas –advierde-. Actualmente tenemos bailarines de muy alto nivel técnico, pero la realidad y los propios directores de compañías hemos convertido a los intérpretes en mercenarios. Son bailarines que saltan de un grupo a otro para ganar más dinero, y no se comprometen con ningún proyecto artístico”.

Laura Rocha asegura, sin embargo, que en Barro Rojo se ha logrado mantener a un grupo que se identifica con valores estéticos y éticos. Los bailarines de la compañía “se han puesto la camiseta”.

“Desde que asumí la dirección de la compañía en 1994, eso es lo que más me ha ocupado; hacerle ver a los bailarines que Barro Rojo está más allá de la moda, y que es un proyecto artístico de largo plazo”, expresa.

El entorno social y político de México ha causado una natural transformación en Barro Rojo. La capital del país crece a ritmo acelerado, en su seno cada día se funda una nueva agrupación dancística, y las instituciones son incapaces de responder a las necesidades de estos núcleos artísticos.

Serafín Aponte opina que en la actualidad se apoya el desarrollo individual, pero no el colectivo. Se ha bajado el presupuesto para las artes, no hay compras de funciones, y esa política ha llevado a la comunidad dancística a una situación crítica.

“Antes no había becas pero te compraban tu producto, es decir tus obras. Eso era saludable, porque si te siguieran comprando tus coreografías, si hubiera un mercado de las artes, no necesitarías de un sistema de becas”, expresa el coreógrafo guerrerense.

El sistema de becas cambió la postura de los creadores respecto al arte que practican. Reflexivo, Serafín Aponte apunta que en la actualidad los proyectos artísticos ya no se hacen con toda la libertad que se tuvo en la década de los 80.

“Los proyectos pasan por una evaluación –explica-, y si no satisfaces a la institución, entonces no hay apoyo, ni espacios para presentar el trabajo. No te programan. Aparentemente hay más libertad artística, pero si tu tarea como

artista es complacer los criterios que te marcan el INBA, el CONACULTA o la UNAM, pues lo que yo veo es un control total sobre el trabajo creativo”.

Cuando la postura ideológica, política y estética de un artista o grupo no “concuera” con los intereses del “sistema”, se sufre la marginación como castigo.

“Eso nos está pasando a muchos en la actualidad. Quizá por eso ya no vemos en Barro Rojo ese compromiso social, o con un movimiento político o cultural. Mientras los campesinos y los indígenas se levantan en armas y están dispuestos a morir en la lucha por el derecho a una vida digna, pues carecen de todo y no tienen nada que perder, los artistas tratamos de conservar lo poco que tenemos. Queremos nuestra bequita, o ser elegidos para integrar las programaciones de los festivales, sin embargo, eso no nos está ayudando para acabar con la sequía creativa”.

A César Delgado Martínez se le conoce en el medio de la danza por sus comentarios certeros y polémicos. Y aunque fue un admirador y cercano colaborador de Barro Rojo en la década de los 90, el crítico de danza no deja de ofrecer comentarios agudos respecto al proceso histórico de la compañía fundada en Guerrero hace 25 años.

“Los coreógrafos, incluidos los de Barro Rojo -dice Delgado Martínez-, empezaron a bailar al son que le tocaban las instituciones”. Subraya que el apoyo a la creación artística ha sido condicionado a través de la firma de un convenio en el que los creadores se comprometen a cumplir con ciertos criterios impuestos por la institución que otorga el apoyo económico.

“Barro Rojo es uno de esos grupos que nunca llegan a los estrenos con las obras bien terminadas, debido a la presión que tienen para estrenar en una

fecha definida. Los bailarines, con toda razón, esperan un sueldito mínimo, y aunque hay el compromiso de darles algo, a veces no les dan nada. Entonces los bailarines se van de Barro Rojo porque no les pagan, y la compañía se ve obligada a quedarse con chavos que están estudiando todavía, que no tienen el nivel de “Beto” Pérez, Francisco Illescas, o de Maricarmen Uribe. Pero la compañía tiene que estrenar sus obras con quien sea y cómo sea, porque el FONCA se los exige. Ahora la compañía es, como decía Carlos Ocampo –que en paz descansa-, ‘maquiladora’ de coreografías”.

Los “cachorros de la danza mexicana”, como llamó el crítico e investigador Carlos Ocampo a los protagonistas del movimiento de danza contemporánea independiente en la década de los 80, “se convirtieron en funcionarios, profesores, directores de escuelas de danza; y ahora tienen dobles o triples jornadas de trabajo, como ocurre con Laura Rocha y Francisco Illescas, quienes no tienen tiempo para crear una obra. Entonces es más fácil para ellos recurrir a lo ya conocido, a ese lenguaje globalizado, que hacer una experimentación o un estudio profundo”, puntualiza Delgado Martínez.

El crítico advierte un agotamiento en el discurso de Barro Rojo, provocado, según él, por el contexto neoliberal que subyace a la política cultural del país.

La instrumentación de la política neoliberal en la cultura, asume, ha provocado un agotamiento en el discurso de Barro Rojo. “Sin embargo, es una compañía ambigua, pues por un lado se queja de no tener apoyos, y por el otro vemos que es gracias a las becas del FONCA como logra sobrevivir como grupo”, enfatiza.



Barro Rojo ha intentado acercarse a la iniciativa privada para obtener recursos económicos, pero no ha tenido éxito. Laura Rocha, directora de la compañía, “no tiene la habilidad para seducir a los poseedores del capital, quienes esperan presentaciones espectaculares en los que puedan invertir y lucir sus marcas”, señala el crítico.

“En México no hay gente especializada para buscar apoyo de la iniciativa privada para grupos artísticos –reflexiona Delgado-, y eso hace que compañías como Barro Rojo se apeguen exclusivamente a lo que el Estado ofrece a los artistas a través del FNCA. Al recibir un apoyo institucional, la agrupación se alinea, aunque la directora diga que el discurso artístico sigue siendo contestatario”.

Barro Rojo y los demás grupos que fueron llamados “independientes” han sido incapaces de responder de manera organizada a la política cultural, “que lo quieran o no, los está debilitando, los está separando. Para los artistas de la danza es más importante el dinero que la cuestión creativa. Por eso cuando hay algún movimiento, los bailarines y coreógrafos hablan de su situación económica y nunca del aspecto artístico; eluden hablar de la crisis creativa porque no están ofreciendo una respuesta a esa problemática. La crítica de danza ha desaparecido en los medios de comunicación y la poca que existe es complaciente, así que no hay quien cuestione a los creadores, quienes se sienten muy seguros de su trabajo, y están felices y contentos”, indica Delgado Martínez.

Laura Rocha no niega que hay una crisis creativa. Luego de pensar detenidamente sobre el tema expresa que efectivamente a partir de la creación

del FNCA el trabajo de los artistas se ha convertido en una especie de “obra por encargo”.

Los creadores tienen que responder a los tiempos y criterios de la institución, la cual determina cómo y a qué ritmo debe nacer una obra de arte. Ya no es más la necesidad de expresar algo lo que mueve al artista, sino el esquema de trabajo que se ha comprometido a cumplir para que le otorguen el apoyo económico.

La directora de Barro Rojo enfatiza que lo devastador de la política neoliberal ocurre en el terreno creativo, porque la agrupación tiene que producir obra en los tiempos que marcan las instituciones.

“Hay quienes llevan la cuenta de cuántos apoyos del FNCA ha recibido la compañía. Se dice que las becas limitan nuestra libertad, pero yo no creo que sea así. Esos apoyos están ahí, disponibles, pero no por ejercerlos se está vendiendo la conciencia. Yo hago obras sin pensar si seré aprobado o no. Las hago porque creo en ellas, con apoyo o sin él”, comenta, por otro lado, Francisco Illescas.

La claridad de Carlos Ocampo es insuperable cuando escribe que los miembros de Barro Rojo no son inmunes a los tiempos: “A la fecha ocupan puestos en las estructuras pedagógicas oficiales, solicitan –y obtienen- apoyos de coinversión; aspiran –con éxito- a usufructuar becas de creadores. (...) Si Barro Rojo no ha permanecido inmune al canto de las sirenas *conacultas*, tampoco se puede afirmar que ha renegado de sus principios básicos”. (La Cultura en México, Siempre!, 25 de enero de 1998).

## LA DANZA, PRUEBA DE RESISTENCIA

Barro Rojo sobrevivió a la salida de Arturo Garrido, su creador; lo hizo bien, de acuerdo con la opinión de los críticos y de los protagonistas de ese momento en la historia de la compañía.

Después del periodo de transición, 1990-1994, en el que se realizaron obras memorables, como *Tierno abril nocturno*, *Mujeres en luna creciente*, *Del amor y otras perversiones*, y *El recurso del miedo*, cocinadas a dos manos por Laura Rocha y Francisco Illescas, viene para la agrupación una etapa difícil, ya no tanto en el sentido económico, sino en el creativo.

A partir de 1994 y hasta el 2007, Laura Rocha ha dirigido la compañía, y su labor principal en estos 13 años ha sido mantener viva a la agrupación dancística.

De acuerdo con la propia coreógrafa, su trabajo ha consistido, básicamente, en convencer tanto a bailarines como a funcionarios para que crean en el trabajo de Barro Rojo. Todo ese tiempo invertido en cuestiones administrativas, alejaron a Rocha de la creación, la cual requiere de toda la atención del artista.

Pese a todo, la directora mantiene a flote a la compañía, la cual ha superado la fuga de bailarines que en algunos momentos obligó a la agrupación a presentar obra con intérpretes de bajo nivel. Rocha ha buscado la consolidación de un equipo, y su consecuente entrenamiento para llegar al nivel técnico y de interpretación que ella exige; así como conseguir los recursos económicos para la operación de la agrupación dancística y, finalmente, mantener a flote el barco en un mar agitado y violento.

La de Rocha ya no es la visión del militante Arturo Garrido, es la de una mujer que mira el presente y de manera práctica decide jugar con las reglas impuestas.

“Hoy los bailarines son distintos, piensan diferente, y tienen necesidades que no teníamos los intérpretes en la década de los 80. En el ámbito de la danza hay nuevos lenguajes, tenía que adaptar a Barro Rojo a la realidad actual, sin perder nuestra raíz”, argumenta.

Cuando Serafín Aponte dejó la dirección de la compañía, los integrantes del grupo decidieron por “unanimidad” que Laura Rocha tomara la batuta. Laura asumió varias responsabilidades, por un lado la creación, por el otro mantener viva y organizada a la compañía y cumplir con el trabajo académico en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, en donde se desempeña como maestra; todo esto aunado a su papel de madre, ya que es en ese periodo cuando decide tener a su primero y único hijo, Emilio.

Laura Rocha es una mujer múltiple, asume las responsabilidades y resuelve los problemas al vuelo. No tiene tiempo para detenerse a pensar, para dudar. Toma decisiones sobre un proyecto que sale de su corazón de artista, y se mantiene firme en estos tiempos difíciles.

Como directora de Barro Rojo, goza de herramientas nuevas para enfrentar la vida. Uno de sus mayores logros fue vencer la timidez y tener seguridad para enfrentar el siempre indiferente trato de los funcionarios culturales hacia la creación dancística.

Laura Rocha y Francisco Illescas son compañeros de vida, y también fueron pareja creativa. Realizaron obras en las que los dos aparecen como autores; y es que en el proceso de montaje de una pieza, si Laura tenía que

retirarse para cumplir con sus tareas de madre, Francisco continuaba con la creación. Fueron años de trabajo fructífero cuando los creadores manifestaron todo su poder artístico, ofreciendo obras que quedarán inscritas en color dorado en la historia de Barro Rojo.

“Trabajar con Francisco me hizo más tolerante, aprendí a ceder en algunas cosas en el sentido creativo –anota Laura- . Tuve que negociar, pero también exigí cuando fue necesario, cuando veía otras necesidades creativas”.

Francisco Illescas dejó de bailar en Barro Rojo en 1997, sin embargo permaneció en la agrupación entrenando y haciendo coreografía. Su última participación en la compañía fue *Viento de Lorca* -hecha junto con Laura Rocha-, pieza que ha sido el caballo de batalla de la agrupación desde el 2003 y hasta el 2007.

“Después de *Viento de Lorca* decidí que era suficiente, que tenía que cerrar el ciclo con Barro Rojo y dejar a la compañía –expresa Illescas- . A veces me invita Laura a participar en proyectos de la agrupación, y de pronto tengo la sensación de que nunca me he ido. Yo pensé que al dejar Barro me iba a ir a montar obras a otros grupos, pero la realidad es otra. El mundo de la danza en México es muy cerrado, las agrupaciones están tomadas por personas que son sus líderes y no dejan que entre ningún otro creador”.

La “separación” creativa de Francisco Illescas y de Laura Rocha es absolutamente natural. Al menos así lo asume el crítico César Delgado Martínez.

“No hay alianzas creativas que duren toda la vida, tarde o temprano se dan las diferencias. El de Laura y Francisco no es el primer caso ni el último, ahí tenemos a Rosa Romero y a Jorge Domínguez, quienes estuvieron juntos y

realizaron obras memorables, pero llegó el momento en que se tuvieron que separar. Es algo lógico, después de un tiempo se agotan las relaciones creativas y se buscan caminos distintos”, opina.

La de Laura y Francisco fue una unión memorable en el terreno artístico, pero se terminó. El reto que enfrenta Barro Rojo ahora es resolver la crisis creativa, la cual parece difícil de remontar.

“Los bailarines van y vienen porque en un lado les pagan y en otro no – prosigue Delgado Martínez- . Algunos bailarines de Barro Rojo son chavitos que estudian en la escuela, y quienes en cuanto abren los ojos y ven otra posibilidad más conveniente se van. Algo muy natural, al principio están con sus maestros, los aprecian y los ven con buenos ojos, pero llega un momento en que se dan cuenta de que necesitan otra cosa, ya sea económica o artística, y van a buscarla. Tener a un grupo integrado por bailarines de primer nivel sí es responsabilidad de la directora de la compañía (Laura Rocha). En el 2006 Barro Rojo tuvo la beca de *México en escena*, contó con recursos para pagarle a los bailarines, y sin embargo ha sido el periodo menos productivo de la compañía en términos artísticos”.

## BAILARINES DE BARRO

Se dice que Barro Rojo ha sido escuela de bailarines. Y es que desde su origen la compañía ha mantenido las puertas abiertas para la gente que necesita formarse en el arte de la danza.

Así ocurrió cuando Arturo Garrido aceptó a Serafín Aponte, un joven guerrerense que necesitaba entrenamiento riguroso en la danza contemporánea; y así fue después con otros integrantes que sin escuela o a la mitad de ella se integraban a la compañía, como Alberto “Beto” Pérez –quien llegó a ser considerado el mejor bailarín de México en la década de los 90 del siglo pasado-, Edén Luna –quien dejó la escuela para integrarse al equipo de la compañía y terminó su carrera como bailarín tras lastimarse la rodilla-, y Erick Montes, prodigio de la danza contemporánea, quien todavía alumno se puso al tú por tú con los más grandes intérpretes del arte de Terpsícore que había en México.

Erick Montes es el hijo pródigo de Barro Rojo. Laura Rocha y Francisco Illescas lo mencionan siempre; es el orgullo de la compañía porque fue en ella en donde Montes hizo carrera y se proyectó nacional e internacionalmente.

El joven mexicano escaló y pronto llegó a la cumbre en la danza mexicana. Naturalmente decidió buscar nuevos caminos en el extranjero. Logró colocarse, tras una audición en la que participaron alrededor de 300 bailarines de todo el mundo, en una posición que ofrecía la compañía neoyorkina de danza Bill T. Jones.

Con una técnica impecable, pero sobre todo poseedor de energía desbordante, el joven de baja estatura y cuerpo aparentemente frágil, se sobrepuso al temor que le causaron los grandes atletas que se presentaron a la audición. También forjado con barro rojo, el bailarín se escudó en su talento y en la libertad de movimiento que practicó en la compañía que dirige Laura Rocha.



Erick Montes se fue de México porque necesitaba hacer otro tipo de investigación corporal. Quería relacionarse con otros creadores, artistas que tuvieran una ideología distinta a la que se manejaba en Barro Rojo, y que le ofrecieran la oportunidad de ejercer la danza desde una concepción diferente.

“Conocí el trabajo de coreógrafos de otras partes del mundo -explica el bailarín-. Creadores que manejaban lenguajes escénicos distintos a los que yo conocía y me empezó a llamar la atención la estética visual de artistas del cine, el video y la fotografía”.

A partir de 1996, año en el que inició su vida en la danza, al ingresar a la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA, Montes rompió con todos los límites respecto a lo que podía hacer bailando.

Su talento natural le permitió tomar clases de tercer año cuando él apenas iba en el primero. Observaba las clases de coreografía y se asombraba con las enseñanzas del maestro Luis Fandiño. Cuando iba en segundo año de la carrera empezó a tener inquietudes como coreógrafo. Escuchaba música de Philip Glass o Santa Sabina, que en ese momento eran de su agrado.

Cuando Montes recibió la invitación de Francisco Illescas para integrarse a la compañía Barro Rojo, el joven bailarín aceptó de inmediato. No sabía algo sobre los principios de la agrupación dancística, ni tampoco de la estética que manejaba, pero la admiración que sentía por Illescas le hizo aceptar la propuesta.

Su primera participación en la compañía fue con la obra *De judas, diablos, alebrijes y otros bichos*, en una función ofrecida en Colombia, en 1997. Erick cursaba el segundo año de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, y ya se probaba como un bailarín profesional.

“Yo no pensaba quedarme en Barro Rojo –confiesa-, porque como todos los que queremos ser bailarines, quería bailar algo bonito. Pero una vez que ingresé a la compañía y entendí lo que era la danza, me pareció un reto interesante como intérprete. Una de las cosas que más me entusiasmó fue bailar en la calle”.

Laura Rocha y Francisco Illescas decían que el bailarín era “el ciudadano de la danza”, y Erick Montes se identificó con esa definición. “Hice a un lado mis prejuicios y continué en la compañía, la cual bailaba para la gente; ese fue el motor que aún en la actualidad me hace bailar”, indica el intérprete.

Antes de ingresar a la compañía, Erick Montes vio la obra *Mujeres en luna creciente*, la cual cambiaría de manera definitiva su manera de asumir a la danza. A partir de entonces, el joven bailarín dejó de pensar en la expresión dancística como algo “bonito”, que era interpretado por gente elegante, con música clásica y vestuario de moda.

El ahora bailarín célebre acepta ser hijo artístico de Barro Rojo, toda vez que en esa compañía recibió impulso y respeto a su trabajo. La libertad creativa de la cual gozó en Barro Rojo, no la ha encontrado en ninguna otra de las compañías con las que ha trabajado.

La libertad que tuvo en Barro Rojo para hacer aportes en las coreografías, en el trabajo de improvisación, en los ensayos, en las clases técnicas y en el foro, formaron la base de lo que hoy es Erick Montes como creador.

El bailarín trabajó en Barro Rojo de 1997 al 2000. A partir del nuevo siglo empezó a tener participaciones esporádicas con la agrupación. En 1998 hizo su primera coreografía *Borderline*, un dueto que fue presentado en Colombia con la compañía dirigida por Laura Rocha; y en el año 2000, también para

Barro Rojo, creó *Oración fúnebre para cuatro mujeres*, obra con una duración de 30 minutos.

Erick Montes tiene una definición peculiar del estilo de Barro Rojo: “El control del instinto. Que no es lo mismo –aclara- que la represión del instinto, ni un instinto mecanizado, sino un conocimiento introspectivo y activo del instinto. Identificar el momento preciso para expresarse. El bailarín sabe que tiene sólo ese instante y no volverá a ocurrir. El instante escénico. Eso es algo que tengo presente hasta ahora. Siempre que estoy en escena, sé que es un momento único, y que no se repetirá. Lo efímero de la danza”.

En Barro Rojo el bailarín aprendió a crear personajes, y a darle sentido a sus acciones escénicas. La compañía cargaba con el estigma de que sus bailarines no tenían técnica, pero eso no era real, lo que ocurría –explica Montes- es que había libertad de movimiento. Los intérpretes podían echar mano de todas sus posibilidades para conmover al espectador, y no sólo sorprenderlo con movimiento puro.

La compañía formaba bailarines “mutantes”, quienes podían adaptarse a cualquier estilo y exigencia del coreógrafo. Sin embargo, Montes cree que Barro Rojo dejó de ser la compañía que “causaba fricción”, y se ha alineado a la corriente de la danza que actualmente domina el mundo.

“Paradójicamente en el momento en que la compañía se volvió adulta (25 años de existencia), perdió su identidad”, dice.

La técnica de Barro Rojo se ha ido “depurando” de manera admirable, sin embargo, el bailarín opina que a partir del 2002 la compañía no tiene algo que decir, y no dialoga con el público. Ya no es más una agrupación que ofrece una alternativa en la danza.

Barro Rojo se ha institucionalizado, y al hacerlo, opina Montes, ha perdido libertad. “Ahora es regida por las necesidades de la burocracia mexicana. Cuando un artista se vuelve institucional se paraliza, no reacciona”, anota.

En este momento en que la compañía cumple 25 años de existencia, el bailarín cree que la agrupación necesita satisfacer dos necesidades urgentes: la adaptación de su lenguaje a los nuevos vocabularios de la danza en el mundo, en términos escénicos; y asumir nuevos modelos creativos, los cuales actualmente están en crisis.

“La compañía se ha quedado con los mismos patrones para abordar temas que atañen a la sociedad –subraya-, y eso ha repercutido de manera negativa en la formación de nuevos públicos. Los jóvenes del siglo XXI están más informados, tienen acceso a la tecnología, a lenguajes que no existían hace 25 años. Para dialogar con ellos hay que hablarles con su vocabulario, y Barro Rojo en ese sentido tiene un lenguaje ingenuo. El peligro que enfrenta la compañía es caer en la candidez.

“En su aniversario 25, Barro Rojo tiene la necesidad de analizar su trabajo y adoptar una postura histórica en la danza. El discurso de la compañía en escena sigue en esta ruta del nacionalismo, y en este momento es importante ser universal, sin perder la identidad mexicana”, insiste Montes.

El bailarín pone el dedo sobre la llaga. Lamenta que en México los bailarines no tengan un sueldo para vivir dignamente de su trabajo. Sin embargo, dice que él siempre ha estado dispuesto a bailar, porque es lo que ama.

“Amo bailar, me es necesario. Me emociono cuando leo que Guillermina Bravo, la máxima figura de la danza mexicana, dice en una entrevista que ella

no hubiera podido ser otra cosa más que bailarina. Yo retomaría eso. Yo no se hacer otra cosa más que bailar y por eso lucho, porque sobreviva mi danza, me vendría abajo si no pudiera disfrutar lo que más feliz me hace”.

Montes reconoce a Francisco Illescas como su maestro en la danza, porque gracias a sus enseñanzas pudo comprometerse espiritualmente con esta expresión artística. “Me fascina como baila Francisco, es uno de los mejores bailarines que ha tenido México”, asegura.

En la formación del bailarín también fue determinante Laura Rocha, directora de la compañía Barro Rojo, a quien Montes admira “por su persistencia e interés en formar bailarines”; y Luis Fandiño, “quien me dijo que en la danza, como en la vida real, hay charlatanes, y me exigió esforzarme para no ser un charlatán, obligándome a buscar un camino honrado como artista”.

Cuando dejó Barro Rojo, Erick Montes emigró a Estados Unidos, invitado por Stephen Petronio a formar parte de su compañía. Tiempo después hizo la audición para ingresar como bailarín principal en la compañía Bill T. Jones.

“Bill T. Jones, con quien ahora trabajo –señala-, es una persona innovadora, muy importante en el movimiento de la danza estadounidense que tuvo gran auge en la década de los 80. Como otros coreógrafos de su generación, Bill tuvo el valor para experimentar cosas nuevas. Cree en lo que hace y lo defiende. Nueva York se me ofreció y yo acepté porque sabía que era una de las capitales de la danza. Como artista es importante estar en una ciudad como esta”.

Erick Montes dejó Barro Rojo y emigró a Estados Unidos por las mismas razones de casi todos los mexicanos que van a vivir al país más poderoso del

mundo: buscar un mejor nivel de vida. Cuando vivía y trabajaba en México, el bailarín no tenía ni para su pasaje, pero lo que más le preocupaba era el paso del tiempo. Sabía que la vida del bailarín es medida “por un reloj de horas limitadas”, y le angustiaba la idea de no estar haciendo lo correcto.

“Por eso me fui, porque me pareció importante evolucionar como artista y, sobre todo, porque tenía la ilusión de cambiar algo, de abrir puertas para las siguientes generaciones de bailarines. Estoy interesado en hacer un proyecto en México, convertirme en un puente entre la capital de la danza que es Nueva York y mi país”, señala.

“En Nueva York, los bailarines están menos estresados, pueden vivir de su trabajo. En México no se puede. En México hay que trabajar en cinco compañías al mismo tiempo para poder obtener algunos recursos, y aun así no es suficiente. No se puede vivir con el sueldo de cuatro funciones en dos meses. Los bailarines en el país no tenemos un cobijo elemental, eso es muy frustrante y causa confusión entre los que nos dedicamos a bailar”, lamenta.

A Montes no se le podría calificar de “ambicioso”, más bien es un soñador que consigue hacer realidad aquello que imagina. En la actualidad, su ambición escénica ha crecido y eso le entusiasma. Desea trabajar con Merce Cunningham, William Forsythe, y Pina Baush.

El bailarín ha realizado coreografías, entre ellas están *La visita*, para Barro Rojo, así como *Por aquellos que acaban de llegar*, que se presentó en el Festival México Now, que se realizó en Nueva York en el 2004.

Erick Montes (México, D.F., 1979) estudia su cuerpo para saber más de la vida. Lo mantiene alerta, lleno de energía, siempre listo para emprender una búsqueda que llegue más allá del poder técnico, porque a él le importa

convertirse en una pluma con suficiente tinta para escribir un discurso lleno de sentido en escena.

Desde que tiene uso de razón descubrió que el movimiento del cuerpo le proporcionaba un gran placer. Su primera aparición escénica, recuerda, fue a los cinco años cuando interpretó *El jarabe tapatío*, en un festival escolar. No tiene en la mente imágenes claras de aquel evento, pero la memoria corporal guardó para siempre, dice, la sensación de sentirse observado.

Poseedor de grandes dotes corporales, así como de una gran sensibilidad para la creación artística, características que lo han hecho resaltar en el mundo de la danza tanto nacional como internacional, Erick Montes tiene ya una trayectoria en la danza que cualquier bailarín en México desearía igualar. Vertiginosa carrera en la que el intérprete no se ha detenido, pues dice estar conciente de que la danza es una lucha contra el tiempo en la que no se puede desperdiciar ni un segundo.

Talento que se ha fugado de México, Erick Montes baila todo el tiempo, no importa que esté sentado, tomando café o leyendo una revista, su cuerpo se mueve con un ritmo imperceptible, fino. Baila con los ojos, con las manos, con los pies, con la mirada.

Y no obstante bailar para Bill T. Jones, el bailarín de “barro”, sigue enfrentándose con las herramientas que le ofreció la compañía mexicana Barro Rojo, que él sigue considerando su *alma mater*.

Laura Rocha, directora de Barro Rojo está orgullosa de él. Francisco Illescas también. Ven en Erick Montes no sólo al hijo pródigo que ha triunfado fuera de México, sino también al bailarín ejemplar que todo maestro quisiera

formar. Esa ha sido la vocación de la compañía “roja”, la formación de nuevos talentos. Así fue desde su origen.

“Cuando nació, en 1982, Barro Rojo se volvió un espacio de autodidactas –cuenta Serafín Aponte-, porque nosotros estábamos en ese proceso de consolidación de un producto artístico. Teníamos que investigar para llegar a tener el nivel de bailarines que requeríamos. En ese sentido Barro Rojo se consolidó no nada más en el terreno de lo ideológico, sino también como proyecto artístico, con un énfasis muy importante en la formación de sus intérpretes, en quienes se buscaba crear una conciencia y un compromiso con la danza. Nosotros no hacíamos lo mismo que en las compañías oficiales, en donde tenían su propia manera de entrenarse”.

Durante algún tiempo, la compañía Barro Rojo ofreció actividades extracurriculares a sus bailarines, para darles un perfil que completara la formación académica recibida en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.

El crítico César Delgado Martínez recuerda haber participado en conferencias y talleres, en los que se trataban asuntos relacionados, por ejemplo, con la historia de la danza contemporánea en México. Las actividades extra académicas buscaban ir más allá de la formación técnica, y ofrecer herramientas para que los bailarines pudieran reflexionar sobre la importancia de su quehacer.

Barro Rojo ofrecía una formación integral, que abarcaba no sólo la parte técnica, sino también la intelectual. Sin embargo, la compañía no pudo sostener esta tarea, ya que carecía de los recursos económicos para hacerlo.



La agrupación dancística ha respondido a las necesidades de formación de cada generación. Cuando se fundó en 1982, la compañía necesitaba formar a sus bailarines, estos son los llamados bailarines de foro; es decir los que se formaron bailando.

En la década de los 90, existían bailarines de alto nivel técnico, egresados de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, quienes carecían de herramientas intelectuales para la realización de su trabajo. Entre 1995 y 1996, Barro rojo organizó mesas redondas, conferencias y talleres, para afinar la estructura de pensamiento de sus intérpretes.

“Era un momento difícil para la danza contemporánea en México. Recuerdo que en una clase de historia de la danza, los bailarines expresaron una gran desesperanza, debido a que no podían vivir de su trabajo. De ahí la importancia de estas actividades extra académicas, en donde se reforzaba el significa social del trabajo del bailarín”, comenta César Delgado Martínez, autor del libro *Nellie Campobello. Crónica de un secuestro*.

Barro Rojo es una escuela porque permite que los jóvenes abreen de la experiencia de los más experimentados. “Ese es el caso de Erick Montes, de Serafín Aponte, de Alberto “Beto” Pérez, entre otros, quienes no sólo pulieron su técnica como bailarines de la compañía, sino también afinaron su capacidad intelectual para convertirse en creadores”, añade.

Muchos han sido los bailarines que han encontrado en Barro Rojo espacio para su desarrollo profesional. Maricarmen Uribe es un ejemplo de los bailarines de “barro”, quien también ha sido considerada como una de las mejores intérpretes de México.

Egresada de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Uribe ha bailado durante 14 años con Barro Rojo. La intérprete, quien ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, comenta que ella ingresó a la agrupación por convicción.

Conoció a Serafín (Aponte) cuando era estudiante de danza; ahí también se encontró con Laura (Rocha), quien fue su maestra en primer año, en 1987. En aquella época la carrera era de seis años, y en ese periodo Uribe se formó con Serafín, Laura y Francisco. Siempre hubo una cercanía, y cuando la bailarina cursaba el quinto grado, Serafín y Laura empezaron a trabajar con ella una obra de repertorio para Barro Rojo.

Delgada, blanca, de cabello claro y poseedora de una gran fuerza interpretativa, Uribe se ha puesto la camiseta de Barro Rojo; y es que en esta compañía ha encontrado los principios para desarrollarse como bailarina profesional.

“Formé parte de una generación que se identificó con el trabajo de Barro Rojo. Laura Rocha nos invitaba desinteresadamente y nosotros aceptábamos bailar porque era una experiencia que nos enriquecía”, señala.

Maricarmen Uribe inició sus estudios de danza a los 11 años, y a los 17 años empezó a bailar profesionalmente. En ese entonces no tenía aún un perfil ideológico sólido, tampoco una tendencia política. Sin embargo ya admiraba el trabajo y la mística de la compañía que en ese entonces era dirigida por Serafín Aponte.

Admiraba el trabajo de la compañía, su propuesta escénica. Apreciaba el tinte social de sus obras. Recuerda como una obra entrañable a *Y amanecerá*, que presentó Barro Rojo en el Teatro de la Danza. También *El camino*. Obras

del antiguo Barro Rojo que la atraparon. Había en ellas una cuestión de movimiento, de lenguaje y de temática social que la llenaron de emoción.

Barro Rojo fue una escuela para la intérprete, quien al mismo tiempo que se formaba en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea mantenía una cercanía creativa con los miembros de la compañía.

Uribe bailó en lugares alternativos, en funciones que fueron muy aplaudidas. Recuerda una presentación en la Preparatoria Popular de Fresno, la cual tuvo un público joven muy aguerrido; pero también aquellas presentaciones junto a las coladeras llenas de aceite.

“Era parte del trabajo y yo no me cuestionaba si eso estaba bien o mal, pero estoy segura que esa experiencia enriqueció mis capacidades artísticas”, asegura.

La bailarina ingresó a la compañía cuando Serafín Aponte era director, pero su verdadera etapa con Barro Rojo la ha vivido bajo la dirección y propuesta artística de Laura Rocha y Francisco Illescas.

Cuando Maricarmen Uribe llegó a Barro Rojo, la compañía vivía otro momento de transición. Un momento que la bailarina, al tiempo, dice que era “de necesaria ruptura”, porque Laura Rocha y Francisco Illescas empezaron a hacer una exploración muy personal en la danza; exploración que no era compartida por Serafín Aponte.

“Tener tres cabezas al frente de una compañía era complicado. Laura y Francisco, como pareja, eran mayoría y se impuso su visión sobre la de Serafín, quien tenía su propia ideología”, opina.

Serafín Aponte, Francisco Illescas, Laura Rocha, y Margarita Tortajada estaban al frente de la agrupación, y todos manifestaban un carácter fuerte, dominante.

Sin embargo, en términos creativos, la compañía vivía un momento dorado, con cuatro obras memorables: *Tierno abril nocturno*, *Mujeres en luna creciente*, *Del amor y otras perversiones*, y *El recurso del miedo*.

Barro Rojo había estrenado *Mujeres en luna creciente* para celebrar el décimo aniversario de la compañía. Una obra que representa la madurez artística de la agrupación dancística. Esta pieza marcó un cambio definitivo en la propuesta escénica de la compañía fundada en Guerrero, en 1982.

Barro Rojo empezó a realizar obras que partían de microcosmos para llegar a lo macro, a lo universal, a lo político, a lo social. En su origen, las obras de la compañía estaban marcadas por la claridad de sus preocupaciones por los asuntos que afectaban a la sociedad, pero cuando Laura Rocha y Francisco Illescas asumen el control de la compañía, hay un viraje, y se empieza a mirar la intimidad del individuo.

“La realidad –dice Uribe- es que el mundo había cambiando de manera muy radical; y cada vez era más difícil voltear hacia el pasado. Barro Rojo es lo mismo pero diferente. Me explico: no ha perdido su compromiso con la sociedad, pero ahora habla con otro lenguaje. Cambia la perspectiva no la tendencia. Aquella tendencia política que identificó al primer Barro Rojo le dio solidez al grupo frente a la sociedad, pero perjudicó a la compañía ante las instituciones, las cuales tienen sus reservas para apoyar a la compañía porque supuestamente es subversiva y contestataria”.

La independencia, el carácter subversivo de la compañía es cosa del pasado, opina la bailarina. Y es que la realidad económica ha obligado a la agrupación a vivir “a expensas de los apoyos de las instituciones”; modalidad impuesta por la política neoliberal vigente en México.

El ámbito de la danza ha cambiado en el país. A principio de la década de los 90 del siglo pasado, las instituciones del Estado compraban aún obras a los artistas. Ahora los creadores dependen de los apoyos institucionales y de los criterios de programación de los funcionarios culturales.

“Si la temporada es sobre poetas y no tienes una obra con ese tema, no te programan. Así nos ha sucedido. Barro Rojo no se ha presentado, durante mucho tiempo, en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, por ejemplo”, añade.

Mientras el contexto político y económico en México se endurece cada vez más para la creación artística, los integrantes de Barro Rojo trabajan cinco días a la semana, por lo menos seis horas diarias. En entrenamiento permanente, a la espera de ser programados en algún teatro, encuentro o festival.

“A los bailarines es a los que nunca les toca algo –lamenta Uribe-. De alguna manera los coreógrafos tienen sus apoyos, pero los intérpretes de una compañía generalmente no recibimos un sueldo, una remuneración económica, una ayuda para subsistir, esa es la realidad”.

Maricarmen ha permanecido en Barro Rojo durante 14 años. Ella dice que “para bien y para mal”. Sin embargo, asegura que su permanencia se debe a la fuerte identificación que siente con la propuesta del grupo.

“Quiero tener una constancia como bailarina, y Barro Rojo me lo permite. No me gustaría estar brincando de una propuesta a otra, de un coreógrafo a

otro, quiero alcanzar una madurez en mi proceso artístico como intérprete”, precisa.

El proceso de Barro Rojo en 25 años ha llevado a la compañía a un momento actual difícil. El crítico César Delgado Martínez expresa que la agrupación ha caído en un “bache” creativo, ha olvidado su origen y se ha empeñado en mantener una propuesta *light* en la danza.

No obstante, Maricarmen Uribe vindica: “Este tipo de obras –se refiere a *Viento de Lorca*– tan criticadas, son producto de una necesidad. No somos el Barro Rojo de los 80, ese fantasma sigue ahí, y el estigma pesa. Finalmente creo que las propuestas que ha ido ofreciendo la compañía en su historia, han sido resultado de las necesidades de quienes la han integrado; sería absurdo seguir haciendo obras como las que hacía Arturo Garrido para que la gente nos reconozca como el Barro Rojo característico”.

Barro Rojo es una compañía con historia. Su quehacer es observado por la sociedad, por las instituciones, por el gremio dancístico, y sus resultados son comentados de manera amplia. En el seno de la agrupación, los integrantes actuales se preguntan hacia a dónde van a dirigir su quehacer, sobre todo a partir de la creación de la obra *Viento de Lorca*, de Laura Rocha y Francisco Illescas, coreografía que ha significado una pausa molesta en la evolución artística de la compañía.

“*Viento de Lorca* pegó y la hemos presentado durante cuatro años, en diferentes espacios. Y aunque parece que ya la presentamos hasta el cansancio, hay un público que sigue a la compañía y que se identifica con nuestro trabajo”, justifica Uribe.

En las discusiones sobre el camino que seguirá la compañía, se ha planteado continuar como un “colectivo”; pues si bien Laura Rocha expone las propuestas y es quien dirige el trabajo de la agrupación, los bailarines también tienen voz y voto.

Los intérpretes de Barro Rojo no sólo son ejecutantes de movimientos marcados por los coreógrafos; en todos los procesos creativos participan como creadores. El bailarín es un cómplice del coreógrafo porque comprende y comparte su propuesta.

A veces, el trabajo de los bailarines rebasa la propuesta de los coreógrafos y son los intérpretes los que marcan la pauta del desarrollo de una obra.

## EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Barro Rojo nació hace 25 años con un perfil claro: militancia de izquierda, compromiso social y político, y participación en los movimientos sociales a través de su trabajo artístico. En esa primera etapa, la estética y la postura ideológica y filosófica estuvo marcada por su creador, Arturo Garrido.

“(...) El de la compañía Barro Rojo es un discurso impregnado de ideología; su danza, inscrita dentro de los parámetros vigentes en la modernidad, contiene una expresión orientada que, en cierto modo, acepta la calificación de una danza con mensaje”, publicó el crítico Carlos Ocampo, en el suplemento La Cultura en México, Siempre!, el 18 de octubre de 1989.



Eran obras con una estructura narrativa, en las que se hablaba del sufrimiento de los hombres y las mujeres marginadas; masacrados por los regímenes autoritarios, y explotados para satisfacer las exigencias de las corporaciones.

Se decía, entonces, que Barro Rojo era una compañía panfletaria, se le tachó de ser una agrupación “rojilla”, y en la élite cultural se le rechazó por no representar los valores de la cultura dominante. Eran “los nacos” de la época invadiendo el exquisito ámbito de la danza en México.

*El camino*, de Arturo Garrido, con la cual Barro Rojo gana el Premio Nacional de Danza en 1983, es una obra política, que rompe con cánones establecidos en la danza.

“Aparecía un solista en el foro, alumbrado por un cenital –recuerda el crítico César Delgado-, y a medida que la obra avanzaba, por los altavoces se escuchaban testimonios de personas que narraban la masacre de su pueblo por parte del ejército. Mientras escuchabas los testimonios, el bailarín empezaba a crecer, en una metáfora visual de cómo iba elevándose la lucha de un pueblo, esa primera parte de la obra era estrujante. Imagínate a una mujer salvadoreña diciendo que mataron a no sé cuántas personas con unas bombas, que entre ellas había mujeres embarazadas. Eso, obviamente te sacude. El bailarín tenía el reto de estar a la altura del impacto emocional que provocaban las narraciones. Curiosamente el bailarín era el propio Arturo Garrido, delgado, alto, brazos largos, quien efectivamente lograba fundir el discurso político con su discurso de movimiento.

“La segunda parte de la obra estaba integrada por solos, duetos, y tríos. Con una composición –apunta el crítico- muy formal. Los bailarines vestían

calzón de manta, las mujeres enaguas floreadas y blusas blancas, y todos iban con el puño en alto. Esta imagen nos remite a la época nacionalista de la danza. Es una obra que logra su objetivo: conmover al espectador”.

Las obras de Arturo Garrido, en ese primer momento, estaban ligadas a la realidad política y social de América Latina. En su trabajo hay un impacto de las guerras que ocurren en El Salvador y en Nicaragua, así como la dictadura en Chile.

“Arturo Garrido se parece a Raúl Flores Canelo y a Guillermina Bravo – reflexiona el investigador- sólo porque en cada una de sus obras cuenta una anécdota, y hay elementos muy precisos como el héroe, la situación, la matanza, la guerra. Barro Rojo nace con esta tendencia, mientras en México empiezan a surgir grupos con otra búsqueda, como Cuerpo mutable, de Lidya Romero, que hace una danza mucho más universal, más metafórica que narrativa. Jorge Domínguez y Rosa Romero, quienes fundan la compañía Romero Domínguez y crean *Siete serpiente*, una obra verdaderamente extraordinaria”.

Luego de la salida de Arturo Garrido, quien de acuerdo con Delgado Martínez, “agotó su discurso”, la compañía abrió las puertas a otros creadores y vivió uno de sus mejores momentos cuando Raúl Flores Canelo estrenó con la compañía *Tragedia en Polanco*; y se presentó la obra *Vientos del sur*, de Óscar Naters.

“En ese momento de emergencia, la compañía se agarra de lo que puede. El cambio de estética y de postura ideológica fue rápido. *Vientos del sur*, de Naters, habla del exilio, pero el coreógrafo peruano tiene una manera de

componer distinta a la de Garrido. Ya no cuenta una historia, sino que hace una gran metáfora visual y de movimiento”, anota el crítico.

La evolución del lenguaje de la compañía sucede en una época particular de la danza contemporánea en México. En la década de los 90 los bailarines y los coreógrafos asumen como propios los lenguajes dancísticos dominantes en el mundo globalizado.

“Durante un tiempo Barro Rojo –agrega el especialista- maneja un eslogan de que no va con las modas, y entonces hace una obra muy particular, *De judas, diablos, alebrijes y otros bichos*, con un carácter muy mexicano, el cual prácticamente ya no se usaba en la danza mexicana en ese momento. Pero Barro Rojo no escapó a la tendencia globalizante del lenguaje dancístico. Luego de un periodo creativo de muy alto nivel, en el que Francisco Illescas y Laura Rocha hacen *Tierno abril nocturno*, *Mujeres en luna creciente*, *Del amor y otras perversiones*, y *El recurso del miedo* –esta última una obra colectiva en la que también participan Arturo Garrido y Serafín Aponte-, en las que prácticamente abandonan el discurso anecdótico y han entrado de lleno a una amplia variedad de posibilidades de expresión, con metáforas e imágenes contundentes, la compañía empieza a vivir una etapa de declive que no ha parado hasta la actualidad”.

Los bailarines en el 2007 tienen capacidades técnicas de las cuales carecían los primeros integrantes de la compañía Barro Rojo, fundada hace 25 años. “Ahora los intérpretes ya no están metidos en el asunto del giro, el brinco y la acrobacia de la danza clásica. Están más interesados en una danza introspectiva, íntima, que les exige un trabajo incluso actoral”, enfatiza Delgado Martínez.

El discurso de la compañía Barro Rojo ocupó el pensamiento de varios críticos, entre ellos Carlos Ocampo, uno de los más lúcidos analistas del quehacer dancístico que haya tenido México. Autor de la *Memoria del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí*, Ocampo consideró que si la condición de la danza estribaba en la exaltación del cuerpo –materia prima de la invención dancística-, “en el caso de Barro Rojo se da un estado de erizamiento sensible; sus cuerpos son entidades crispadas por el deseo, la pasión, el pánico, la violencia o el juego (...) Más que a la estética, los cofrades de Barro han apostado a la expresividad; más que al reposo, a la tensión; más que al equilibrio clasicista, al aglomerado barroco”, (El Día, 18 de octubre de 1992).

Al hacer el análisis de la obra *El universo visto por el ojo de una cerradura*, de Serafín Aponte, Ocampo escribió en el artículo periodístico mencionado en el párrafo anterior, que el director, guionista y coreógrafo, “se fundamenta en un ejercicio de concentración. Procede con un mesurado afán selectivo y constriñe su inventiva hasta trastrocarla en un valor límite; dicho con mayor exactitud: en un valor espacial. Parece que se hubiera preguntado cuántos movimientos se pueden ejecutar en un espacio circunscrito, cuántos bailarines caben en éste y qué tanto se dice ateniéndose a tales ataduras”.

Pero es sin duda en las obras *Tierno abril nocturno*, y *Mujeres en luna creciente* en donde Carlos Ocampo encuentra el momento más alto de Barro Rojo en el terreno de la creación.

“Sobre el suelo yacen cinco cajones y otros tantos hombres. El resto es la asfixia de la vida carcelaria: desesperación, violencia, deseo, alegría y los actos de poder que infestan la sucesión de días y noches en un recinto cerrado. En

este claustro se reproducen, a pequeña escala, todos los mecanismos que activan el aparato social que habitamos”, describe el crítico una escena de *Tierno abril nocturno*, de Francisco Illescas y Laura Rocha, en un artículo publicado en El Día, el 14 de noviembre de 1992.

Y agrega: “Sin aludir de una manera obvia, y por lo tanto redundante, a los aspectos más difundidos del paisaje cotidiano de la prisión, Illescas y Rocha centran su interés en la espesa trama de relaciones que se tiende en un ámbito clausurado (...) Rocha e Illescas rebasan sus propios planteamientos y exhiben una muy amplia cultura visual. De manera deliberada la coreografía alberga citas explícitas a momentos definitivos de la plástica de Occidente. Allí están los cuerpos retorcidos por el éxtasis (o por el padecimiento) de Miguel Ángel. Allí está también Henri Matisse con su magnífico cuadro titulado *La danza*, donde un círculo de mujeres –con los brazos entrelazados- expresa el goce del baile; del mismo modo, los varones de esta obra se aferran entre sí y dan forma a una escena similar, sólo que esta vez preñada de fuerza y pujanza doliente. En esta medida, *Tierno abril nocturno* prueba, de manera irrefutable, que el cuerpo es un campo vital del saber humano”.

*Mujeres en luna creciente* también es analizada por Ocampo, quien en el suplemento La cultura en México, Siempre!, el 16 de junio de 1993, escribe: “Ahí, arrojadas en la trama, están las mujeres que han abortado y lo confiesan públicamente; las que exigen a gritos que no las vean; las que ordenan – despóticas-: ¡Levántate!; las que se aman entre sí agobiadas por la sed de orgasmo; las que ahogan sus gritos en medio de la noche y se arrancan los cabellos, desoladas; las que, de niñas, juegan a ser comadres, o mejor aún: “tomadres”; las vírgenes de manto azul o de cauda blanca que se dejan poseer

por la luz en un juego de violentos claroscuros renacentistas para brindar, al fin y por un solo segundo, el fruto espléndido de su desnudez; las que se burlan del desfiguro atroz que el embarazo provoca en las siluetas inobjectables del esteticismo dietético en uso”.

En esta obra, dice Ocampo, los coreógrafos Rocha e Illescas depuraron la obra con un refinamiento visual extremo. “Más enfocados a la densidad poética que al discurso militante”, escribe.

Otra obra que causó revuelo en los escenarios mexicanos fue *El recurso del miedo*, pieza de creación colectiva de Serafín Aponte, Armando García, Arturo Garrido, Francisco Illescas, Jorge Alberto Pérez y Laura Rocha.

El crítico Alberto Híjar escribió (El Financiero, 23 de octubre de 1997): “Barro Rojo se ha distinguido desde su inicio por asumir el miedo con dimensión histórica y social. Aun en su incursión carnavalesca de hace algunos años, el miedo adquirió su modalidad grotesca. La razón genealógica la mencionó hace cinco años Fernando Betancourt, ex dirigente de la UVyD 19 de Septiembre, al remitirla a Guerrero ‘tierra de caciques y cuna de guerrilleros’.

“Ataviados de negro con aspecto de comando intergaláctico y valiéndose de un desnudo y otro a medias –añade Híjar-, Barro Rojo procrea un escenario de andamios, tambos, alcantarillas al frente, humo, fuego; agua tomada del desagüe para ahogar a una violada. La iluminación contribuye a la violencia acentuada por estridencias, gritos y señales, contactos de hostilidad y canto de la excelente edición musical ininteligible para los hablantes del español. Un aire africano contribuye a acentuar el desamparo del ángel plateado que termina balaceado en medio del escenario”.

El crítico César Delgado Martínez, en un discurso pronunciado en la ceremonia de develación de la placa por el XV aniversario de Barro Rojo, realizada en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, el 2 de noviembre de 1997, luego de ver la función dijo: “Las modas van y vienen. Los danzadores de Barro Rojo siguen con su trabajo cotidiano. La entrega no sabe de medias tintas. Es total. Lo entienden perfectamente: o se da todo o no se tiene nada. El cuerpo masacrado. Los días y las noches citadinas llenos de peligro. Los asesinatos. Los asaltos. Las persecuciones. La matanza de Acteal. El discurso oficial que no resuelve nada. El secuestro de Nellie Campobello. La tristeza en los ojos de doña Rosario Ibarra de Piedra por su hijo desaparecido hace 22 años. La sumisión a través de métodos sutiles. El no hacer concesiones en su propuesta artística. Todo esto se resume en *El recurso del miedo*”.

En la evolución del discurso creativo de Barro Rojo, la obra *Sebastián, los tormentos de la pasión*, de Laura Rocha y Francisco Illescas, ocupa un lugar aparte. Para el crítico César Delgado Martínez, es una “reflexión sobre el cuerpo, que es interpretada con maestría por Jorge Alberto Pérez”.

Aunque breve –sólo diez minutos-, la obra aborda los temas tabú de la corporalidad como el terreno para la realización plena de la libertad. “A partir de las imágenes de San Sebastián, que muestra un cuerpo torturado y una cara de placer, se construye la obra coreográfica”, publicó Delgado Martínez en *Excélsior*, el 15 de junio de 1997.

Con música de Phillip Glass e iluminación de César Pérez-Soto, la obra muestra como la autoflagelación es un camino para llegar al “autoerotismo”. El crítico anota: “El intérprete exhibe su dominio corporal y una interpretación

extraordinarias, que lo llevan a colocarse como uno de los mejores bailarines de México”. Y no duda en calificar a *Sebastián* como “una joya” de la coreografía mexicana contemporánea.

“Un joven de notable belleza estaba, desnudo, atado al tronco de un árbol. Tenía las manos cruzadas en lo alto, por encima de la cabeza, y las ataduras que le ceñían las muñecas estaban a su vez atadas al árbol... En aquel cuerpo no sólo había juventud primaveral, luz, belleza y placer... No es dolor lo que emana de su pecho, de su tenso abdomen, de sus caderas levemente inclinadas, sino una llama de melancólico placer, como el que la música produce”, escribe Yukio Mishima en su novela *Confesiones de una máscara*, publicada en 1949. Y en ella se inspiró el crítico Carlos Ocampo para hacer el análisis de la obra *Sebastián*, de Barro Rojo: “(...) Esta descripción habría de encontrar una perturbadora y fiel lectura escénica en el solo coreográfico *Sebastián: los tormentos de la pasión*, que interpreta con un rigor admirable Jorge Alberto Pérez”.

En un artículo publicado en el suplemento *La Cultura en México, Siempre!*, el 1 de mayo de 1997, Ocampo escribió: “(...) *Beto* oficia para sí mismo un rito que da inicio con la puesta en corporalidad de las imágenes con las que se inicia este texto y concluye con una estampa donde resulta imposible deslindar las fronteras entre placer y dolor: *Sebastián* ha flagelado su cuerpo, bebido su propia sangre y reencontrado su sexo; con la secuencia de los genitales atados a una cuerda sostenida entre los dientes, la representación del placer adquiere visos de horror que sacuden al espectador”.

Para el especialista, *Sebastián* no es sólo un hecho teatral con subtextos culturales, “constituye, sobre todo, la ficción de un aspecto de la sexualidad



humana que encuentra en el éxtasis solitario una vinculación profunda con las porciones oscuras e inexploradas del erotismo que es, de forma simultánea e indisoluble, la amalgama áurea entre la vida y la muerte”.

Después de ese periodo “tan intenso”, el talento creativo parece agotarse dentro de la compañía. Es entonces cuando Laura Rocha y Francisco Illescas crean juntos su última obra, *Viento de Lorca*, la cual marca el momento de crisis que la agrupación artística no ha podido remontar.

“Hacen *Viento de Lorca* –dice Delgado Martínez- para quitarse la amargura de encima. Se trata de una tragedia, una obra bien hecha, que puede ser formidable para niños de primaria o adolescentes de secundaria, o para gente que no ha visto danza. Es, digo yo, danza bonita”.

Considera que *Viento de Lorca* significa para Barro Rojo el abandono de la experimentación interna, profunda. “Como dicen: ahí es donde la puerca tuerce el rabo. No hay nada defendible. Y es que con esta obra la compañía se alinea a los criterios impuestos por la danza dominante en el mundo que plantea: ‘Esto es lo que se tiene que hacer, así es la construcción de una obra’. Se cierran muchas posibilidades a la libre creación al asumir esta postura”.

La obra *Viento de Lorca* está lejos de *Tierno abril nocturno*, en donde los bailarines interpretaban a unos hombres “encerrados en una cárcel; hombres feos, chaparros, negros. Por eso traían los pantalones grandes. Esa no es una visión bonita, no es desfile de modas. Era algo congruente, no se podía hablar de un campo de concentración y presentar bailarines bonitos, güeritos, de ojos azules, muy peinaditos. En *Viento de Lorca* todo es bonito, hasta la muerte del poeta (Federico García Lorca) es preciosa”, dice el investigador.

El lenguaje de Barro Rojo en los últimos 12 años ha sido determinado, en gran medida, por el trabajo de Armando García, director de escena de la compañía. Desde su ingreso a la agrupación dancística, el creador –formado en el Centro Universitario de Teatro- tiene una gran incidencia en la orientación artística y en la posición política del grupo.

De acuerdo con Delgado Martínez, la compañía dancística empezó a hacer un trabajo “más sistematizado”, y los bailarines comenzaron a tener una conciencia mucho más plena de lo que hacen en el escenario.

“Armando influye en la cuestión del acabado de las obras. Es una especie de *reggisseur*. Se enfoca en la limpieza técnica, le pone un acento actoral a la interpretación de los bailarines, a quienes les enseña técnicas para la construcción de personajes. Su trabajo es muy importante porque muchas veces los coreógrafos Francisco Illescas y Laura Rocha no lograban terminar las obras a tiempo, entonces el director de escena les daba el acabado para que se presentaran limpias en el estreno”, explica el crítico.

Armando García, por su parte, dice que ingresó al mundo de la danza, porque consideraba que a esta disciplina artística le faltaba orden, estructura y discurso coreográfico.

“En Europa es muy común que las compañías de danza tengan a un director de escena, en México no es así. Mi trabajo, específicamente, consiste en hacer la dramaturgia de las obras y encargarme de la dirección de escena. La danza contemporánea tiene un lenguaje tan abstracto, que cualquier cosa puede ser presentada bajo su nombre. Entre menos entiendas se supone que es más de vanguardia, pero eso es una mentira; por más abstracta que sea

una expresión, debe tener un nexo con el público. ¿Qué me quieres comunicar? Ese es el afán”.

El director de escena asegura que cuando ingresó a Barro Rojo encontró a una compañía con obras “muy sucias”. Había, sin embargo, una gran pasión en los bailarines, y las coreografías manejaban temas importantes tanto en el terreno político como en el social.

“Pero aunque era una compañía de muchos *güevos*, ves un video de las obras que presentaba en su primera etapa y te das cuenta de muchas cochinas en términos formales. Obras muy sucias. Mi trabajo fue empezar a limpiar esas coreografías, y después de mi intervención se veía una diferencia. Varios bailarines huyeron cuando yo llegué, porque yo tenía fama de cabrón, de exigente. Lo que pasó, en realidad, era que la exigencia del grupo empezó a acrecentarse, gracias a ello ahora Barro Rojo tiene mejores bailarines”, anota.

Armando García ha hecho mancuerna perfecta con la coreógrafa y directora de Barro Rojo, Laura Rocha. “Jamás hemos tenido una contrariedad, entendemos humildemente lo que es mejor para la compañía en términos artísticos; y ese tipo de relación artística es lo que me ha mantenido en la compañía”.

No obstante los avances, el crítico César Delgado Martínez considera que a 25 años de su creación, Barro Rojo está en la misma línea de la mayoría de las compañías de danza contemporánea en México.

“Barro Rojo se pregunta porqué no va a ser igual que la compañía de Nacho Duato –director de la Compañía Nacional de Danza de España-, o la de Jiri Kilyan, o la de Maurice Béjart. Al pensar esto, creo yo, la agrupación mexicana pierde lo más importante, su identidad, así como el valor artístico y

ético de su trabajo. No sé cuál es el camino que la compañía quiere seguir, pero me parece que en este momento Barro Rojo está en una gran crisis y si no hay una visión clara y pragmática, como la que tuvo Margarita Tortajada cuando Arturo Garrido dejó la compañía, se va a hundir”, advierte el investigador.

## SIGLO XXI, ETAPA DE SUPERVIVENCIA

Un cuarto de siglo no es suficiente para mantener un estatus en un medio cultural como el mexicano, asegura Laura Rocha con un dejo de amargura. “Siempre hay que estar tocando las puertas de los funcionarios, como si fuera la primera vez”, añade.

Y es que la compañía Barro Rojo Arte Escénico conmemorará los 25 años de su fundación en un momento desalentador, toda vez que a principios del año 2007 le retiraron el apoyo del programa *México a escena*, que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, del cual gozó durante un año, y no fue refrendado debido a que el jurado consideró que la agrupación no había respondido de manera eficaz a sus compromisos, y se encuentra en una crisis creativa.

*México a escena* es un programa que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes instrumentó hace dos años para responder a una vieja petición: el apoyo a grupos artísticos. Los financiamientos gubernamentales, que van desde 500 mil pesos a un millón de peso, se otorgaron por primera vez a un grupo de compañías con trayectoria, entre ellas la que dirige Rocha.

Sin embargo, en el 2007 la agrupación artística no pasó la evaluación del jurado y el apoyo le fue retirado, lo que significó un golpe fuerte para el quehacer y desarrollo de la compañía.

“Fue muy frustrante”, expresa Laura Rocha. “Cuando nos quitaron el apoyo nos preguntamos: ¿25 años de trabajo no significan nada? Si estas becas se otorgan para darle continuidad a compañías estables –pues así lo han anunciado- entonces porque se ignora la trayectoria de Barro Rojo”.

Considera que el trabajo de la agrupación no tiene porqué gustarle al jurado, sino al público, “y si existimos es porque hay espectadores que se identifican con nuestro trabajo, y nosotros hacemos obras para ellos. Barro Rojo –dice molesta por la situación financiera que atraviesa la compañía- ha sobrevivido a pesar de las instituciones, y de los funcionarios que no nos ven con buenos ojos por la postura que el grupo tuvo durante la década de los 80 y 90”.

A los integrantes de Barro Rojo, sin embargo, les queda la satisfacción, de acuerdo con Rocha, de que nunca han hecho reverencias a los funcionarios para obtener apoyos. “Lo que tenemos es por el trabajo que hacemos”, asegura.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes cerró una puerta, pero la Delegación Tlalpan del Gobierno de la Ciudad de México abrió otra, y la compañía se encuentra otra vez ante una coyuntura que le es conveniente. “Creo que ahora estamos mejor que antes”, dice la directora de la compañía.

“Lo que hemos conseguido no ha sido por lambiscones. El arte no tiene porque satisfacer los gustos de quienes administran los recursos de este país.

Es lamentable que la política cultural no se atenga a las necesidades de los artistas”, comenta.

La Delegación Tlalpan ha reconocido la trayectoria de 25 años de la compañía, a la que le ha ofrecido no sólo apoyo económico sino un espacio para trabajar, en el Bosque de Tlalpan.

Las cosas son de acuerdo al color con que se miran, y la directora de la compañía considera que la actitud “cerrada” del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes no ha afectado a Barro Rojo, compañía que ha encontrado apertura en un gobierno “de izquierda” (el de la ciudad de México) mucho más abierto e identificado con la propuesta artística de la agrupación.

El grupo trabaja en lo que se ha llamado Proyecto Tlalpan, que hacer que coincide con la necesidad, enfatiza Rocha, de que la compañía tenga un cambio importante para continuar con su evolución artística.

“Tenemos la opción de no sólo ser una compañía artística, sino también de estar al frente de un centro de formación dancística, insertos dentro de una comunidad específica. En ese sentido volvemos a nuestro origen, cuando la compañía nació como producto de la necesidad de una circunstancia específica en Guerrero”, enfatiza.

En Barro Rojo sabían que el apoyo de *México a escena* “no iba a ser eterno”, y por otro lado, la compañía ya no se conformaba con sólo ofrecer funciones. “Ya no nos llena tanto”, expresa Rocha.

La respuesta positiva al proyecto de Barro Rojo provino de José Luis Cruz, teatrista que conoce la trayectoria de la compañía, y quien ahora es director de Cultura de Tlalpan en el gobierno de Marcelo Ebrard en la Ciudad de México.

“José Luis se enteró que estábamos festejando los 25 años y nos llamó, y es entonces cuando surge esta propuesta de firmar un convenio de trabajo, en el que la Delegación Tlalpan nos ofrece un espacio para entrenamiento, una bodega como oficina, y un teatro. Y a cambio Barro Rojo se compromete con el proyecto *Barrio adentro*, el cual tiene como objetivo llevar cultura a las diferentes colonias que integran la demarcación sureña”, cuenta Rocha.

Barro Rojo pretende mantener la “autonomía” como grupo artístico. “A partir de que nos quitaron la beca de *México a escena* y entramos en crisis nos encontramos con esta gran oportunidad. Hemos estado negociando con José Luis Cruz, quien es una persona sensible, a quien le interesa el proyecto de Barro”, añade.

Cruz considera que la persistencia de Barro Rojo es única, y también que 25 años de existencia son una proeza en un medio cultural como el mexicano. “Este apoyo nos permite darle fuerza a la compañía, estamos recibiendo impulso a través de la Secretaría de Cultura del gobierno de la ciudad de México”, enfatiza Rocha.

El convenio entre Barro Rojo y la Delegación Tlalpan los compromete por tres años. A partir de su firma, la compañía dancística se convertirá en la agrupación oficial de la demarcación política.

“Nos hemos dado cuenta de la riqueza de pueblos y colonias que hay en esta delegación y nos entusiasma enfrentar este nuevo reto, porque aquí todavía hay tradiciones muy fuertes, fiestas patronales, celebraciones en los barrios. Hemos encontrado que en la Delegación Tlalpan hay una comunidad negra y también una menonita. Hay una gran variedad de expresiones culturales”, indica.



Tlalpan es una palabra náhuatl que en español significa “tierra firme”. Y es en esta tierra firme en donde –asegura Laura Rocha- Barro Rojo puede echar raíces. Pero el objetivo de la compañía no es quedarse en la delegación, sino trascender nacional e internacionalmente.

“Nuestro proyecto va más allá de tres años. Queremos hacer un centro de formación de artistas, en donde converjan diferentes disciplinas, con artistas que coincidan con el sentido del proyecto académico, así como en el escénico. No queremos un centro para hacer licenciados, sino para dar pie al desarrollo de creadores artísticos”, aclara.

Como antecedente a este proyecto Barro Rojo ofrece talleres artísticos a partir de marzo del 2007. “La idea es involucrar a la comunidad, para que haga suyo el proyecto y lo vuelva permanente”, comenta la directora.

La responsabilidad para la compañía es alta. Los bailarines se han comprometido con el proyecto porque lo consideran una consecuencia de su trabajo. “Habrá una distribución de responsabilidades: un coordinador de talleres, un coordinador académico; obviamente yo estaré pendiente, pero no me interesa ser la directora de esa escuela de danza”, subraya Rocha.

## QUE 25 AÑOS NO ES NADA

Laura Rocha y Francisco Illescas disfrutaban de la comida mediterránea. Son pareja en la vida, y también lo han sido en el ámbito laboral. Maestros ambos de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, coreógrafos y bailarines. Y aunque Illescas no forma parte de Barro Rojo, su presencia sigue siendo esencial en el desarrollo de la compañía que dirige Rocha.

Francisco Illescas y Magdalena Bresó realizan las obras para conmemorar el primer cuarto de siglo de la compañía roja. Mientras se cocinan las coreografías, el destino de Barro Rojo sigue siendo un enigma. Por lo pronto, la directora Laura Rocha busca continuar con la creación, inspirada en las grandes madres de la danza en México.

“Para mí, Guillermina Bravo es un ejemplo a seguir”, dice sin dudarlo. Y agrega: “Siempre que me siento vencida, cansada, desesperada, me acuerdo de ella. Y entonces me doy cuenta que Barro Rojo todavía tiene mucho que dar”.

El reto mayor que enfrenta la agrupación dancística es la permanencia, y para lograrlo, Rocha debe “sembrar” la semilla de Barro Rojo en otros apóstoles de Terpsícore, interesados en conocer sus cuerpos para expresarse a través de ellos, y construir un discurso por medio de la danza.

La compañía se enfrenta a la política cultural “neoliberal”, que de acuerdo con Rocha, no responde a las necesidades artísticas. La realidad es dura para la creación artística no sólo en México, sino en todo el mundo, pero la coreógrafa no pierde la esperanza de que a través de la danza se logre hacer reflexionar a la humanidad, y tal vez transformar al mundo.

Francisco Illescas busca en su propia historia, y lo que encuentra es satisfacción. Su cuerpo bailó suficiente, y todavía hoy se mantiene fuerte. Pero como coreógrafo siente que está en crisis.

“No es consuelo, pero siento que no soy el único, creo que hay una crisis creativa general. En lo particular, creo que debo salir de este bache, romper esquemas y métodos de trabajo, ese es mi objetivo. A mí no me interesa hacer

obra de vanguardia, quiero hacer piezas que provengan de una necesidad de expresión específica”, dice.

El coreógrafo opina que actualmente Barro Rojo vive un momento crucial. “Tal vez me convierta en el abogado del diablo –advierte-, pero yo llamaría la atención para que la compañía no se institucionalice al aceptar el apoyo de la Delegación Tlalpan, y ojala aproveche ese incentivo para su transformación. Que comience un trabajo de experimentación, de interdisciplina y colaboración con otros artistas; que el de Tlalpan sea un espacio vivo, efervescente”.

De acuerdo con Illescas, el problema actual de Barro Rojo no es si tiene o no apoyo económico institucional, la dificultad, dice, es creativa. “En este momento me paraliza la responsabilidad. Llevo varias sesiones con los bailarines y aún no tengo nada claro –apunta respecto a la obra que está creando para celebrar los 25 años de Barro Rojo-. En las últimas prácticas se han empezado a decantar ideas y propuestas. Estoy obligado, por voluntad, a no repetirme, a no hacer uso de los hallazgos que he tenido como coreógrafo en el pasado”.

César Delgado Martínez, por otro lado, dice que la permanencia de Barro Rojo en el panorama cultural durante un cuarto de siglo ha sido muy valiosa, “independientemente de las etapas por las que ha ido pasando”.

Señala que a Barro Rojo algún día le llegará el momento de cerrar sus puertas, como le ha ocurrido a otras agrupaciones importantes, como Ballet Nacional de México, que dirigió Guillermina Bravo, madre de la danza moderna mexicana.

“Si no hay renovación –agrega-, si no hay cambios, si no hay un análisis profundo, si no hay una determinación de evolucionar... es mejor cerrar. Yo

creo que en el 2007, Barro Rojo no trabaja, sobrevive. No sabemos si se va a reponer, no sabemos cuántos años va a estar así, y aunque de otras crisis ha salido fortalecida, esta vez nada está escrito”.

Barro Rojo está ya muy lejos de la agrupación fundada en Guerrero en 1982. A 25 años de su fundación su rostro es otro, el de una compañía con historia pero ubicada dentro del concierto de voces de la danza que se institucionaliza a partir de la década de los 90.

Su presencia en la vida cultural de México ha sido fundamental. La de Barro Rojo está ligada a la historia del país y del mundo en los últimos 25 años; su evolución responde a los cambios políticos y sociales planetarios; y hoy más que nunca, la compañía dancística está llamada a cumplir con los compromisos que le dieron origen, quizá con un discurso nuevo, pero cercano siempre a las necesidades de una sociedad ávida de valores y de ideas que iluminen, aunque sea en el marco de la duración de una función de danza, el rostro cada vez más oscuro de la humanidad, apuñalado por la terrible fuerza del mercado, de las corporaciones y de la banalidad del consumo de cultura chatarra.

De barro son y rojo es su color...

## **Bibliografía.**

-Baena Paz, Guillermina.- *Instrumentos de investigación*. 11a. Ed. Editores Mexicanos Unidos, México, 1983.

-Barret W., Edward.- *Reportaje a la realidad*. Troquel. Buenos aires, 1968.

-Capote, Truman.- *A sangre Fría*. Bruguera. Barcelona, España, 1985.

-Curtis D., Mac Dougall.- *Periodismo interpretativo*. Diana. México, 1983.

-Del Río Reynaga, Julio.- *Periodismo interpretativo: el reportaje*.  
Trillas, México 1994.

-González Reyna, Susana.- *Manual de Redacción e Investigación Documental*.  
Trillas. México, 1991.

-Guajardo, Horacio.- *Elementos de periodismo*. Ediciones Gérica. México, 1982.

-Ibargüengoitia, Jorge.- *Ideas en venta*. Joaquín Mortiz. México, 1997.

- Ibarrola Jiménez, Javier.- *Reportaje*. Gernica. México. 1988.
- Poniatowska, Elena.- *Nada, nadie. Las voces del temblor*. Era. México, 1992.
- Reyes, Gerardo.- *Periodismo de investigación*. Trillas. México, 1996.
- Rojas Avendaño, Mario.- *El reportaje moderno (antología)*. FCPyS. México, 1976.
- Rojas Soriano, Raúl.- *El proceso de la investigación científica*. 2a. Ed. Trillas. México, 1982.
- Ulibarri, Eduardo.- *Idea y Vida del Reportaje*. Trillas. México, 1994.
- Vivaldi, Martín Gonzalo.- *Géneros periodísticos*. Prisma. México, 1983.
- Wolf, Tom. *Nuevo periodismo*. Anagrama. Barcelona, 1977.