

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

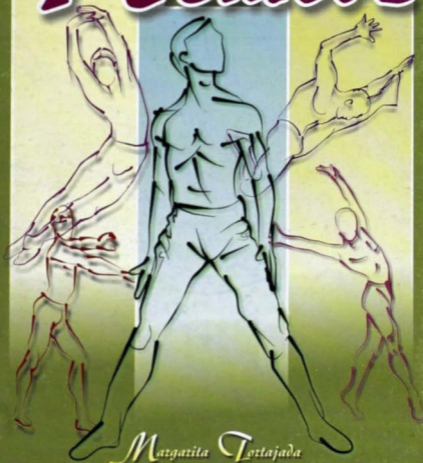
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita. Danza de hombre. Sociedad Mexicana de Coreógrafos Sinaloa/Archivo histórico general del Estado de Sinaloa/Instituto Sinaloense de la mujer. Culiacán, Sinaloa: 2005.

ISBN 970-9823-00-0

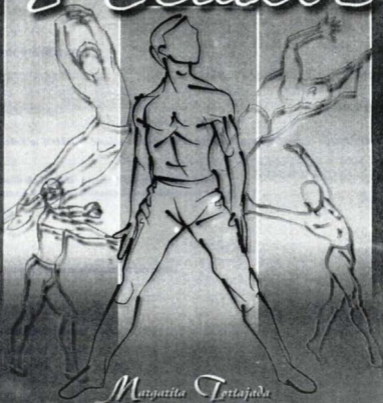
Descriptorios temáticos (palabras clave): danza clásica, danza clásica mexicana, danza moderna, danza folklórica, danza española, classic dance, classic Mexican dance, modern dance, folk dance, Spanish dance.

Danza de Hombre



Margarita Tortajada

Danza de Hombre



Margarita Tortajada

DANZA DE HOMBRE

Margarita Tortajada

Primera edición 2005

Culiacán Rosales, Sinaloa, abril de 2005

ISBN: 970-9823-00-0

Coedición: SOMECS—Sinaloa— Archivo Histórico del Estado de Sinaloa— ISMUJER

Diseño de Portada: **Sergio Valenzuela Monarrez**

Formato y captura: **Gilberto Covarrubias Rodríguez**

Edición con fines académicos no lucrativos

Hecho en México

Printed in Mexico

Presentación

Danza de hombre, de Margarita Tortajada, se compone de testimonios de cinco artistas de la danza que son fundamentales en el desarrollo de ésta. Todos ellos elegidos en función de la importancia y la representatividad que tienen dentro de cada género artístico.

Cinco artistas que hablan sobre sus vidas y experiencias dentro de la danza escénica. Por todos es sabido de las enormes dificultades a las que se han enfrentado los varones en el campo dancístico en un país como México que se ha distinguido por un exacerbado machismo.

Existen testimonios como el de Felipe Segura, a quien Margarita Tortajada considera pieza fundamental en la danza clásica mexicana; y dentro de la danza moderna están Guillermo Arriaga y Xavier Francis, protagonistas importantes dentro de la danza moderna.

En el mundo de la danza folclórica escénica está el testimonio de Héctor Fink, como uno de sus máximos representantes con novedosas propuestas y tendencias. Y por último, en uno de los géneros que en nuestro país ha dado grandes intérpretes, como lo es la danza española, está el testimonio de Manolo Vargas como uno de sus grandes exponentes.

Son cinco testimonios valiosos que no acercan a la problemática que enfrentan los varones en la danza escénica de México. Testimonios de cinco artistas excepcionales.

Los Editores

Introducción

En nuestra sociedad los varones que optan por la danza escénica tienen que luchar contra prejuicios culturales y sociales porque es una actividad identificada con el “universo femenino”, debido a su estrecha relación con el cuerpo y con la mirada del otro. Ambas características son contrarias a la lógica de las masculinidades hegemónicas y a los “usos legítimos” del cuerpo del hombre, el cual no debe mostrarse ante los demás.

La danza escénica es aquella que tiene una vocación artística, lo cual la diferencia de otras formas de danza: la social, ejecutada en fiestas profanas, y la danza tradicional y sagrada, que tiene una conexión con las raíces más profundas de la cultura a la que pertenece y expresa. En ambas formas son aceptados los varones e incluso se impide la participación de las mujeres, pero en la danza escénica sucede lo contrario. En la medida en que el foro o escenario es el lugar de realización de esa forma dancística, porque ahí acuden las y los bailarines a mostrarse para otros/as, podemos hablar de su vocación artística. Además, requiere de una formación específica, pues las y los bailarines sólo pueden convertirse en tales en la medida en que siguen métodos de entrenamiento con rigor académico y disciplinario sobre el cuerpo.

La danza escénica implica una estética del movimiento corporal y la expresión de la interioridad, razón por la cual se dan los prejuicios contra los varones. Sin embargo, también expresa y reproduce los estereotipos de hombres y mujeres, y vincula a los cuerpos individuales con el cuerpo social.

El proceso de profesionalización de la danza escénica se inició en Europa en el siglo XV de la mano de los varones, pero eso se vio modificado hacia los siglos XVII y XVIII, cuando se transformó la concepción de masculinidad y se impusieron nuevas ideas en torno del cuerpo y el trabajo, así como una ética acorde con las necesidades sociales y económicas. Sin embargo, los bailarines han sabido defender su vocación y si bien ha habido momentos en que han perdido casi totalmente su lugar sobre el foro, como en el siglo XIX, durante el Romanticismo, cuando se convirtieron en la "tercera pierna" de la *ballerina*, también han fortalecido sus posiciones de poder como maestros, coreógrafos, directores, promotores e incluso espectadores.

A finales del siglo XIX se dio el resurgimiento del ballet varonil con figuras de gran importancia, como Vaslav Nijinsky, que mostraron su virtuosismo, belleza y fuerza expresiva. Esta nueva danza masculina coincidió con una nueva crisis de masculinidad, que afianzó la virilidad, la cual fue representada por bailarines como el propio Nijinsky y Adolph Bolm, reproduciendo los valores hegemónicos de la masculinidad.

También desde finales del siglo XIX y principios del XX se dio una revolución en el ámbito de la danza escénica mundial: las mujeres, por primera vez, hicieron sus propios planteamientos sobre su cuerpo e imagen y crearon la danza moderna. Algunos varones las acompañaron porque se les permitía el radicalismo del modernismo de esa nueva danza, lo cual les daba elementos para expresarse de manera más realista sin seguir los convencionalismos del ballet y sus estilizaciones.

La danza moderna de los cuarenta y cincuenta del siglo XX en Estados Unidos reivindicó la virilidad, atrayendo a muchos varones identificados con esa representación de sí mismos y casi monopolizaron esta actividad. Entre esos varones, y de especial significado para México, estuvo José Limón (1908-1972), nacido en Culiacán, Sinaloa, pero nacionalizado estadounidense. Era un bailarín y coreógrafo viril que supo recuperar su herencia cultural mexicana en su trabajo coreográfico y reprodujo los patrones de las masculinidades hegemónicas.

En la década de los sesenta Occidente se vio sacudido de nuevo por el ballet masculino, cuando los varones se convirtieron en super estrellas. Los rusos Rudolf Nureyev (1938-1993) y Mikhail Baryshnikov (1948) alcanzaron prestigio, altísimos salarios y amplia difusión por sus proezas artísticas. Por otra parte, el coreógrafo francés Maurice Béjart (1927) ha

impulsado la danza de varones, reproduciendo los valores adjudicados al “hombre verdadero”.

A pesar del esfuerzo realizado y de los espacios conquistados por los varones, la danza escénica sigue siendo una actividad que social y culturalmente es mirada con recelo por parte de la familia y la sociedad mexicanas, sin lograr una legitimidad como arte y profesión digna de los hombres. Para que eso se logre es necesario vencer dos fantasmas principales: la supuesta homosexualidad que implica y el hecho de que sea una carrera de poco prestigio social y baja remuneración económica (obstáculos que van en contra de los valores centrales de las masculinidades hegemónicas). Estos fantasmas, a su vez, les dan ventajas a los bailarines dentro de escuelas y compañías, pues no son obligados a seguir los mismos procedimientos estrictos que las bailarinas. Debido a su reducido número, muchos reciben apoyos especiales, se integran sin cumplir exigencias demandadas a las mujeres, lo hacen a edades más avanzadas, con menos capacidades físicas, pero con una vocación más firme y definida y una mayor determinación para desarrollarse en esa carrera que se les presenta como adversa desde un principio.

En México las dificultades a las que se han enfrentado los varones han sido enormes, especialmente para aquellos que han sido pioneros en el campo dancístico, el cual había estado dominado por las mujeres, y tomando en cuenta que México se ha distinguido por el machismo y la falta de recursos.

Hasta la década de los años cincuenta del siglo XX, los varones no se identificaban con los cuerpos que se presentaban en los escenarios, pues generalmente eran femeninos o no cumplían con los patrones culturalmente exigidos a los hombres. Sin embargo, poco a poco se fueron incorporando bailarines, maestros y coreógrafos que mostraron su fuerza sobre y bajo el foro y que afianzaron su posición. Respecto a la danza moderna, llegaron a México dos figuras centrales: José Limón y Xavier Francis, quienes también contaban con una fuerte presencia escénica y se constituyeron como modelos masculinos a seguir. A partir de su llegada muchos varones se integraron a la danza moderna, aunque influyeron en todos los géneros.

La danza más importante de ese momento, porque contó con mayor apoyo y obtuvo logros artísticos de peso internacional, fue la danza moderna nacionalista. Ésta requería de la figura del “héroe macho mítico

mexicano", como símbolo nacional vinculado con la Revolución, la transformación social y la virilidad. Esto era aprobado por la audiencia, que exigía, según la prensa de la época, "el ballet varón".

A pesar de que la danza mexicana apelaba a ese "ballet masculino", en la década de los cincuenta los bailarines siguieron siendo ridiculizados, considerados "diferentes", e incluso atacados directamente, acusándolos de "comunistas" y "jóvenes de costumbres equívocas". Estos adjetivos están relacionados con el machismo imperante, con la guerra fría y con el "afán moralizador" de la época.

Fue justamente en ese panorama en el que se inició el desarrollo de los cinco artistas que aquí hablan sobre sus vidas y experiencias dentro de la danza escénica; a ella hicieron enormes contribuciones como pioneros en sus campos y lucharon porque su carrera y la de muchos otros varones alcanzaran cierta aceptación social. Si bien en la actualidad la danza masculina no ha alcanzado un total reconocimiento, sí se ha extendido como carrera, participa un amplio número de varones y han hecho propuestas innovadoras en torno de sus estereotipos. Todo ello es resultado de la labor que han hecho muchos bailarines, maestros, coreógrafos y directores, como los cinco que aquí hablan de la manera en que sortearon obstáculos y defendieron su vocación, y ayudaron a construir un campo artístico que actualmente goza de pluralidad, calidad y solidez.

Han sido elegidos sólo cinco testimonios en función de la importancia de los artistas y de la representatividad que tienen dentro de cada género dancístico. El material ha sido tomado de las fuentes primarias producidas por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" del Instituto Nacional de Bellas Artes, en relación con la historia oral.¹ Ahora tiene la posibilidad de salir a la luz, lo cual agradezco enormemente, por medio del esfuerzo especial a Alicia Montaña, pionera de la danza en Sinaloa, artista y promotora admirable por su trabajo, sensibilidad e inteligencia, que permiten que todo proyecto en el que intervenga logre el éxito.

El primer testimonio corresponde a Felipe Segura, quien es pieza fundamental de la danza clásica mexicana, como fundador de escuelas y compañías, repositor con elenco mexicano de las obras más importantes del repertorio tradicional, promotor de nuevas propuestas y de la consolidación de las compañías de ballet más sólidas que han existido en el país.

Dentro de la danza moderna aparecen Guillermo Arriaga y Xavier Francis, dos de los protagonistas más importantes de ese género dancístico, y que tienen concepciones contrastantes sobre la danza mexicana, su historia y logros. Arriaga es creador de la obra clave del "ballet masculino" y la más representativa de la danza moderna nacionalista, *Zapata*, única que se mantiene en repertorio casi cincuenta años después de su creación. Francis también fue promotor de la figura viril en la danza, incursionó en formas artísticas alternativas a la danza nacionalista y es el creador de una forma de entrenamiento dancístico que ha tenido logros frente a las técnicas hegemónicas en el país. **Francis es el único de los bailarines aquí incluidos que no es mexicano, aunque su importancia dentro del campo danzario es enorme.**

Contando con las herramientas de la formación disciplinaria y escénica de la danza clásica y moderna, como históricamente se dio en México y el mundo, apareció la danza folclórica escénica. Uno de sus representantes, Héctor Fink, fue partícipe de las nuevas tendencias y ha hecho sus propias propuestas artísticas y educativas, donde se mezclan tradición y cambio.

La danza española, uno de los géneros en los que el país ha dado grandes intérpretes, está aquí representado por uno de los bailarines que lucharon con mayor fuerza para cumplir su vocación. Manolo Vargas logró conquistar a públicos de todo el mundo e imponer su presencia escénica magnética sólo después de haber vencido prejuicios familiares y sociales que lo ahogaban.

De la misma manera en que en nuestro país existe más aceptación social y cultural para la participación de las mujeres en la danza escénica (con obvias connotaciones sexistas), sucede con los hombres según el género dancístico que practican. A todos ellos se les asoma el fantasma mencionado de la supuesta homosexualidad como un impedimento central para bailar, al igual que la visión de la danza escénica como una actividad «improductiva» y de «exhibición» del cuerpo.

En el ballet clásico, con su construcción corporal en función de movimientos estilizados y «bellos», y en la danza contemporánea, con sus movimientos agresivos y orgánicos que refieren a funciones corporales «proscritas», los fantasmas de la homosexualidad aparecen con mayor fuerza, porque el cuerpo actúa más explícitamente (inclusive en términos de desnudez). Pero la danza folclórica mexicana y la danza española, que

reproducen las imágenes predominantes de hombres y mujeres, apelan a la cultura y tradiciones nacionales y, generalmente, utilizan vestuarios que protegen más al cuerpo de la mirada del otro, tienen mayor aceptación entre los hombres, lo que les ha redituado la incorporación de numerosos bailarines.

Es obvio que esas concepciones no necesariamente expresan la realidad y son parte de las imposiciones que se le hacen a la danza escénica y su manejo del cuerpo. Estas imposiciones han sido rotas por los bailarines varones, quienes trabajan en forma cotidiana construyendo su danza y demostrando que es una forma de expresión artística y una profesión legítima. Los testimonios que aquí aparecen nos acercan a la problemática que enfrentan los varones y a la historia de cinco de ellos, todos ellos artistas y luchadores excepcionales.



Felipe Segura, audacia y reflexión.



Felipe Segura.

FELIPE SEGURA, AUDACIA Y REFLEXIÓN

Felipe Segura Escalona es uno de los pilares de la danza clásica mexicana; es ampliamente conocido y reconocido en el medio y **permanentemente fue** obligado asesor de proyectos educativos, artísticos e investigativos.

Nació en la ciudad de México el 1 de enero de 1926. Desde su adolescencia mostró rebeldía y audacia para cumplir sus objetivos, lo que le permitió vencer los prejuicios familiares para acercarse a la danza. Sus primeros estudios artísticos los realizó en la Academia Cinematográfica de México (1942-1944) y la Escuela Nacional de Danza (END, 1945-1947), donde participó como bailarín en el Ballet de la Ciudad de México, dirigido por las hermanas Nellie y Gloria Campobello.

En 1948, Anton Dolin le otorgó una beca para el Ballet Arts School del Carnegie Hall de Nueva York, donde estudió, entre otros, con Marian Ladre y Vladimir Dokoudowsky. Participó con el Ballet Theatre (1948). En México estudió con Sergio Unger y Nelsy Dambre, y con Anna Sokolow en la Academia de la Danza Mexicana (ADM, 1948); en Los Ángeles con Bronislava Nijinska y Michel Panaieff (1951); en París con Olga Preobrajenska, Nora Kiss y Alexander Volinine; y en Londres con Vladimir Idzikowsky (1953).

Se unió al Ballet de Cuba de Alicia Alonso, realizando una extensa gira por Centro y Sudamérica (1949). En 1950 se reintegró al Ballet de la Ciudad de México, con la cual montó por primera vez *El lago de los cisnes* con elenco mexicano. **Siguió** el Ballet de Nelsy Dambre, donde realizó numerosos montajes de ballets del repertorio tradicional.

En 1952 fue cofundador con Dambre de la Escuela y compañía del Ballet de El Salvador. Durante 1953 formó parte de importantes compañías de Europa, como Ballet de Champs-Élysées, Le Ballet de Paris de Roland Petit, Royal Danish Ballet, Grand Ballet du Marqués de Cuevas y Ballet Español de Teresa y Lusillo, lo que aunado con sus estudios le permitió mostrar su versatilidad y calidad como bailarín, tener un amplio panorama de la danza escénica mundial y contar con sólidos conocimientos para dedicarse a su obra medular: el Ballet Concierto de México (BCM).

En 1954 regresó a México y se dedicó de lleno a fortalecer esa compañía, darle una proyección nacional y convertirla en la más importante en su género. De ahí surgieron generaciones de bailarines y bailarinas (formadas también por Segura) que permitieron la consolidación del ballet mexicano y la mayor aceptación de esa actividad en los medios social y cultural. Gracias al esfuerzo de Segura, el BCM llevó a cabo actuaciones en teatros y todo tipo de foros en el país, además de exitosas temporadas en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México.

En 1959 Segura inició su trabajo con Amalia Hernández, participando en la estructuración de la compañía que después sería el famoso Ballet Folklórico de México (BFM), al que introdujo diversas medidas disciplinarias que influyeron en términos técnicos, escénicos y organizativos que le dieron mayor solidez. Con el BFM realizó importantes giras por Estados Unidos, iniciando su proyección internacional.

En 1963 se concretó la oficialización del BCM, cuando conjuntamente con los integrantes del Ballet de Cámara, se convirtió en el Ballet Clásico de México del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Ésta sería una mala experiencia para Segura, quien hasta el momento se había mantenido en el ámbito independiente, y debió incursionar en el oficial, del cual salió casi de inmediato para refundar el BCM en 1964 hasta 1969.

Segura montó por primera vez en México y con elenco mexicano obras fundamentales del ballet, como son *El lago de los cisnes*, *Las sifides*, *El Cascanueces*, *La noche de Walpurgis*, *Giselle*, *Grand Pas de Quatre*, *Don Quixote*, *La muerte del cisne*, *Las bodas de Aurora y Coppélia*, además de impulsar a jóvenes coreógrafos para incursionar en nuevas propuestas del ballet moderno. Entre su obra coreográfica original están *Rose adagio* (1959) y el exitosísimo *Café Concordia* (1960), además del montaje de óperas, cine y televisión.

En 1969 se reincorporó al BFM como coordinador artístico del Ballet de las Américas, participó en giras internacionales por todo el continente americano y en 1970 fue nombrado director de producción de las varias compañías que componían esa organización.

En 1972 tomó la dirección artística del Ballet Clásico de México, que un año después se convirtió en la Compañía Nacional de Danza (CND), desde donde participó en e impulsó montajes, funciones y temporadas de obras tradicionales y originales para público infantil y popular, como *Suit infantil. Fiesta de Cri-cri* (1977) y *El lago de los cisnes* en la isleta del Lago de Chapultepec (1978, hasta la actualidad), además de un amplio repertorio.

En 1983 se integró al ahora Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” del INBA, donde se **centró** en la reflexión en torno de la danza y su historia y **participó** en numerosos proyectos de investigación y eventos académicos, además de haber publicado numerosos artículos y los libros *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*; *Escuela Nacional de Danza*; *Los estilos del ballet*; *La era romántica*; *Sergio Franco, México en el ritmo del universo*; *Mariano Tapia, danza sin fronteras*; y *Nelsy Dambre, un ballet para México*. En 1985 creó el Homenaje Una vida en la danza, otorgado por el INBA hasta 1998, y el proyecto “Historia oral de la danza en México en el siglo XX” (conocido como “Charlas de danza”), **medular para la reconstrucción de la danza escénica mexicana**.

Felipe Segura **recibió** numerosos reconocimientos, como Medalla de oro y trofeo en el Festival Mundial del Folklore en Guadalajara, Jalisco (1972); Medalla de oro y diploma por su carrera como bailarín y coreógrafo entregada por el presidente **José López Portillo** (1982); Medalla entregada por el director del INBA y publicación de su biografía (*Felipe Segura: una vida en la danza*, de Alejandrina Escudero) por cincuenta años de carrera profesional; y muchos más en la ciudad de México y el resto del país.

Felipe Segura nunca **encontró** un obstáculo lo suficientemente poderoso para detenerlo. Durante su fructífera vida **logró** sus metas, **enriqueció** a quienes lo **rodeaban** y siempre se **distinguió** como un caballero con amplia visión, gran **inteligencia**, **generosidad** y conocimientos a toda prueba. **Por eso su muerte el 27 de mayo de 2004 llenó de luto a la danza**.

Su nombre nunca será borrado de la danza mexicana, de su historia, de todos los cuerpos que bailan gracias a sus enseñanzas, de las reflexiones que recuperan su herencia. Ésta permanecerá y Felipe Segura será por siempre el querido maestro, el artista de convicciones, sentido del humor, juventud y apertura. Felipe Segura, por siempre él.

En la primaria tuve una maestra a quien le gustaba que hiciéramos deportes, que pintáramos y que ilustráramos nuestros libros; ponía los números que habríamos de recitar, cantar o bailar en las fiestas del día de las madres. Desde luego que yo era el primero en salir y mi papá ponía el grito en el cielo cuando veía a mi mamá cosiendo a máquina el traje que iba yo a lucir en la fiesta. Mi papá decía "Vas a acabar por volverlo cómico". Años después le habría de repetir "Te dije que acabaría de cómico".

Al principio no era la danza. En mi familia había una bailarina, Olga Escalona, de las primerísimas graduadas de la Escuela Nacional de Danza (END), y aun cuando de mi casa siempre me llevaban a verla bailar y me gustaba, e inclusive me paraba de puntas y mi papá me bajaba de un sopapo porque raspaba los zapatos, no era lo que me atraía. Yo quería ser actor, estrella de Hollywood, y por eso me conchabé a uno de mis primos; un día saqueamos a mi familia, huímos de nuestras casas y hubiéramos llegado a Hollywood si no hubiera estado mi papá en la frontera esperándonos, y de regreso a México.

A partir de ese momento me pusieron a estudiar Comercio y a trabajar en la Secretaría de Hacienda. Un día vi un gran letrado con una mujer preciosa y unos caballos blancos encabritados que decía Academia Cinematográfica de México. Sin pensarlo dos veces me inscribí y dejé de ir a la Escuela de Comercio. Me pasé dos años estudiando ahí sin que mis papás se enteraran.

Entre las materias que tomé estaba la de danza, cuya maestra era Dina Torregrasa. Ella tenía un empeño particular conmigo; me detenía al final de la clase y me enseñaba cosas, que con el paso del tiempo supe que eran pasos de danza académica. Luego de dos años de estudiar con ella, me llevó a la END; me presentó con la señorita Nellie Campobello. Ahí vi una clase de ballet y me quedé para siempre. Luego de aceptarme,

me mandó con el maestro Gilberto Terrazas para que me hiciera un examen. Ya tenía dos años de estudios, lo que no significaba que tuviera técnica, pero sí cierta idea de cómo se puede entrar en esa disciplina.

También tuve un tío que era coreógrafo, Rafael Díaz. Supe de él, pero ya en sus últimos tiempos, cuando era coreógrafo de espectáculos de muy baja categoría. Me acuerdo que en una ocasión fui a visitarlo en un cabaretucho de las calles de San Juan de Letrán, se llamaba Pigalle, y no me sentí muy a gusto. Para mí siempre hubo mucha diferencia entre la gente de danza de concierto y la de cabaret. Por concierto no me refiero especialmente a la categoría del teatro, sino al estudio y preparación, al hecho de tomar clases todos los días, por ser una carrera interminable: éstos para mí son una raza. Y otra son los del cabaret, de teatro de revista; quienes por el simple hecho de pararse en el foro se consideran artistas sin tener la formación que se requiere. No comulgo con la idea de que todos seamos de la misma familia.

La artista que más me impresionó en mis primeros años fue Gloria Campobello; la había visto bailando en el Ballet de la Ciudad de México, siendo bastante jovencillo. Como cuando uno admira mucho a una estrella de cine, y luego tiene oportunidad de convivir con esa persona, me parecía maravilloso que los dos estuviéramos bajo el mismo techo. También me impresionó mucho Anna Sokolow, a quien vi bailando antes de mi llegada a la END.

Mi mamá era la que jalaba conmigo al teatro; ella era la verdadera aficionada. Mi papá muy ocasionalmente. Ella pensaba que parte de nuestra educación era ver teatro, ballet, exposiciones, pero mi hermano mayor era muy rebelde y yo más fácil, entonces siempre la acompañaba.

Entré a bailar en el Ballet de la Ciudad de México para la temporada de 1945, y me parecía maravilloso que por dejarme bailar además me pagaran. Por las mañanas yo trabajaba en Hacienda y tenía un sueldo, además del respaldo de mi familia, por lo que me parecía fantástico que nos pagaran y no sólo durante la temporada, sino todo el año. Era una cantidad que hoy suena increíble: noventa pesos al mes.

La señorita Gloria siempre me pareció una bailarina maravillosa. Años después de haber entrado en la compañía, hice el papel que creó Blanca Estela Pavón en *Umbral*, el dolor. La escenografía era del maestro José Clemente Orozco; consistía en un cuarto suspendido en el espacio con un efecto bastante bueno que permitía que por unos segundos una

nube atravesara las paredes. La señorita Gloria hacía el personaje central de la niña, quien conforme iba creciendo conocía las pasiones, el odio, el amor, la vanidad, la hipocresía, etc.; cuando todas la tenían rodeada llegaba el dolor y la dominaba en el clímax de la obra. El dolor tomaba a la niña, la hacía que cayera al piso y se volvía súbitamente, mientras que todas las pasiones se acumulaban a su espalda; el dolor se llevaba a la niña arrastrándola y ya casi para salir del escenario en una gran diagonal, la señorita Gloria levantaba una mano, implorando. Cuando yo hacía el dolor me conmovía de una manera que en casi todas las funciones estaba a punto de perdonarla; tenía que hacer un verdadero esfuerzo para darle un último tirón y sacarla del foro cuando iba cayendo el telón. Esos momentos eran tan difíciles para mí.

La señorita Gloria era una bailarina muy completa. Bailé con ella *Las silfides*, *Alameda 1900* -donde ella hacía la Coqueta-, luego este papel dramático en *Umbral*. En *Fuensanta* también era sumamente dramática su actuación, y en *Circo Orrin* ella hacía *L'écuyere*, donde era muy divertida.

Me aprendí todos los papeles porque a mí no me sacaban de ensayo. En una ocasión dijo la señorita Nellie "*Silfides*", y entonces como si hubiera dado una palabra clave se salieron todos los muchachos. Yo me senté y se me quedaron viendo el señor Martín Luis Guzmán y la señorita Nellie; repitieron "*Silfides*". Entonces el señor Guzmán me dijo muy categóricamente "Hágame el favor de salirse". "No". "Hágame el favor de salirse". "No, me voy a quedar a ver *Silfides*". "Pues se tiene que salir". "Pues no me voy a salir". "Que llamen a un mozo". Fueron por el mozo, me abracé de la barra y empecé a llorar "No me salgo, no me salgo y no me salgo". Total optaron por dejarme allí durante el ensayo de *Silfides* abrazado de la barra. Luego la señorita Nellie me habría de mandar llamar a la dirección.

Ella siempre fue muy especial para mí. Cuando Dina Torregrosa nos presentó; después de preguntarme cómo me llamaba quiso saber la fecha de mi nacimiento y le llamó la atención que fuera Capricornio. Me dijo que Capricornio era la casa de la inteligencia de su signo zodiacal (Escorpión), lo cual le pareció perfecto.

En 1945 las clases las daba la señorita Gloria. ¡Pobrecita! A mí me habría de tomar algún tiempo darme cuenta de que lo que hacía era extraordinario, pues era la primera bailarina de la compañía, hacía

coreografía, ensayaba todo el repertorio, y simultáneamente a que daba la clase, la tomaba. Años después, en ocasiones me tocó hacer lo mismo y me quedaba sin aliento para hablar y hacer el ejercicio, y ella hacía todo eso. Y además fumaba como diablo; unos cigarros llamados Elegantes. Un día le robamos uno para fumármolo y a todos nos dio tos.

Luego de que terminó la temporada del 45 siguieron montando coreografías. Cada vez que nos tocaba ensayo con la señorita Nellie era difícilísimo, porque no nos decía "Van a hacer esto o lo otro" ni lo ilustraba. Nos decía simplemente "Hágame algo grandioso". "Ay en la torre, ¿qué voy a hacer? Pues le voy a hacer un *tour jeté* que es el que me sale mejor". Me echaba mi *tour jeté*, "Le dije algo grandioso". Eran unos sufrimientos espantosos porque "el grandioso" nunca lo llegábamos a hacer.

Cuando bailé con Miguel de Molina hubo gran escándalo. Salvador Juárez, compañero del Ballet de la Ciudad de México, y yo fuimos aceptados para participar en su espectáculo de danza española y ballet. Molina tenía un concepto de teatro tan especial, que después se lo habría de ver a Marlene Dietrich y a esas cantantes que utilizaban una escenografía, iluminación y coreografía especiales para cada canción. Después me tocó verlo en Buenos Aires a él solito sin compañía; qué maravilla de señor. La noche de estreno en México, cuando bailé, fue noche de policías, bomberos, gases y ametralladoras porque llegó Cantinflas a interrumpir la función y nos cortaron la electricidad. Por no ser miembros de la ANDA nos suspendieron y no pudimos bailar durante seis meses en ningún lugar.

En 1946 me invitaron a participar en la compañía de Nina Shestakova en Bellas Artes. Aunque estaba muy tierno y tenía menos tiempo en el ballet que mis compañeros Guillermo Keys, Rodolfo Paz y Salvador Juárez acabé por ser el principal de la función. Acudió toda mi familia, tíos, padrinos, amistades; se congregó todo el mundo. Fue una gran función, con escenografía muy propia, magnífico vestuario, con orquesta y un coro de más de setenta personas. En *El reino de Neptuno* yo era el pescador ahogado que descendía al fondo del mar, para lo cual me pusieron una especie de braguero con el que quedaba suspendido de unas cuerdas. El braguero era para 30 kilos y yo pesaba 41, por lo que al momento de bajarme crujieron todas las agujetas y me quedé colgando en una posición ridícula, y se terminó el ballet sin que pudieran desatarme. Entre el público se escuchaban comentarios y risas. Cayó el telón y fue

cuando con unos cuchillos cortaron las agujetas. Claro que lo que sucedió le sirvió a mi papá para burlarse de mí como diez años, porque él nunca llegó a aprobar totalmente que anduviera en estos asuntos del ballet.

También en 1946 fue la titulación de Fernando Shaffenburg y Guillermo Keys, ambos del Ballet de la Ciudad de México. En algún momento se discutió si yo también me iba a titular, pero creo que ninguno estábamos preparados para ello. Por principio de cuentas no habíamos llevado la escolaridad que sí tuvieron las muchachas (materias como baile regional, internacional, música, solfeo, técnica clásica, etc.). En cambio, nosotros los varones estábamos dedicados exclusivamente a la compañía y eventualmente tomábamos clase con Linda Costa o con el maestro Enrique Vela.

Él era fantástico, muy divertido. No veía bien y cuando pasaba lista respondíamos "presente" por alguien que faltaba y ni se enteraba. Cuando a las muchachas les pedía las puntas, todas se sentaban en el suelo y luego se paraban sin habérselas puesto. El maestro pedía "*Echappé, passé*" y no tenían las puntas puestas. Pero era un maestro con conocimientos y sabía llevar la clase.

En 1947 el maestro Carlos Chávez, director del INBA, cambió de local a la END y la envió a lo que había sido el Club Hípico Alemán, que era enorme. Había un inmenso salón con una terraza alta sobre una chimenea, donde se colocaba la orquesta para los bailes, además de más salones y terrazas para hacer la barra. Las hermanas Campobello salieron favorecidas con el cambio. Además, en 1947 vinieron Anton Dolin y George Reich, quien empezó a montar *Giselle* para el Ballet de la Ciudad de México. Ya sabíamos que Dolin era una gran figura y nos pusimos a trabajar mucho. Ésa fue la primera vez que fui asistente de alguien. Yo hablaba inglés por lo que me usaban de traductor y me dejaron encargado del cuerpo de baile del primer acto. Cuando regresaron venían con toda la Compañía Markova-Dolin. Se armaron varios programas; nosotros teníamos que ensayar su repertorio (*Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La dama de las camelias*), y ellos nuestras obras. Aparte de bailar con la señorita Gloria *El espectro de la rosa*, el señor Dolin bailó *Feria*, vestido de charro. Alicia Markova, *Ixtepec*. Cuando ella vio a Nellie bailar esa obra, con su traje de sandunga y la música *Dios nunca muere*, la señora Markova dijo que jamás iba a poder dar eso, porque Nellie se transformaba y hacía que todo el mundo se quedara quieto y callado.

La convivencia entre las dos compañías fue maravillosa; no creo que nunca un grupo de gente de dos nacionalidades haya tenido tan buenas relaciones como entonces. Yo me hice amigo de muchachos como Royes Fernández, Wallace Siebert, los Cooper.

Al concluir la temporada, Dolin nos ofreció una beca a Salvador Juárez, Guillermo Keys y a mí para perfeccionarnos en el Carnegie Hall de Nueva York. Allí nos recibieron en sus casas esos muchachos de su compañía. La primera noche que estuvimos en Nueva York, los Cooper dijeron que nos iban a llevar a una función de un bailarín mexicano, del que nunca habíamos oído. Fuimos al City Center a ver bailar a José Limón y nos lo presentaron. Después Limón habría de tomar gran significado en nuestro país y en nuestras vidas.

Al regresar a México, Carlos Chávez, quien nos había dado una beca en dinero, no nos envió al Ballet de la Ciudad de México, sino a la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Tomamos parte en la temporada en que Anna Sokolow vino a montar las óperas para Bellas Artes; eso fue en 1948.

Posiblemente no me hubiera dedicado tanto al ballet clásico si no hubiera sido tan rechazado por la danza moderna. Con los años me di cuenta de que Dina Torregrosa me había enseñado danza moderna, lo que fue mi primera tentativa. Después, estando en el Ballet de la Ciudad de México y siendo amigo de Gabriel Houbard fui a ver las funciones de su grupo de danza moderna en el teatro del Hotel del Prado y me gustaron mucho, por lo que me invitó a las clases. Eran en las mañanas y yo trabajaba, pero en un periodo de vacaciones tomé clase con Guillermina Bravo y Ana Mérida. Luego en la ADM tomamos clase muy formalmente con Anna Sokolow hasta que se fue y empezaron los pleitos de tres bandos: méridas, sokolovas y clásicos. Hacíamos viajes continuamente a ver al maestro Chávez, cada quien con su bando, a quejarnos.

Cuando estaba recién llegado todos los coreógrafos me tomaron y ensayaba con cada uno durante una hora; acababa moribundo. Una mañana Ana Mérida no se presentó y Amalia Hernández decidió que me iba a utilizar a esa hora, y le dije "Fíjate que no; esta hora me la voy a tomar libre". Ella se fue a quejar con Fernando Wagner (jefe del Departamento de Teatro del INBA), que era muy escandaloso; me gritó que tenía que ensayar, a lo que me negué. Cuando me salí de la oficina la corriente de aire azotó la puerta, rompió el vidrio, yo pegué un brinco, y

Wagner le dijo a Miguel Covarrubias (jefe del Departamento de Danza del INBA) que yo le había dado con la puerta en la cara y me corrió de la compañía.

Por esa circunstancia me volví espectador de todas las temporadas que tuvo la ADM; a lo mejor con mala intención, pero me fueron convenciendo. Por ejemplo, el espectáculo *Los cuatro soles* de Limón me dejó verdaderamente impactado, además de los muchachos haciendo grandes papeles en el foro. José Limón con su personalidad; Rosa Reyna haciendo *Antígona*. Todas esas cosas me produjeron un sentir muy especial y un gran respeto. Entonces empecé posiblemente a madurar ese plan de que algún día todos deberíamos ser una unidad. Además estaba la circunstancia de que en Hidalgo 61 compartíamos el edificio, el elevador, los salones. Manteníamos gran rivalidad entre los bandos (clásicos, modernos y folclóricos); nos criticábamos y los clásicos nos burlábamos de "los descalzos".

En 1949 llegó la compañía de Alicia Alonso. Ya la conocíamos porque habíamos sido comparsas del Ballet Theatre durante nuestro tiempo de estudio. Siendo Alicia, Fernando y Alberto gente de habla hispana nos acercamos fácilmente a ellos. Cuando vinieron aquí empezamos a tomar sus clases y después nos invitaron a Salvador Juárez, Lupe Serrano y a mí a una agitadísima, sufridísima y divertidísima gira pueblo por pueblo por Centro y Sudamérica durante un año. Fue la primera que hice en mi vida, imagínate qué afortunado; estuvimos en todas las ciudades, pueblos, villas y ranchos de cada país que recorrimos, y no hubo ninguno que nos faltara. Fue una gran experiencia porque además bailamos todas las obras del repertorio tradicional, no solamente obras como *El lago de los cisnes* o *Giselle*, sino más cercanas a nuestra época, como *Petroushka*, *Pedro y el lobo* y algunas más modernas.

Desde un inicio Fernando Alonso me tomó como una especie de ensayador y luego era el encargado de poner las coreografías a todos los nuevos integrantes. Después empecé a ser como su asistente general y tuve acceso a todos los documentos de la compañía, que acabó por desaparecer por problemas económicos y de organización.

Recuerdo el día que llegamos a Santiago de Chile, cuando una señora llevó a su hija y le dijo a Alicia Alonso: "Mi hija baila mejor que usted". Es la única ocasión en la que Alicia se quedó sin qué decir; como todavía no se había vuelto socialista no se echó ningún discurso. Y luego

la noche en que debutamos en el Teatro Municipal de Santiago coincidió con que había un partido de fútbol entre Argentina y Chile y nadie, absolutamente nadie, fue al teatro. Siempre sucedía el mismo fenómeno, llegábamos a un lugar y lo atribuyeran a la falta de publicidad o a lo que fuera, en la primera función había tres personas, en la segunda quince, en la tercera cincuenta y en la última el teatro estaba repleto, pero económicamente la compañía ya estaba ahorcada.

En ese tiempo en la compañía cubana se daba el mismo fenómeno que sucedía en México: cada quien enseñaba de acuerdo con lo que había aprendido y con su criterio. No había verdaderamente una metodología, por lo que en ese sentido no hubo gran aprendizaje. Lo que fue muy valioso fue la experiencia de estar en el foro y tomar parte en un gran repertorio. Además, me convertí entre la “doncella” y el “asistente” de Alicia Alonso, lo que antes había hecho con Alicia Markova, otra gran estrella. Cuando ella bailaba siempre estaba entre bambalinas para verla, por eso llegué a aprenderme todo el repertorio de memoria del primero al último lugar. En una ocasión decidí no ver algún ballet y Alicia Alonso me mandó llamar; me dijo que la había acostumbrado a que estuviera yo parado entre bambalinas, y empecé a acomedirme hasta que oficialmente me convertí en su “doncella”; por ejemplo, la ayudaba a peinarse y despeinarse en *Giselle*. Eran los grandes momentos de su carrera y para mí fue un placer servirla.

Volví a México y empecé a trabajar con madame Nelsy Dambre y Sergio Unger. Tampoco Sergio tenía una metodología pero eran muy animadas sus clases cuando estaba de buen humor; bailábamos mucho en ellas, pero analizándolo fríamente pienso que era muy mal maestro. La señorita Nellie siempre se refería a él como un entrenador, no un maestro. Él siempre con su jovialidad, amor, calor humano que tenía tan maravilloso; con cualquier pretexto interrumpía la clase. Por eso me inicié como maestro; decía “Felipe, tú seguir la clase un momentito, por favor”. Sergio nunca conjugaba los verbos, siempre hablaba en infinitivo.

En 1950, en una serie de televisión, César Bordes y yo bailamos con él la coreografía *Fancy Free* y me acuerdo muy bien del año porque fue la primera vez que apareció en el periódico una foto mía y me llamaban “eximio”, lo que me pareció fantástico. Por supuesto que compré como cincuenta periódicos.

Trabajando con Madame se dio la rivalidad con César Bordes, quien era un gran bailarín y la persona más gentil del mundo, gracias a lo cual acabamos siendo muy buenos amigos. Allí el maldito era yo. Madame no quería mi nombre arriba del de César y acabó por ponerme el crédito "artista invitado". Pobrecita, siempre se tenía que quebrar la cabeza para que no me pusiera agresivo, porque de inmediato decía "¿Ah no? pues ya me voy", aunque faltaran diez minutos para la función. Recuerdo que la pobre Madame tenía que ponernos exactamente la misma cantidad de compases, porque si no yo protestaba. En *Suite y divertissement* todos bailábamos y al final había una especie de coda; contaditos los compases entrábamos Laura Urdapilleta, yo y César, cada uno con su variación. Pero entonces a la hora que me tocó hice la de César y él entre bambalinas con los ojos cuadrados. Yo salí feliz y no me dijo nada, lo que hizo sentirme mal y empecé a bajar las uñas. Luego cuando me iba a Europa fue él quien me vistió, porque yo no estaba preparado; era pleno invierno y me dio abrigo, traje, calcetas, ropa interior de lana, bufanda, todo.

Conocí a Lupe Serrano porque tomábamos clase de inglés juntos. La mamá de Lupe y mi mamá hicieron amistad y decidieron que la tenía que acompañar a su casa cuando salíamos del Ballet de la Ciudad de México. A mí no me hacía ninguna gracia; ni siquiera me caía bien Lupe, y siempre estábamos un poquito de pleito. A Lupe le chocaba que su mamá me invitara a merendar y cuando llegábamos a su casa me decía "No te vas a quedar a merendar". "Pues si tu mamá me invita sí me quedo, ultimadamente, ella es la dueña de la casa". Subía yo al segundo piso, tocaba, "Ya vinimos, señora". "Quédate a merendar", "Ay como no, muchas gracias" y Lupe furiosa.

Con mucha frecuencia nos ponían a bailar juntos a Lupe y a mí, pero casi ni nos hablábamos. Cuando Madame Dambre hizo una función en el Teatro de los Electricistas Sergio Unger (con quien ella tenía muy buena relación) me prestó para su grupo. En esa ocasión nos pusieron a Lupe y a mí el famoso *Claro de luna*, que tuvo un exitazo bárbaro; cada rato lo teníamos que bailar. Luego, cuando nos fuimos con el Ballet de Alicia Alonso a la gira, su papá no quería dejarla ir y yo fui a hablar con él. El señor me hizo prometer que la iba a cuidar, a chaperonear y no dejarla, y así nos fuimos juntos. Fue cuando Lupe y yo nos hicimos muy buenos amigos.

En cuanto a la bailarina con la que mejor me he acomodado para bailar debo decir que es Armida Herrera. Cosa que es muy particular, pues todas las demás eran chaparritas y seguramente se debe a que cuando llegué al Ballet de la Ciudad de México me pusieron con una bailarina que se llamaba Lourdes Fuentes, bien ponchada. Entonces me prepararon para cargar bailarinas pesadas.

Desde 1951 Madame había trabajado en San Salvador y un año después me fui con ella a fundar la escuela y el Ballet del Salvador. Cuando se fue sola dejó la compañía prácticamente abandonada, pero Lupe, César y yo no quisimos que desapareciera, entonces hicimos una serie de funciones en el Teatro Colón (antes cine Imperial). Al grupo lo nombramos Ballet Nelsy Dambre y dimos funciones los domingos en la mañana con muchísimo éxito, hasta que Madame le dio la orden a su representante, una señora francesa aquí en México, que ya no siguiéramos.

En 1952 Madame me pidió que me fuera con ella a El Salvador. Me convenció porque me dijo que me iba a entrenar de una manera en la que me iba a convertir en super estrella. Todas las mañanas suda y suda hacíamos clase, pero la que acabó entrenadísima fue ella. Empezamos a hacer nuestra clase de *pas de deux*, y cuando pusimos nuestro primer festival escolar bailamos una *suite* del primer acto de *Giselle* y luego la obra completa. Yo puse una obra con música de Mozart con pretensiones modernas, muy "balanchiniana", por así decirlo.

Nunca llegué a acostumbrarme al calorón de El Salvador; era hermosísimo pero lleno de bichos espantosos. Sin embargo, el grupo de muchachos era muy agradable y tenían cierta preparación. Madame y yo dábamos muchísimas clases y trabajamos durísimo en la cuestión administrativa, porque no había allí nadie que tuviera idea de cómo fundar una escuela y una compañía de ballet. Con mucha frecuencia cenábamos con la familia del presidente de la República y Madame llegaba con sus sábanas; durante las veladas se ponía a bordar sus iniciales en ellas delante de toda la gente.

Un día llevamos a todo lo que fue el Ballet Nelsy Dambre, como Lupe, César, Salvador Juárez, Carolina del Valle; eran como treinta en total. Una pequeña temporada vine a México para ensayar los tres programas que presentamos. El viaje fue con la ayuda del gobierno de El Salvador, y fue muy accidentado porque nos dieron unos aeroplanos seguramente de la primera guerra mundial. Todo mundo iba aterrorizado

porque los asientos de los aviones eran como los de los camiones de segunda clase y no tenían cinturón de seguridad ni nada.

Cuando la compañía regresó a México, Sergio Unger tomó tal cual el repertorio y la presentó como Ballet Ruso de Sergio Unger, después de desaparecer los créditos de Madame y mío. Cuando veo ese programa siempre me indigno.

Mi estancia en San Salvador me permitió ahorrar mucho dinero para viajar a Europa al año siguiente. Madame se quedó una temporada larga en esa ciudad y luego fue Sergio Unger. Llegó un momento en que el grupo salvadoreño estaba muy bien, pero los disturbios políticos acabaron con toda esa labor y nada más continuó un grupito sin mayor importancia.

Yo trabajé con Roland Petit en Hollywood, cuando Gabriel Houbard estaba con él. Éramos muy buenos amigos y me escribió para decirme que la compañía iba a esa ciudad y fui para allá. No audicioné pero por una temporada tomé clase con ellos. Luego vino la noticia de que harían una película para la RKO con Zizi Jeanmaire como estrella. Como a otros bailarines, en ese momento me contrató Roland Petit, y estuvimos meses y meses deliciosamente cobrando sin hacer nada más que clase en la mañana y el resto del día libre. Súbitamente un día empezó el trajín, el montaje de la coreografía e ir a los sets; esa película es *Hans Christian Anderson* con Danny Kaye y Zizi Jeanmaire. Cuando terminó la película se acabaron los contratos, y yo regresé a México. Con mis ahorros de El Salvador mi intención era viajar a Europa para volver a entrar a la compañía de Roland Petit, lo que según Gabriel iba a ser facilísimo.

Cuando llegué a Francia al saludarme lo primero que me dijo Gabriel fue que Roland tenía el elenco completo. Entonces me pasé tres meses visitando con Gabriel todos los teatros, cabarets, revistas y mejores restaurantes, por lo que mis ahorros se agotaron. En ese momento audicioné para el Ballet de Champs Elysées de Paul Goubé y entré al cuerpo de ballet. Su esposa, Ivonne Alexander, era una buena bailarina pero con un carácter muy desagradable; siempre andaba probando bailarines, a quienes decía "Voy a hacer *pirouettes* contigo". Como yo ya tenía experiencia empezó a elegirme y rápidamente me hicieron solista, y al rato bailaba entre las estrellas. Lo particular era que con la señora Ivonne Alexander todo lo que le fallaba en el foro era mi culpa, aunque estuviera bailando sola; era un sufrir.

Luego vinieron las audiciones para la compañía de Roland Petit, que incluían cantar. Era para el tipo de ballets que él hacía, muy comercial pero muy bien hecho, en los que en algún momento alguien cantaba, ya fuera él, Colette Marchand o cualquiera de nosotros (pero no solos, afortunadamente). El día de la audición de canto les dije que era muy desafinado; el pianista respondió “No, tiene usted muy buen timbre de voz”. “Cuando hablo pero deje que me oiga cantar”. Tardamos como media hora en ponernos de acuerdo en qué podía tocar que yo pudiera cantar, hasta que canté *La vie en rose*. Lo colorado no se me quitó como en quince días. Luego siguieron las audiciones de jazz, porque Roland también es muy *jazzy*. Pasé todas las audiciones y fui al único que tomó, de los ochenta que iniciamos. Por eso se podía pensar que se había quedado “el mero mero”, pero...

Había un ballet que se llamaba *Cinema Bijou*. Comenzaba con la llegada de un muchacho y una muchacha al cine; luego te daban la idea de que iniciaba la película que era propiamente el ballet. Se daba la gran presentación de Colette Marchand tomando un regaderazo; luego la de Roland Petit con un negrito lustrándole los zapatos. Él era un gángster y ella una estrella de cine; en un cabaret tenían su enredo amoroso, pero llegaba la policía para hacer una redada, llevándose a todos los gángsters y ella se quedaba sin el novio. Con eso se acababa la película y los muchachos que habían ido al cine se iban. El ballet era sensacional, la escena de la redada era estupenda, así como la de Colette Marchand llegando al tugurio, en la cual cantaba “*Je suis venu sous mon manteau*” (“He vendido desnuda abajo de mi abrigo”), y los muchachos bailaban un número fantástico de jazz. Bueno, ¿sabes qué hacía yo en ese ballet? Era el que vendía los boletos en la taquilla. Para eso había cantado, bailado jazz, ballet y todo.

Luego empecé a bailar más cosas y nos fuimos de gira. Cuando estábamos en Copenhague, Roland me dijo que mi contrato había terminado e inició mi historia como de Cenicienta. Debido al gran éxito de la compañía de Roland Petit en esa ciudad, como en cualquier lugar de Europa, los muchachos del Ballet Real de Copenhague nos conocían de vista a todos los bailarines. Así que un día que entré a un cafecito vi que un montón de muchachos se me quedó viendo. Para mí era muy difícil pedir café o comida porque el idioma me sonaba como a tarasco, con la misma musiquita, pero no entendía ni los saludos. Esos muchachos resultaron ser bailarines

del Ballet Real y me invitaron a ir a sus clases. Cuando las vi me quedé con la boca abierta, pues nunca había conocido nada tan glorioso, maravilloso, asombroso, sobre todo la clase de varoncitos entre nueve y diez años.

Yo conocía el panorama del ballet en México, el neoyorquino que era muy impactante por su alto nivel profesional, el de París que no lo era tanto. Se podía ir a las clases de Madame Preobajenska dirigidas a artistas muy hechos, a quienes nada más les refinaba su estilo, o con Madame Nora Kiss que eran de mucha técnica. Pero la de Copenhague fue la primera escuela formativa que conocí.

Los niños del segundo grado, a quienes vi, ya eran maravilloso. Siempre se habría de distinguir Dinamarca por esa calidad de sus bailarines. Ellas muy buenas, pero ellos superiores; lo que me dejó asombrado. En lugar de quedarme ocho días, como pensaba, me quedé y me quedé. Después Madame Vera Volkova (directora del Royal Danish Ballet) me dio permiso de tomar clases y de ver los ensayos. Tanto estuve allí y tan contento que me llevaba bien con todo el mundo; era el más puntual y no faltaba a ningún ensayo. Un día, y es cuando empieza la historia de la Cenicienta, faltó uno de los muchachos al ensayo de *Napoli*; uno de los maestros que estaba familiarizado conmigo me dijo "¿Puedes tomar el lugar?". Lo tomé, claro, me lo sabía pero de maravilla, y como ese muchacho seguía enfermo, entonces lo empecé a suplir en sus lugares de *Escuela de baile*, *La sílfide* y otros.

Un día Madame Volkova me mandó llamar a su oficina para decirme "Filipei, tú ya tienes mucho tiempo de estar aquí, te estás entusiasmando y nunca te vamos a tomar en la compañía. El ballet danés es para los daneses y además te disparas de todo el mundo -todos géneros, nórdicos y yo de pelo muy oscuro- así es que ya sería bueno que te fueras a tu país y capitalices lo que vayas a hacer". Yo salí con el corazón hecho pedazos; les conté a todos los muchachos y me animaron "No le hagas caso, a veces toman extranjeros". Total me quedé unos días más, y ese muchacho que estaba enfermo afortunadamente no se alivió y seguí cubriendo sus lugares. Otra vez me llamó Madame Volkova a su oficina y pensé "Ahora sí me va a sacar a empujones". En ese momento la compañía se estaba preparando para visitar Inglaterra para la coronación de la reina Elizabeth II y estaban echando la casa por la ventana, y Madame me dijo "Filipei, vas a ir con nosotros al viaje, aunque no deberíamos hacerlo. Nos va a costar mucho trabajo pero te necesitamos y te lo mereces".

A partir de ese día fue como cuento de hadas. Empezó el probadero de pelucas. Por ejemplo, en *Napoli*, toda la compañía se ponía peluca oscura, menos yo. Pero en *Escuela de baile* todo mundo salía con su pelo y yo con peluca rubia, y en la danza escocesa de *La sílfide* usaba peluca pelirroja. Luego siguió la prueba del uniforme y el último día se presentó el rey para desearnos buena suerte.

Salimos en una fragata preciosa rumbo a Londres, y cuando llegamos, en el muelle estaba Gabriel Houbard. No podía creer cuando me vio metido entre todos los güeros, llegando para bailar con el Royal Danish. Fue una temporada maravillosa; Londres estaba eufórico con la coronación. Finalmente Madame Volkova me dijo "Ya no te vas a regresar a Copenhague con nosotros. Aquí te vas a quedar, y te tienes que ir a tu país a hacer algo".

Claro que no le hice caso; luego que terminaron las fiestas de la reina me regresé a París, donde audicioné para el Ballet del Marqués de Cuevas con Johnny Taras, donde estuve una temporada muy larga. Madame Nijinska siempre se estaba peleando con George Skibine, y yo era del grupo de Skibine, así que cuando él salió nos fuimos todos sus partidarios.

Desde que había llegado a su compañía, le interesé al Marqués de Cuevas porque hablaba español y no por otra razón, pues yo era del cuerpo de baile. Era un viejito realmente encantador, muy tierno y afectuoso. En alguna ocasión me llamó, conversé con él y debí haberle agradado; ocasionalmente me invitaba a desayunar a su casa. Me platicó que le había propuesto al señor Martín Luis Guzmán y a la señorita Nellie Campobello hacer su Gran Ballet Internacional en México, cuando ya tenía el repaldo económico de la familia Rockefeller a través de su esposa. Así que originalmente quiso hacer su compañía aquí luego de observar a los bailarines mexicanos. Desgraciadamente, eso no se llevó a cabo; estoy seguro que en algo intervinieron las hermanas Campobello y el señor Guzmán.

Cuando salí del Ballet del Marqués entré a la compañía de baile español de Teresa y Luisillo. En realidad quería entrar a la de Roberto Iglesias, pero tenía su elenco completo. Sin embargo, me dijo que me conseguiría trabajo y un día me habló Luisillo, con quien me fui a Salies le Bearn, un pueblo perdido en el sur de Francia, a ponerme castañuelas y zapatos y ensayar todo el día. En México había bailado con Miguel de Molina y en la END había tomado ligerísimas nociones de español, pero Luisillo me entrenó muy bien y me fui de gira con ellos por toda Europa.

Él era una maravilla de bailarín y de coreógrafo, con un concepto muy diferente de la danza española. Tenía un espectáculo muy estilizado y moderno. Luisillo y Roberto Iglesias habrían de hacer que evolucionara mucho el concepto teatral de la danza española; en lugar de los numeritos aislados presentaban cuadros.

Con Luisillo la relación fue muy buena porque ambos éramos mexicanos. Todos los días yo daba clase de ballet clásico, que hacíamos él y yo, y luego él daba clase de español y me enseñaba a zapatear y a tocar los palillos. Su clase prácticamente la hacíamos él, Teresa y yo, porque los demás bailarines entraban, salían, iban, venían, se burlaban de los nombres de los pasos y si le encontraban doble sentido a alguna palabra eran quince minutos de regocijo. Eran de una indisciplina pavorosa. Llegaban a tener discusiones con cuchillo y si no los separaban podían darse una puñalada, o romperse una silla en la cabeza cinco minutos antes de la función. Casi me daba un infarto con esas cosas.

Luego, cuando quise tomar clases en alguna escuela de Madrid o Barcelona, nada más fui a gastar mi dinero, porque ni entendía lo que decía el maestro. Todos hablaban, gritaban y opinaban simultáneamente, corregían al maestro y entre sí, se peleaban. Y todo sucedía en medio del chancleo y del ruido.

Sin embargo el trabajo con Luisillo fue estupendo, pero muy duro. Él es una de las personas con la capacidad de trabajo mayor que he visto en mi vida. Podía comenzar a las seis de la mañana y acabar a media noche, si uno aguantaba. Durante la gira íbamos a las poblaciones más pequeñas; en un solo día viajábamos, nos instalábamos, ensayábamos y presentábamos la función. Cada quien recogía su vestuario y cargaba la bolsa de zapatos que pesaba horrores. Cuando se levantaba el telón era de espanto; había veces que tenía catorce segundos para transformarme por completo para el siguiente número. Por ejemplo, bailaba *El parque de María Luisa*, en el que usaba calcetines negros, botines, pantalones "el corto", que eran muy entallados y costaba mucho trabajo cerrárselos. La camisa super almidonda, el chaleco con un montón de botoncitos, la casaca, el sombrero y las castañuelas. Y de eso llegaba a desnudarme totalmente para ponerme medias blancas, alpargatas, pantalón, banda, camisa, pañuelo, castañuelas o pandero. En total hacía once números en el programa.

Como iba progresando en palillos y zapateado, Luisillo decidió poner un número que se llamaba *Fandango*, en el cual íbamos a bailar Teresa, que era una maravilla de bailarina y guapisima, Luisillo y yo. Lo que más me llamaba la atención era bailar a guitarra, porque no entendía cómo le hacían ni las señas entre bailarines y guitarristas; por eso en el *Cuadro flamenco* yo nada más aparecía en una mesa haciendo palmas y gritando cosas. Entonces Luisillo decidió que con el *Fandango* me iba a enseñar a bailar con guitarra, lo que le costó un trabajo espantoso.

Llegó un día en que Luisillo me dijo que si seguía allí iba a acabar por ser un bailarín más de español y me sugirió que siguiera con el ballet clásico. Por otro lado, yo ya me había cansado; habían pasado varios inviernos, el frío, el mal comer, andar cargando la bolsa de los zapatos, buscar hotel pueblito por pueblito. Y viendo lo que había hecho Luisillo y lo que me aconsejó Madame Volkova empecé a pensar que en México había muchas cosas por hacer.

Una vez que llegué a México enseguida empecé a trabajar con Sergio Unger. Él ya había comenzado con Michel Pannaieff el grupo Ballet Concerto. Hicieron televisión con Lupe Serrano y César Bordes, teniendo mucha aceptación. Era un grupo pequeño con el que bailé y viajé varias veces a Monterrey, a lo que en ese tiempo se llamaba Ópera de Monterrey, organizada por Roberto Silva.

Un día Sergio me invitó formalmente a que lo ayudara en la dirección. Por principio, le quité lo de Concerto a la compañía y le puse Ballet Concierto de México; empecé a dar clases más intensivas, a ensayar, a promover giras. Éstas las conseguía escribiendo a todos los pueblos, pueblitos y ciudades ofreciendo la compañía. Luego vino la primera temporada en el Teatro Fábregas en la ciudad de México, donde incluso participó Ana Mérida como bailarina huésped en *Fuego muerto* (1955) de Jorge Cano. Ello se debió a que yo no quería nada más el ballet tradicional, el cual, con obras como *Lago* o *Silfides* me servían para darle disciplina a la compañía y enseñar los diferentes estilos. Sin embargo, con obras como *Mascarada*, *Fuego muerto* y otras lo que pretendía era acercarme a la cuestión contemporánea sin retirarme del ballet clásico.

Siguieron giras y más giras, además de programas de televisión, que conseguía con la ayuda de un primo mío, Robert Kenny, quien formaba parte de un trío y era el segundo de don Emilio Azcárraga. Además de bailar en esos programas supervisaba cosas de danza y leía textos, lo que

me proveía de dinero. Éste, más el de mis hermanos, mis papás y el que lograba sacarle a mi familia iba a dar al Ballet Concierto.

Yo quería hacer las cosas como las había visto en mis viajes. No como en el Royal Danish Ballet, que era todo fastuosísimo, o la Ópera de París, o el Ballet del Marqués de Cuevas, con lujos extraordinarios, ni siquiera como Roland Petit, pero sí muy propio y bien hecho. Con esa idea empecé a trabajar con Xavier Lavallo, José Gómez Rosas y Toño López Mancera, quien era una maravilla conmigo porque no solamente me hacía los diseños de los ballets sin cobrarme, sino que además los iluminaba, me aconsejaba y me daba tiempo de foro. Otro de los que me ayudaron a consolidar la compañía fue el licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a pesar de que con el tiempo me di cuenta de que me explotaban. Cuando teníamos temporada en el Palacio de Bellas Artes yo tenía que poner a la compañía completa y ensayada con vestuario, escenografía, dotaciones de orquesta, utilería, además de pagar a los acomodadores, tramoya e iluminadores, la madera para armar los decorados, el personal de limpieza, y además el INBA conservaba el cincuenta por ciento de las entradas. Con cada temporada terminaba yo debiendo unas cantidades espantosas que absorbían mi familia, mis trabajos en televisión y el montón de clases que daba. No se cómo le hacía para que me alcanzara el día para todo, pero me alcanzaba, y así logré hacer cuatro temporadas en el Palacio.

También diseñaron para la compañía Julio Prieto y Juan Soriano, y debo decir que ninguno me cobraba. Además, yo organizaba reuniones en mi casa, a donde invitaba a un montón de gente a merendar y entre todos pintábamos, bordábamos, hacíamos vestuario o alguna de esas cosas laboriosas que siempre había que hacer.

A Anita Junquera la conocí en el Ballet de la Ciudad de México; era entre la encargada del vestuario y hechicera. Ella me pidió trabajo en el Ballet Concierto y de inmediato se lo di; se encargó del vestuario y, con su vocabulario veracruzano, disciplinó a toda la compañía en un segundo. Con tal de no oírlo no se sentaban en los vestidos, todo mundo aprendió a coser un poco, porque si se lo pedían ella les contestaba: "Óyeme tal por cual, toma una aguja y cósetela tú, tienes que aprender, el día que me muera ¿qué vas a hacer?".

Desde la primera temporada del Ballet Concierto en Bellas Artes, en el 57, Amalia Hernández fue de las personas que me felicitaron, y

además me regaló un libro que aún conservo. Cuando le gustaba un ballet o algo salía muy bien iba a felicitarme. Luego hicimos una película (*México lindo y querido*), ella era la coordinadora y me contrató como coreógrafo y con mi grupo. Luego me invitó a trabajar en el Teatro Ideal en una temporada en la que estaban Amalia con danza mexicana (ahí participamos nosotros), Roberto Iglesias con danza española y luego una parte cubana. El resultado gustó a Álvarez Acosta, quien ya había salido del INBA y era director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y nos invitó a los Juegos Panamericanos de Chicago.

En ese momento el grupo de Amalia tenía muy poquitos e indisciplinados bailarines, aunque también había muy buenos elementos de folclor, como Artemisa Barrios, quien realmente era la que se mataba en los ensayos. Como no alcanzaba la gente, tomé un grupo de bailarines del Ballet Concierto, como Cora Flores, quien hace poco comentó que los clásicos veían con desprecio a los de folclor, pero gracias a que yo ingresé al Ballet Folklórico de México (BFM) cambiaron su manera de pensar. Entre los bailarines de Ballet Concierto que pasaron al BFM estaban Cora, Jorge Cano, Tomás Seixas, Susana Benavides, Angélica López, Martha García, Isabel Salcedo, Lázaro Prince y otros. Muchos se habrían de quedar en el BFM. Lo que aportaron mis bailarines a esa compañía fue técnica. Yo introduje el sistema de multas que aprendí con la compañía de Teresa y Luisillo, con el cual nos cobraban dinero si se nos caía o faltaba el vestuario, si cometíamos errores o éramos impuntuales.

Finalmente, fuimos a Chicago y tuvimos un éxito loco. En cada función tomábamos parte dos compañías y el grupo que recibía el mayor aplauso se llevaba la bandera del otro; nosotros nos trajimos diecisiete banderas. Todos los periódicos se volcaron hablando de nosotros y *Life* publicó un gran artículo con fotos y nos dedicó la portada, en la que aparece Yolanda Rodríguez. Después fuimos a Los Ángeles para las fiestas patrias y gustó tanto el espectáculo que nos invitaron a dar conciertos en la Ópera de San Francisco.

A esas alturas era socio al cincuenta por ciento con Amalia Hernández y un día me dijo que quería que hiciéramos funciones los domingos a las nueve y media de la mañana, a la hora que subían la cortina de Tiffany de Bellas Artes. Yo le dije que estaba loca, que a esa hora quién iba a ir al teatro, que no me iba a levantar los domingos temprano

y se acabó la sociedad. Sin embargo, el BFM sigue dando esas funciones, que son muy exitosas y atiborradas de público. Esa compañía aporta divisas y es una embajadora cultural; hace sentir a la gente la riqueza del país y se ha distinguido en el mundo. Muchos grupitos en México la atacan de una manera indignante pero repiten lo mismo sólo que pobremente y sin contar con esa super organización que ha logrado Amalia, que incluye la cuestión luminotécnica, vestuario, agilidad en el espectáculo, además del equipo de trabajo que ha logrado reunir, donde han estado bailarines, maestros, coreógrafos y directores como Rosa Reyna o Guillermo Keys. Años después yo habría de regresar al BFM a trabajar con el Ballet de las Américas y ser director de producción, donde capitalicé conocimientos de mi trabajo como director artístico.

Lo más importante del Ballet Concierto era conservar a los muchachos, para lo cual la compañía tenía que producir dinero. La única manera de lograrlo era viajando; en la ciudad de México nada más nos ofrecían programas de televisión, pero básicamente a Laura Urdapilleta y a mí, aunque después yo habría de meter a toda la compañía. Poco a poquito empezamos a hacer giras, primero de cinco días, luego de ocho y hasta de dos meses. Los muchachos estaban jovencillos y lo tomaban como paseo. También nos acompañaban algunas mamás, cada vez menos, pero nos auxiliaban en algo, como coser. Cada vez fuimos extendiendo más nuestras giras, hasta que las programaba por zonas: sureste, norte, pacífico o cualquier otra. No creo que haya ninguna población donde el Ballet Concierto no haya estado, y a veces en unas condiciones espantosas.

En las giras pasamos de todo. En la primera que hicimos a Mérida se nos fue el empresario con el dinero, nos dejó allí y no teníamos cómo regresar por lo que tuvimos que armar otra temporada para reunir el dinero suficiente. Cuando pienso en esa gira me parece como que fuimos a algún lugar de África. Primero viajamos en autobús hasta Alvarado; luego cruzamos la primera panga y allí empezamos a enfrentarnos con "África" porque había cocodrilos y en los cayucos cada quien abrazaba su maleta. Después de cruzar el río tomamos el ferrocarril al Sureste, cuya velocidad fluctuaba entre los cinco y seis kilómetros por hora. Podíamos bajarnos y alcanzar el tren corriendo. Se suponía que íbamos en pullman pero no había aire acondicionado. Si abríamos las ventanas al caer la tarde entraban todos los insectos del mundo, y además superdesarrollados. Entonces subíamos las ventanillas e íbamos suda y suda. "Mejor los monstruos" y

abríamos la ventanilla; entraban los monstruos, "Mejor el calor". Llegamos a Campeche, donde tomamos otro camión y recuerdo a Nellie Happee tirada en el suelo, dormida, brinca y brinca, porque la carretera era de terracería. Cuando llegamos a Mérida parecía que habían pasado dos meses, y el regreso fue mucho peor.

Cuando íbamos al Norte, a ciudades como Monterrey, el viaje era de lujo porque íbamos en Águila Azteca y llegábamos a esa ciudad donde nos daban muy buena bienvenida porque a la gente le gustó muchísimo la compañía. Al principio nada más fuimos a bailar a las óperas *Fausto*, *Mignon*, etc., pero después hacíamos funciones exclusivas de ballet.

La primera bailarina del Ballet Concierto en esa etapa fue Sonia Castañeda. La conocí en el Ballet de la Ciudad de México; cuando íbamos a hacer una gira por el norte la señorita Gloria dijo que no bailarían *El lago de los cisnes* porque no era su línea, entonces la señorita Nellie me pidió que eligiera a una de las muchachitas de la escuela para el papel de Odette, y elegí a Sonia Castañeda. Ya con Ballet Concierto Sonia bailó en Monterrey *El cisne negro* con Jorge Cano, lo que fue un exitazo bárbaro.

En ese momento Laura Urdapilleta estaba bailando en el Ballet Theatre en Nueva York, pero al regresar a México entró con nosotros. Ésa era una de las cosas que yo hacía: aparecía un buen bailarín, le echaba el ojo y rápido me lo jalaba a la compañía. Claro que iban corriendo porque Ballet Concierto era la única compañía que había y querían continuar su carrera.

En ese tiempo se desarrollaron muy bien Laura, Sonia, Armida Herrera, Jorge Cano, Alicia Pineda, Susana Benavides; todos ellos eran chavalitos. Cuando yo llegué a México, Anita Cardús, Alicia Pineda, Yolanda Rodríguez, Cora Flores, Sylvia Ramírez, todas eran bebitas, andaba entre los nueve o diez años de edad, y hubo que esperar hasta que cumplieran catorce para que entraran a la compañía. En el caso de Anita Cardús fue muy favorecedor que su mamá fuera la pianista de la compañía, porque ambas viajaban pero trabajando. El piano era muy importante, porque en esa época no había grabadoras y el acompañamiento era a dos pianos en los viajes. El segundo pianista fue por un tiempo Plácido Domingo.

En Ballet Concierto había muchos muchachitos como Susana, Tomás o Cora que fueron escalando hasta convertirse en solistas muy importantes. En ningún caso pienso que yo los hice. No creo que haya un bailarín en el mundo del que se pueda decir "Es producto de fulano",

porque en realidad lo es de muchos maestros, de su madurez, su asimilación, su auto impulso y las circunstancias. Además, considero que hay una línea de continuidad desde la labor de las hermanas Campobello con el Ballet de la Ciudad de México; luego la intervención fundamental de Nelsy Dambé y Sergio Unger; más tarde el trabajo que hicimos en el Ballet Concierto, paralelo al que por su lado desarrollaba Nellie Happee con su Ballet de Cámara, hasta que juntos integramos el Ballet Clásico de México (ahora Compañía Nacional de Danza, CND). Yo veo una línea continua desde la fundación de la END en 1932; en el proceso nos fuimos pasando la estafeta hasta llegar a la CND.

En un primer momento Sergio Unger me había invitado al Ballet Concierto y acabamos por hacer una sociedad completa, que incluía la escuela, de donde provenía un poco de dinero y, sobre todo, los bailarines. Llegó un momento en que Sergio me dijo "Mira Filipi, ser mucho trabajo, entonces tú encargarte de compañía y yo de escuela". Por eso se alteraron los créditos, los cuales al principio eran Sergio Unger y Felipe Segura como encargados de la dirección y después Felipe Segura como director general y Sergio Unger como director coreógrafo, según su propia decisión.

A él le interesaba más la escuela porque tener la compañía en un puño representaba un problema. Sergio siempre era muy jovial y amistoso, lo que provocaba que incluso le pusiera regañadas espantosas, pues a veces era él quien ponía el desorden. Una de tantas veces en que Roberto Silva nos invitó a Monterrey decidimos estrenar el segundo acto de *Lago*. Después de hacer cuentas le dije a Sergio lo que cobraríamos, pero él le dio una cantidad más baja a Silva, lo que ocasionó desacuerdos y conflictos. Finalmente accedió a pagarnos lo que pedíamos y me advirtió "Más vale que lleven un buen espectáculo". Me puse a trabajar con un susto horrible. Ya en Monterrey tuvimos ensayo general para los directivos de la Ópera de la ciudad; estaban los señores Pani, los Garza Sada y todos, con el fin de ver si valía la pena el dinero que habían gastado. Siempre he sido medio cegatón de lejos y cuando empezó el segundo acto de *Lago* vi cuando entraban los cisnes que el cuarto se disparaba y estaba espantoso: medio jorobado, con el vestido muy ancho, el tocado casi horizontal. Entonces empezó un murmullo entre todos los organizadores y yo muy profesional "Paren el ensayo. ¿Quién es la cuarta?". Se acerca y dice: "Sí, *señor* director". Era Sergio Unger, con el tutú de una de las muchachas y el tocado puesto. Esa gente se moría de risa y se rompió la tensión tremenda que había existido. De eso era capaz Sergio.

Con el Ballet Concierto llegó un momento en que yo manejaba ocho programas completos. Pensando en el público que reaccionaba como en el cine, no podía repetir las obras; algunas siempre las aceptaban, como *Las Silfides*, pero en otros casos decían “Ya la vimos”. Por eso había que tener cada vez más repertorio y llevar una estadística de lo presentado en cada lugar para no repetir. Otra de mis misiones era equilibrar el programa; si iba *Las silfides*, por ejemplo, tenía que haber una obra contemporánea.

Un día decidí que debía tener un consejo directivo para aconsejarme y ayudarme a resolver cosas que escapaban a mis posibilidades. Invité a Lucero Henríquez, José Antonio Malo, don Armando de María y Campos, don Mario Hernández, Christian Caballero y Juan Gabriel Espinoza de los Monteros. Teníamos sesiones para presentar mis proyectos y luego ellos se fueron tomando atribuciones feroces, pero continuamos. Un día el señor Malo dijo que al INBA le interesaba la compañía y empezaron las reuniones exhaustivas para la planeación. El señor Malo nos informó que la compañía pasaba a ser oficial, para lo cual se requirió de un decreto presidencial de López Mateos que protocolizaba las actas notariales.

En el contrato que firmé con el INBA se determinó que debería dársele una cantidad a todos los bailarines por su labor, como un finiquito. La idea era abrir audiciones y volver a tomar a los mejores. Así lo hicimos, pero no funcionó nada bien.

Pensaba que una vez que la compañía fuera oficial se amalgamaría con la de danza moderna, oficial desde 1947. Cada grupo aportaría su experiencia y produciríamos una compañía con características muy especiales; los modernos podrían hacer coreografía o bailar determinado tipo de papeles, hasta convertimos en una unidad. Esto hubiera sido posible porque ya había pasado la temporada de rivalidades y en la que mutuamente nos negábamos; ya los modernos tomaban clases de ballet muy formalmente y nosotros los veíamos con respeto por las temporadas que habían tenido. Sin embargo, no se logró esa unidad y en cambio se desapareció a la compañía de danza moderna, por lo que consideré traidores a las autoridades que nos quitaron esa posibilidad.

En cambio, el Ballet Clásico de México (nombre que le dieron en 1963) tomó una inclinación que nunca pensé fuera a tener. Por otra parte, en el contrato se decía que yo ocuparía el lugar de director artístico de la nueva compañía con carácter de “inamovible”, y al mes ya estaba fuera.

Considero que esa compañía ha cubierto las expectativas; primero por el talento de las nuevas generaciones de bailarines que se han desarrollado desde entonces, y segundo, por los dinerales que se han invertido en ella. Actualmente los bailarines (todos, no sólo los clásicos) tienen mucho mejor nivel técnico, pero en mi opinión no cuentan con una presencia escénica impactante como la que convertía en artistas únicos a los del pasado, aunque tuvieran deficiencias técnicas. Eso no importaba, pues convencían como podía hacerlo cualquier figura internacional que viniera a México. Veo que han pasado muchos años, que no ha sucedido gran cosa con la compañía y que sus tendencias han sido equivocadas en uno u otro sentido.

Así que salí del INBA en 1963 y regresé hasta 1972. Lo hice después de pensarlo mucho porque era muy feliz en el BFM. Me sentía tan bien con los muchachos; era tan rico el panorama de maestros, repositores y repertorio. El cuento es que me volvieron a invitar, y no por mis conocimientos ni experiencia, sino porque se había producido un problema espantoso con Job Sanders, en ese momento director del Ballet Clásico de México. El maestro Sanders tiene un carácter terrible y empezó a señalar la edad de las bailarinas, quienes renunciaron o dieron pelea, diciendo que quien debía irse era él por ser extranjero. Finalmente, un grupo de diez bailarinas empezaron a hacer declaraciones en los periódicos y el INBA decidió que conmigo a la cabeza se hiciera otro grupo.

La idea es que yo fuera una especie de general de ese ejército en contra de Sanders, pero yo inicié una labor conciliadora. Yo conocía a Job; había estado con él en el Ballet Theatre en México, lo traté en Europa y en el Ballet Clásico 70 (del BFM), donde había montando dos coreografías. Además me fascinaba ver bailar a su esposa Svea.

Finalmente, se crearon esos dos grupos dentro de la compañía oficial. Se suponía que yo solamente me iba a dedicar al repertorio tradicional, y él a todo lo contemporáneo dentro de la línea clásica. Eso no podía ser, y ambos tomamos obras que correspondían al otro. Seguimos funcionando así hasta que llegó a la Dirección de Danza del INBA el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, quien echó de la compañía a Sanders, se juntaron los dos grupos y me quedé como director.

El ingeniero realizó una importante labor. Su dedicación fue total; desde que Dios amanecía hasta las altas horas de la noche estaba allí. Sin embargo, me parece que no se aprovecharon todas las posibilidades que

tuvimos en el sexenio de 1976 a 1982, cuando contamos con todo el dinero que queríamos. Concentró en su persona los puestos de director de Danza del INBA y director general de la flamante Compañía Nacional de Danza, con lo que asumió la rienda y la responsabilidad, y lo hizo bastante bien, aunque no estuvo de acuerdo con mis propuestas de giras por el país y el extranjero (propuestas surgidas de mi experiencia en el Ballet Concierto). Pudimos darnos el lujo de traer estrellas como Marcia Haydee; no obstante, yo hubiera preferido que en lugar de que vinieran las estrellas nosotros hubiéramos tenido posibilidad de mostrar nuestro trabajo en otros países o que se hubiera consolidado la compañía.

Una de las obras que montamos con mucho éxito fue *El lago de los cisnes* en la isleta del Lago de Chapultepec. A mí nunca me pareció adecuado el final del segundo acto, por lo que decidí cambiarlo. La idea surgió a raíz de una experiencia muy desagradable que tuve. El segundo acto termina cuando aparece el hechicero, se van todos los cisnes, el príncipe se le encara al hechicero, quien le hace un pase mágico y al momento en que el príncipe cae, baja el telón. En alguna ocasión que lo bailé nunca bajó el telón y el público aplaudía y aplaudía, hasta que se fueron a fumar mientras yo seguía muy profesional tirado en el foro. Finalmente, me tuve que levantar, con toda la rabia del mundo salir del foro e insultar al director de escena que me había dejado ahí. Luego cuando tuvimos el segundo acto en el repertorio del Ballet Concierto me pregunté por qué tenía que ser antiteatral y me dije que era mejor que triunfara el amor, quedándose todos en el foro: así lo puse.

Eso mismo lo repetí para el montaje de Chapultepec. Para ello tuve que luchar, primero porque al maestro Fernando Lozano no le gustó que recortara la partitura de Tchaikowsky. Él tenía razón desde el punto de vista musical, pero desde el punto de vista del espectáculo yo no podía permitir que se tocaran los temas completos pues se prolongaba demasiado la partida de la pareja en la lancha; debía haber, como yo lo llamaba, “una disolvencia”. Por otra parte, había que incorporar las ideas del ingeniero Vázquez Araujo, quien quería varias reinas de los cisnes en diferentes lugares, y las de Alicia Alonso, que quería dos hechiceros. Todo era un problema, pero a la larga se impuso mi idea.

En Chapultepec se bailó *Lago* mucho tiempo antes. Primero la versión presentada por el Ballet Chapultepec y luego la del Ballet de Madame Dambré (en la cual participé). Para nuestro montaje de la CND

el ingeniero Vázquez Araujo y yo revisamos metro por metro todo Chapultepec. La idea fue de él, pero quien lo iba a ejecutar era yo. Entre los dos armamos una especie de columna vertebral de lo que sería el espectáculo; pretendíamos presentar la historia completa lo más extractada posible. Algunas cosas se le ocurrían al ingeniero y otras a mí. Lo que fue buenísimo de parte del ingeniero fue la elección del lugar, que acabó siendo la estrella del espectáculo, pues el rincón elegido con esos respetabilísimos ahuehuetes, la oscuridad, la loma, permiten que se volviera mágico. Además, hay que reconocer que el ingeniero tuvo una visión para que se conformara como un gran espectáculo. Si primero se usó una lanchita miserable, después eran lanchas especiales; si empezamos con los pobrecitos caballos de Chapultepec, luego los traían del Rancho del Charro; se importaron cisnes porque en México no había blancos. En fin, se proveyó de toda esa parafernalia para hacer un gran espectáculo que incluye cableado bajo tierra y agua, tarimas, siete foros, un remero vestido y maquillado de negro para guiar a los cisnes, los cohetes. Uno de los incidentes que no podían preverse eran las ratas, que frecuentemente pasaban junto a las bailarinas y quienes estaban amenazadas de que si gritaban les poníamos una multa de un mes de sueldo. También debían resistir las bolas de fuego de los cohetes, que significaba la elaboración de nuevos tutús para sustituir a los que se quemaban.

Uno de los asuntos con los que estuve de acuerdo en ese tiempo fue la famosa asesoría cubana. El ingeniero promovió la firma de un protocolo entre México y Cuba, lo que permitió que tuviéramos una asesoría para la CND y el sistema escolar de ballet. Alicia Alonso personalmente hizo muchas visitas, y envió a bailarines y maestros notables como Josefina Méndez, Aurora Bosch y Pablo Moré. También estuvo Joaquín Banegas, a quien, junto con Michael Lland (coreógrafo norteamericano que por un tiempo fue director de la CND), los considero muy importantes para el desarrollo de la compañía.

Yo fui de los primeros que le dije al ingeniero Vázquez Araujo que necesitábamos para las nuevas generaciones la unificación de una metodología. Yo había vivido el que cada maestro enseñara a su manera, lo que se hacía con la mejor intención, pero sin seguir un método adecuado para producir bailarines. Le dije: "Cuba está maravillosamente bien en esa área y tenemos a favor el factor idioma, porque un bailarín no nada más necesita que se le hable con la terminología en francés, sino que hay que explicarle en un idioma que entienda".

Yo recordaba la versión de *Giselle* del Ballet Nacional de Cuba que vi en 1968, cuando me fui de espaldas y la consideré la mejor que había visto en mi vida. La perfección de los conjuntos, no militarizada sino artísticamente, era fabuloso (cosa que ahora ya no veo). Fernando Alonso, a quien considero se debe el fenómeno de la escuela cubana, asimiló sus conocimientos y se convirtió en un gran maestro, director y ensayador, pero hablando en términos artísticos y no nada más de formas bien hechas.

En 1975 vinieron los cubanos y al principio funcionó muy bien, pero su asesoría se empezó a prolongar, y parecía, como un día le dije a Alicia Alonso, que la CND se convertiría en una sucursal del Ballet Nacional de Cuba.

Cuando llegaba un cubano a la CND, no siempre de la categoría debida, todos los mexicanos pasaban a segundo término. Los cubanos acabaron por sentir que yo los objetaba y realmente así era; inclusive varias veces le presenté mi renuncia al ingeniero diciéndole con mucha tranquilidad: "Usted dijo que venían por un año y el protocolo se prolongó y ya estoy hasta el copete". Si todos hubieran sido como en un principio, cuando trabajaban como locos, pero después llegaron otros de infima categoría a quienes no les importaba el ballet de México. Además, el trabajo que traían era de líneas y formas; nos vinieron a enseñar *Las Silfides*, por ejemplo, y al hacer los *port de bras*, tenían determinados "Aquí es uno, aquí es dos", hasta "Aquí es ocho": el movimiento ya estaba absolutamente mecanizado, apartado del concepto artístico que originalmente se había trabajado.

En alguna ocasión le dije al ingeniero: "Mire, lo que tenemos que hacer es ponernos a machetear bien duro y un día podremos hablar de la metodología mexicana, la cual asimilaría lo ya hecho, como los métodos Cecchetti, Vaganova, Lifar, Legat, escuela francesa y las experiencias de tantos maestros y pedagogos que han trabajado aquí".

En 1983 salí definitivamente de la CND y al principio no quería ver las funciones porque sabía que tendría una reacción absolutamente negativa, e iba a empezar con la cosa de "Si yo estuviera". No quería eso y dejé que pasara una temporada muy larga para volver.

En general considero que hace falta se defina hacia dónde se quiere conducir a la CND. Doy un ejemplo: si tomo una compañía nueva pongo *Silfides*, que es el ballet más sencillo para el cuerpo de baile, pero les permite entrar en disciplina y en estilo. Lo siguiente es *Lago*, que

requiere de bastante técnica para el cuerpo de baile. Ya que rebasamos esa etapa entramos a *Giselle* que exige más técnica para el cuerpo de baile. De allí seguiría cualquier obra de Balanchine, como *Sinfonía en C*, para que una vez que están muy disciplinados, las exigencias técnicas tomen una dirección contemporánea. Así puedo conducir a una compañía para tener un repertorio mucho muy amplio, con un sentido de estilo y con una exigencia técnica que les permite escalar niveles. Pero si la traigo de aquí para allá ¿a dónde vamos? Además cada compañía está obligada a tener una característica nacional y sus propios coreógrafos; de lo contrario es uno más de tantos grupitos que hay en el mundo.

La CND debería tener un consejo artístico formado por pintores, escultores, escritores, gente contemporánea en su actitud y su manera de pensar y no sentir nostalgia por *La bella durmiente* y *Giselle*, que a estas alturas ya deberíamos dejar en paz, o a lo mejor presentarlas un domingo a las cinco de la tarde para que los papás lleven a sus niños, pero no estar insistiendo en lo mismo.

Como receta lo que haría sería juntar a los coreógrafos (sin distinción de clásico, contemporáneo o folclor) y aprovechar la riqueza que se tiene de gente experimentadísima que está en la mejor etapa de su vida, tiene un sentido teatral, los ojos llenos de espectáculos y sabe de los fracasos y éxitos del camino que ha seguido la danza en el país. A los bailarines les daría clases de ballet clásico y danza contemporánea para que pudieran trabajar con cualquier coreógrafo, sin hacer caras, muecas y malos modos. Así verían que la danza es riquísima, no nada más son las piruetas o las zapatillas de punta, las cuales a lo mejor quitaba por una temporada para que dejaran de considerarlas la meta de su carrera artística. Habría que sacudir a los alumnos, revisar la lista de profesores y añadir algunos. También abrir la CND, pues si tiene título de nacional habría que justificarlo.

A pesar de mi visión crítica, reconozco los logros que ha tenido la CND desde su fundación en 1963. Ha reunido a distinguidas personalidades que han permitido la profesionalización, como Nellie Happee o Elsa Recagno. También ha sido muy importante la participación de los artistas extranjeros de la URSS, Dinamarca, Alemania, Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Latinoamérica, quienes han traído un aire fresco a la compañía, le han imprimido otras perspectivas y respaldado técnicamente. Han sido el medio para que no se mantenga encerrada en sí misma, al no poder viajar continuamente.

El objetivo de una compañía como la CND es cumplir primero como museo, conservando repertorio de diferentes etapas del ballet. A la danza hay que llevarla al foro para conservarla, pues de lo contrario obras como *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente* o *Cascanueces* se hubieran perdido y no habría posibilidad de que las nuevas generaciones las vieran. Eso lo ha cumplido la CND. Por otro lado, también ha incorporado a nuevos coreógrafos, que han creado obras como *Carmina Burana* de Nellie Happee u otras de Carlos López en las que utiliza el jazz.

Hoy día ya no deben contemplarse separadamente la danza contemporánea y la clásica; el bailarín debe ser instrumento del coreógrafo para hacer obras de actualidad. De la misma manera que participa en *Lago y Bella* debe hacerlo en obras que retomen las búsquedas y preocupaciones de este mundo. Creo que va a llegar el momento en que desaparezcan los conceptos contemporáneo o clásico y se fundan, contando con la danza académica como medio para entrenar al bailarín pero incorporando innovaciones y propuestas de los artistas de la danza moderna y contemporánea.

A través de los años el virtuosismo ha sido un ingrediente básico del ballet. Hasta hace unos años lo principal era el "circo" que desarrollaran el bailarín y bailarina, de lo que el público era culpable. Entre más saltos mortales hubiera y más movimientos rompiendo las leyes de la gravedad y la sensatez, el público estaba más satisfecho, y ovacionaba a los bailarines haciéndolos triunfar. Ahora hay un regreso al contenido y la expresión. Me parece que precisamente ésa es la historia de la humanidad: búsqueda de virtuosismo y luego regreso al arte, para volver al virtuosismo. Éste es importante porque permite avances técnicos y su asimilación entre los bailarines. Si la Kschessinska se distinguió por la proeza de hacer 32 *fouettés*, ahora hay niñas que pueden hacer sesenta, sin recibir ningún premio especial. Sin embargo, hoy en día es importante considerar que cuando el público aplaude y vuelve estrella a un bailarín es porque encontró los dos aspectos: la expresión y sentimiento, y la técnica. Ésos llegan a ser estrellas.

En 1983, ingresé al Centro de Investigación de la Danza, donde he realizado varios proyectos. Uno de ellos es el Homenaje una Vida en la Danza, que inició en 1985, con el que se da reconocimiento a la gente de la danza con vida. A mi siempre me impresionó que cualquier persona, deportista, político o lo que sea, podía tener ocho columnas en los periódicos,

en cambio el artista en general no, y de todos los artistas el bailarín ocupa el último rango. En un principio pensé que se debía homenajear a toda la gente que se acercaba a los cincuenta años de actividad y luego cambié de idea; me parece que a partir de veinticinco años en adelante ya es toda una vida dedicada a la danza. Además no sólo se trata de figuras que brillaron en el foro, sino también maestros que se quedaron dando clases, bailarines de concierto y de teatro de revista por igual. Afortunadamente el Homenaje fue secundado tanto por Patricia Aulestia, siendo directora del ahora CENIDI Danza "José Limón", y mis compañeros investigadores, y luego por el INBA que lo institucionalizó.

Entre más viejito más cosas se me ocurren y me aterroriza porque se me va el tiempo. Me he dedicado a escribir la historia de la danza teatral de este siglo, lo que es muy importante porque en México no se sabe ni quién fue el que bailó hace quince años en la CND. Así he publicado libros sobre Gloria Campobello y Sergio Franco, además de que quiero hacerlo para otras figuras centrales de la danza mexicana. Espero que me alcance la vida para dejarlo terminado.

No sé realmente qué significó en mi vida ser bailarín clásico; lo veo en perspectiva, sobre todo ahora que he entrevistado a diferentes artistas de la danza, que me ha hecho cambiar mi mentalidad. Antes me causaba orgullo el haber estado en la danza y formado parte de escuelas y compañías, pero ahora me veo como una pequeña parte de todo un engranaje. Veo el panorama tan rico de personas y sus aportaciones, los sucesos históricos, los momentos de sacrificio, y como que me fui desvaneciendo en el panorama ante mí mismo. Al estudiar la historia oral y analizar el egocentrismo y vanidad de las personas, entonces empieza uno a volver los ojos hacia sí mismo y a decir: "Ay, pues yo soy el caso más grave".

De algunos entrevistados realmente admiro el optimismo con el que se contemplan a sí mismos; yo no. Muchas veces cuando veo a estos muchachitos nuevos brincoteando digo: "Qué bárbaros, yo nunca pude hacer eso tan bien". O cuando veo la gran cantidad de coreografías que han hecho mis entrevistados digo: "Como coreógrafo tampoco di una".

Me quedan impresiones fugaces de obras que me gustó mucho bailar y de mis compañeros. Ya dije que con la bailarina con quien mejor me sentí bailando fue con Armida Herrera; con ella logré un acoplamiento perfecto, lo que permite tener una sensación en las manos y saber cuántas

pirouettes va a hacer la bailarina, cuándo detenerla, cuándo es el momento preciso de cargarla, qué tanta fuerza se debe dar al impulsarla para un giro, o cómo conducirla en una *promenade* difícil. Con Armida me acomodaba muy bien, y creo que era porque sentía su peso. En cambio, el día que bailé *Nubes y fiestas* con Nellie Happee me llevé el susto de mi vida. No podía darle ningún impulso porque se me salía de las manos, creo que en lugar de impulsarla la agarraba de la ropa para que no se me saliera de las manos; pequeña, ligerísima, con muy buen *demi plié*, excelentísima bailarina, pero me faltaba que tuviera tres veces más de peso y no habíamos tenidos los suficientes ensayos para que pudiera acostumbrarme a su imponderabilidad. Ella es la ilustración de esa palabra.

Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda eran por el estilo, aunque bailé más con Laura. Con ella lo que me encantaba bailar era *El combate*; me fascinaba cuando nos encarábamos y era verdaderamente de pleito. Ella inclusive producía sonidos cada vez que jalaba los brazos y eso repercutía en mí, motivándome para agredirla.

Otra de mis impresiones fugaces fue el gusto por bailar *Silfides* y una coreografía de César Bordes que se llamaba *Troyana*. Cada vez que bailaba *Giselle*, en la mitad del segundo acto que estaba con la lengua de fuera me decía: “Éste es el último que bailo, qué coreógrafo tan abusado, puso que el príncipe se estuviera cayendo porque la reina de las Wilis lo estaba matando, pero se cae porque uno ya no puede más”. Me gustó mucho bailar *El combate*. Ésas son las impresiones que me quedan; ahora vuelve a surgir en la memoria y creo que es cuando se vuelven agradables.

Fuentes: Charla de Danza con Felipe Segura y César Bordes, conducida por Patricia Aulestia, CENIDI Danza “José Limón”, INBA, México, 21 de mayo de 1985; Charla de Danza con Felipe Segura, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza “José Limón”, INBA, México, 2 de julio de 1985; Charla de Danza con Óscar Tarriba, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza “José Limón”, INBA, México, 10 de septiembre de 1985; Charla de Danza con Felipe Segura, conducida por Mónica Peredo, CENIDI Danza “José Limón”, INBA, México, 11 de septiembre de 1989; Nigenda, Lourdes, “Revelaciones de...ciertas. Entrevista a Felipe Segura”, en *Pregonarte. Revista de literatura y arte*, núm. 1, México, julio-agosto 1991, pp. 5-6; Escudero, Alejandrina, *Felipe Segura: una vida en la danza*, CONACULTA-INBA-Escenología, México, 1995.



Guillermo Arriaga, congruencia y nacionalismo. (Foto: Humberto Chávez)



Guillermo Arriaga.



*"De un día a otro me convertí en venado".
Durante un ensayo de la Balada del venado y la
luna, 1949. (Foto: Nacho López).*

GUILLERMO ARRIAGA, CONGRUENCIA Y NACIONALISMO

Guillermo Arriaga es uno de los más importantes representantes del movimiento de danza moderna nacionalista mexicana, pues es el autor e intérprete original de la obra cumbre de este movimiento, *Zapata*.

Nació en la Ciudad de México el 4 de julio de 1926; realizó estudios musicales y de teatro, y a pesar de que se inició en la danza escénica a los veintidós años, logró consolidar una brillante carrera como bailarín. Sus primeros estudios los realizó con Waldeen y más tarde en el Ballet Nacional de México y la Academia de la Danza Mexicana (ADM). En ésta fue lanzado por Ana Mérida como bailarín principal de su obra *La balada de la luna y el venado* (1949), por la que aún es recordado como un expresivo intérprete.

Realizó estudios con José Limón, Doris Humphrey, Anna Sokolow, Merce Cunningham y Myra Kinch, de danza moderna; Adolph Bolm y Margaret Craske, de danza clásica; Vicente T. Mendoza y Marcelo Torreblanca, de danza folclórica; y La Meri, de danza española. En 1952 fue becado para asistir al Jacob's Pillow, Massachussets, Estados Unidos.

Participó como bailarín y coreógrafo en la cúspide de la danza

moderna nacionalista, interpretando y creando obras clave de ese movimiento que le dieron una presencia internacional a la danza mexicana en los cincuenta. Integrante de la ADM y Ballet de Bellas Artes (1949-1963); fundador del Ballet Contemporáneo (1953), con el que estrenó *Zapata*, única obra que aún se mantiene en el repertorio de varias compañías y sigue siendo vista como símbolo nacional poético y combativo. En 1997 se festejaron los setenta años de vida de Arriaga, y su obra fue bailada por cinco de esas compañías.

Zapata fue estrenada el 18 de agosto de 1953 en el Teatro Nacional Estudio durante el IV Festival de la Juventud en Bucarest, Rumanía; en México se estrenó en noviembre del mismo año y a partir de entonces se marca un antes y después dentro de la danza mexicana.

En esa obra maestra Arriaga como Zapata y la espléndida bailarina Rocío Sagaón como la Madre Tierra plantearon el parto, vida, lucha, muerte y herencia del caudillo. La obra se convirtió en una imagen de masculinidad congruente con la de nación, por lo que fue considerada una "danza varonil", por ser, según Waldeen, "eclosión de virilidad encarnada en danza".

Arriaga fue fundador del Ballet Mexicano (1956) y del Ballet Popular de México (1957-1964); maestro de danza y director de escena del Ballet Folklórico de México (1961-1963); director del Conjunto Folklórico Mexicano del Instituto Mexicano del Seguro Social (1964) que realizó giras por Estados Unidos, Israel, Alemania, Portugal, Filipinas y Hong Kong. En 1968 participó en la Olimpiada Cultural de México como coreógrafo y jefe de la Oficina de Programas Artísticos Foráneos.

Creador de *El sueño y la presencia* (1951), *La balada mágica* (1952), *Antesala* (1952), *Huapango* (1954), *Romance* (1954), *Cuauhtémoc* (1956), *Fauno 63* (1963) y *Recepción del fuego olímpico* (ballet de masas, 1968), además de numerosas coreografías para televisión, teatro, ópera y cine y cerca de sesenta obras de repertorio para distintos grupos folclóricos.

Durante diez años se separó de la danza para trabajar en compañías disqueras, donde debutó como compositor; sin embargo fue llamado en 1979 a participar con *Zapata*, en el centenario del natalicio del caudillo, lo que le valió incorporarse de nuevo a las actividades artísticas oficiales como gerente de Convenios Culturales y Educativos en el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS). Ahí realizó una intensa labor de apoyo a la danza al abrir nuevos foros, promover compañías de

todos los géneros dancísticos, crear temporadas en foros populares y fundar con la Universidad Autónoma Metropolitana el Premio Nacional de Danza. Éste ha sido fundamental para el desarrollo de la nueva danza contemporánea; convoca desde 1980 a grupos y coreógrafos jóvenes que usan al Premio como un escaparate para mostrar y consolidar su trabajo y, con esto, el Premio se ha convertido en un catalizador del movimiento mexicano de danza contemporánea independiente. A partir de 1994 el Premio se extendió, promoviendo la participación de la danza del continente americano.

En 1983 Arriaga ocupó la Dirección de Danza del INBA, desde donde fundó el único centro de investigación dedicado a la danza que existe en el país, el Centro de Investigación y Documentación de la Danza, ahora Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón".

Durante 1985-1987 fue nombrado director de la Compañía Nacional de Danza del INBA, compañía oficial de ballet que durante esos dos años retomó en su repertorio las obras más significativas del movimiento de la danza moderna nacionalista. Director de Festivales y asesor de la Coordinación Nacional de Danza del INBA (1994-1997).

Entre los reconocimientos que ha recibido se incluyen el Premio Latinoamericano de Danza otorgado por la revista *Ballet* de Chile (1953), diploma otorgado por la Asociación de Periodistas de Radio y Televisión en México y Primer Premio del Festival Musical de Israel (1964), Homenaje Una vida en la Danza del INBA (1990), integración al Sistema Nacional de Creadores (desde 1994) y el máximo galardón que otorga el gobierno mexicano, el Premio Nacional de Ciencias y Artes 1999 en Bellas Artes (convirtiéndose en el tercer artista de la danza que lo recibe).

Guillermo Arriaga, a través de su palabra y trabajo, muestra orgullo y pasión por la danza que ha creado y recreado: la que expresa y construye los símbolos nacionales mexicanos. La evoca y la defiende, pero también a la nueva danza que tiene en ella su sustento.

Llegué al mundo de la danza por el impacto que recibí, en los primeros años de la década de los cuarenta, al ver al Ballet Theatre, el mejor de esa época. Tenía como diecisiete años, cuando la madre de mi mejor amigo

nos invitó a esa función.

Recuerdo que siempre me había gustado la música, pero con el mundo del ballet clásico supe que eso era lo mío: descubrí mi vocación. Eso no quiere decir que me haya separado alguna vez de la música, y después de las demás artes, pues durante mucho tiempo hice teatro y estuve relacionado con las artes plásticas. Todo eso me enriqueció. En teatro participé en los primeros grupos experimentales, como la Linterna Mágica, de José Ignacio Retes. Era un grupo muy bonito con José Revueltas, Ignacio Retes y Benjamín Lagunes; estaba en el Teatro de Electricistas y dimos varias temporadas.

Pero yo traía el gusanito de la danza. La verdad es que me volví un fanático y no me perdía un solo concierto de danza. Me iba de pinta para meterme a los ensayos, en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes (PBA), como ratón. Ahí vi en 1942 el montaje de *Aleko*, por ejemplo, cuyo estreno mundial fue aquí.

Quise entrar a estudiar danza. Fui y me inscribí con las hermanas Nellie y Gloria Campobello a la Escuela Nacional de Danza, cuando estaba en el PBA, pero los horarios no me permitían asistir. Para mí era muy difícil decir a mis papás a esa edad que dejaba la escuela porque quería ser bailarín. Ésa fue una de las razones por las cuales comencé demasiado viejo.

Mis padres nunca se interesaron seriamente por el baile; sin embargo, fueron buenos bailarores de salón, supongo que de charleston, y hasta tenían sus trofeos. Creo que mi hermana y yo nacimos bailando, aunque nunca lo pensé como una profesión. Así que en ese momento cultural tan cerrado no podía decirle a mi papá mi deseo de dedicarme a la danza; hubiera provocado que me dijera desde homosexual hasta que me rompiera la cara; de tal forma que me quedé callado.

A mi casi me alquilaban de chambelán para los bailes de quince años y las graduaciones. En dos ocasiones el maestro Enrique Vela montó los bailes, me acuerdo perfectamente, en donde ahora es el Museo de la Ciudad de México. La familia que vivía allí era muy amiga de la familia de José Luengo, que es como mi hermano, y para esos quince años como que nos alquilaron a los dos. Claro que no nos pagaban, pero ya era demasiado estar en ese lugar de superlujo en el que nos dieron muy bien de comer (todavía no tomábamos copitas).

A raíz de que entré al mundo del teatro comenzaron las conexiones.

Retes había sido medio bailarín, pues estuvo con Seki Sano y por medio de él llegó a Waldeen. Ella les daba clases de biomecánica o algo así a los actores de Seki, y Retes me la presentó. Me acuerdo muy bien: Waldeen vivía en Insurgentes por Barranca del Muerto, y cuando me llevó Retes estaba dando clase en su casa. Yo no fui buen actor; no tengo voz y tenía muchas deficiencias, pero sentía que en el baile la podía hacer un poco. Retes le dijo: "Le presento a este joven que quiere ser bailarín", y en media clase Waldeen respondió: "Que se quite los zapatos y baile". Como éramos modernos lo único que necesitaba era tener la pata descalza, así que me remangué el pantalón, y luego, luego, a hacer los primeros *pliés*. Así empecé, y me encantó.

Los grupos de Waldeen eran adelantados y yo quería comenzar desde el principio, aprender a hacer un *plié* o una contracción correctamente. Entonces ingresé por un tiempo muy cortito al Ballet Nacional de México (BNM), cuyas clases se daban en San Cosme, en la Normal. Pero a las dos o tres semanas el BNM tuvo una de sus primeras giras, me parece que al Bajío, y me quedé sin nada, pero muy picado. Eso fue a principios de 1949, cuando ya tenía veintidós años, y pensé: "Ahora sí no voy a pedir permiso, sólo les voy a avisar", y les dije a mis padres, que para ese entonces ya estaban divorciados, lo que mostraba que eran muy modernos; él quedó enojado y mi madre lo entendió mejor.

Decidí mi vida en la danza precisamente en abril de 1949, cuando entré en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) del INBA con Ana Mérida. Cuando me quedé como huérfano, Retes me presentó con Ana; me agarró de la mano y me llevó a la calle de Álvaro Obregón, a la casa de don Carlos Mérida, y entré en el grupo que dirigía Ana, la ADM.

Empecé en el PBA, donde teníamos ensayos, además de en la ADM (en el ex convento de San Diego); ahí los clásicos ocupaban la nave de abajo, la grande, mientras que a los modernos nos mandaban a la azotea, entre piedras y vidrios. Allí tomábamos nuestra clase.

El montaje de *La balada de la luna y el venado* se hizo en el PBA. Ricardo Silva era el venado; esa obra la creó Carlos Jiménez Mabarak fundamentalmente para él, quien era un extraordinario bailarín. Pero salió de gira a Centroamérica o por ahí, con el Ballet Ruso. Ana Mérida hizo la obra conmigo para luego ponérsela a Ricardo; el montaje duró exactamente su embarazo: comenzó a trabajar en abril y se estrenó el 7 de diciembre de 1949.

Yo era prácticamente un analfabeta y me lanzaron como estrella con esa obra; tuve una suerte enorme. Así es el destino; el papel del venado me creó un problema muy serio que no acabé de asimilar: estrella pero analfabeta en el lenguaje de la danza. Pero aún así la hacía de todo en los demás ballets: era el Caballero tigre en *La sinfonía india* de Amalia Hernández, y del conjunto en *Don Juan* de Guillermo Keys. En ese tiempo los bailarines le entrábamos a todas las obras; nunca hubo un vedetismo, un estrellismo. Éramos primeros bailarines en uno, y "la cola" en otros.

El gremio dancístico era mucho más cerrado que ahora. Muy infantil en cierta forma. Recuerdo que cuando entré al medio estaban Anna Sokolow y Waldeen con sus seguidoras; las sokolovas y los waldeenos que se detestaban. Era absurdo. Como entré grandecito (con Waldeen) no me gustaba ese tipo de juegos porque siempre van en contra del propio gremio. Finalmente, hace unos años, antes de que se muriera Waldeen en una visita que hizo Anna a México, la llevamos a Cuernavaca, se besaron, las llevé a comer a Chiconcuac -yo vivía entonces en Morelos- y hubo la reconciliación después de cuarenta mil años. Toda esa serie de circunstancias marca una falta de madurez dentro de la estructura del gremio.

Mis maestros fueron Waldeen; con ella me bauticé. Luego siguió Evelia Beristáin, quien me dio clases en el BNM durante el poquito tiempo que estuve ahí; también tomé una o dos con Guillermina Bravo. En el INBA estuve largo tiempo con Ana Mérida.

En 1949 tuvimos una temporada de invierno con la ADM, posteriormente hicimos una gira a Guadalajara y otra a Guatemala. En octubre me casé y en noviembre de 1950 partí a Europa con el ánimo de seguir aprendiendo. Me fui en plan de estudiante, no exclusivamente de danza, sino para absorberlo todo, pero allá fue muy difícil.

Tomé algunas clases en el Conservatorio de París, pero no me gustó el maestro. Yo llevaba muy buenas cartas de recomendación para la Ópera de París; eran de Octavio Paz y de don Antonio Castro Leal, quien entonces estaba en la UNESCO. Sin embargo, Serge Lifar no me permitió entrar jamás. Entonces el único refugio que encontré en la danza fue con una maestra que daba clases de danza contemporánea en una especie de club americano, en el Boulevard Raspail.

Sin embargo, el viaje me sirvió muchísimo. Fui al Studio Wacker, a observar. Vi mucho, muchísimo, y en el campo de la música me tocaron

cosas maravillosas como el primer recital que dio Walter Gisseking en la Salle Pleyel. Lo que más me ayudó fueron los museos, los conciertos y los artistas con los que me encontré: Rosario Castellanos, Dolores Castro y Pedro Coronel, entre otros, con los que enriquecí grandemente mi cultura.

Después regresé y estuve un par de meses en Costa Rica, de donde era mi primer esposa. Allí estaba cuando recibí una invitación de Miguel Covarrubias para hacer un ballet para la siguiente temporada en el PBA, en 1951.

Para mí fue muy importante José Limón, primero por el impacto, luego por sus enseñanzas como maestro, y después como colaboradores de su trabajo. Yo había visto a Limón y su compañía en 1950, la primera vez que vino. Su presencia me impactó terriblemente; para mí fue otro gran descubrimiento dentro del mundo de la danza por su estilo, luego tuve oportunidad de convivir con él y tomar sus clases. Limón y Waldeen fueron mis mejores guías para mi trabajo coreográfico. Él fue mi amigo entrañable, bondadoso, dulce y sobre todo sabio, un hombre fuera de serie.

Regresé a México por la invitación de Covarrubias; era una gran responsabilidad, por lo que estaba verdaderamente aterrizado, pero la acepté. Miguel me dijo: "Haga lo que quiera; escoja música, pintor; carta abierta". Entonces Graciela, mi primera mujer, y yo empezamos a escribir una historia que se convertiría en el argumento de *El sueño y la presencia*, hasta que quedó legítima para danza. Decidí invitar al maestro Blas Galindo para que compusiera la música. Trabajamos mucho tiempo en el Conservatorio; fue muy detallado, muy elaborado, danza por danza. Simultáneamente invité al maestro José Chávez Morado para la escenografía y vestuario de la obra. Trabajamos en equipo, como hacíamos en ese tiempo, maravillosamente a gusto. Invitaba a Chávez Morado y Blas a que fueran al estudio a ver la obra y sintieran cómo iba la cosa. Como se hizo en *La luna y el venado*, trabajamos con una reducción de la música a piano, la que todavía conservo. Finalmente, se estrenó este ballet que es casi hermano de *La manda* de Rosa Reyna, porque fue en la misma temporada, y Blas compuso la música de ambas obras. Es más, tengo una anécdota: la canción de amor de *El sueño y la presencia* era la canción de amor original de *La manda*, pero creo que a Rosa Reyna no le convenció mucho, y me la retachó a mí. Lo importante es que la canción de amor que finalmente quedó para *La manda* era una que Blas tenía escrita sobre un poema de Neruda, "Me gustas cuando callas porque

estás como ausente", y la orquestó, quedando una pieza maravillosa.

Cuando se estrenó *El sueño y la presencia* me sentí muy bien; junto con ésta y *La manda*, se estrenaron obras de José Limón. En esa temporada Doris Humphrey inclusive nos dio nociones de coreografía; a mí me supervisó *El sueño* de pies a cabeza. Entonces sí, para nosotros realmente fue la época de oro, en la que se dio un conjunto de elementos que no se han vuelto a repetir. Siempre he dicho que ese momento de la danza mexicana es muy similar a lo que se logró con los Ballets de Diaghilev y el trabajo multidisciplinario de los artistas. La verdad es que también hicimos cosas muy malas, muy mediocres, pero se logró el incipiente movimiento de danza moderna mexicana, nacionalista.

A mí no me costó ningún trabajo porque estuve muy cerca de Diego Rivera, Frida Kahlo, fui como hermano de Ruth (hija de Diego y Lupe Marín). Aunque mi familia era clase media y en aquel entonces la artesanía, que ahora les encanta, era cosa de indios y no muy bien vista, yo sí me nutrí culturalmente y me desarrollé dentro de ese medio y estaba perfectamente identificado con lo nuestro. Entonces, cuando Covarrubias me invitó a hacer mi primer ballet, escogí un tema mexicano, con el pretexto del Día de muertos.

Covarrubias dio un gran impulso; logró hacer de este arte escénico un trabajo multidisciplinario en el que participaron las "vacas sagradas" de la cultura mexicana, como José Chávez Morado, Santos Balmori, Julio Prieto, Blas Galindo, Juan José Arreola, Juan Soriano, Arnold Belkin y Carlos Mérida. Pero también logró algo que muy pocos han podido hacer: conjuntar al gremio, en el que se distinguían Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Felipe Segura, Raquel Gutiérrez, Lin Durán, José Limón, Guillermo Keys, Ricardo y José Silva, Beatriz Flores, Rocío Sagaón, Xavier Francis, Raúl Flores Canelo y Nellie Happee. Era curioso, porque antes de esto las sokolovas no se hablaban con los waldeenos.

Además, me consta que cuando no había dinero, Covarrubias iba con su *dealer* a la galería Misrachi y vendía sus cuadros para sacar de su propio bolsillo los recursos necesarios.

En 1952 Jiménez Mabarak hizo para mí la música de *La balada mágica*, que fue un ballet bonito y de éxito; no se por qué no se quedó en repertorio. Era ambicioso, con mucha gente en el foro. Mabarak hizo la música y me invitó para la coreografía; por mi parte, invité a José Reyes Meza para la escenografía.

En ese mismo año hice un ballet menor, *Antesala*, con música de Lalo Hernández Moncada; y escenografía y vestuario de Santos Balmori. Era medio pantomima y medio danza; había una crítica política.

Antes de la temporada de verano de 1952 obtuve una beca para el Festival Jacob's Pillow, mientras mis compañeros andaban en Connecticut (como Beatriz Flores y Rocío Sagaón). En Jacob's Pillow tuve oportunidad de ver a Limón porque dio unas actuaciones; además vi bailar a Ted Shawn, quien impartió el curso de verano. También vi bailar a Ruth St. Denis, sensacional, aunque tenía más de ochenta años, y con las manos completamente artríticas, pero era un impacto ver bailar a esa mujer. Debió haber sido una belleza extraordinaria, porque ya anciana su rostro y ojos eran preciosos.

Ahí me enriquecí mucho. Tomé un curso completito con Margaret Craske; ésa fue mi base clásica y mi mejor maestra. También tomé danza española con La Meri, magnífica; era una gringa texana, maravillosa bailarina, discípula de Antonia Mercé La Argentina. Margaret Kinch fue mi maestra de danza contemporánea, de la escuela Graham.

Josefina García, quien vino a México a dar una sesión de kinesiología, fue quien me consiguió la beca para Jacob's Pillow. Fue una beca muy especial porque era completa, lo que no era ni es usual. Claro que tenía que pagarla limpiando los estudios y baños y haciendo jardinería. Para mí, ese tipo de trabajo es parte de la formación de tipo moral, y no acabo de agradecerlo. Creo que ayuda a la integración de la personalidad y el hecho de tener que trapear implica una actitud de humildad, y a mi me ha tocado vivir épocas muy malas. Desde que fui *office boy* nunca pensé en la importancia de los puestos que desempeñé, sólo pensé éticamente en realizar lo mejor posible mi trabajo. Soy bisnieto de Ponciano Arriaga, la mía es una familia honorabilísima pero sin dinero, así que he tenido que ganarme la vida desde muy joven, es más, a los quince años ya trabajaba como bodeguero de Maizoro. Te puedo decir que soy una persona de izquierda, pero jamás he pertenecido a partido alguno, creo que eso habla de lo que digo; hay que ser congruentes con nuestras ideas, y ésa será nuestra mejor herencia.

Zapata se hizo después de la salida de Miguel Covarrubias del INBA, cuando en su lugar estaba Ángel Salas, y nos pagaba un estudio chiquitito en la calle de Belisario Domínguez. La obra nació de una

necesidad. A mí me gustaba mucho el personaje e hice un pequeño argumento. Como estábamos acostumbrados a la riqueza, primero pensé en un ballet muy grandote: caballos en el foro del PBA, pistolas y rifles, bigotes y sombreros. Era todavía la época del cine de Emilio Fernández y todo eso.

Me fui dando cuenta que ¿de dónde y cómo? Así que suprimí caballos, bigotes, pistolas, sombreros, y acabé con una pareja casi desnuda, y con dos carrilleras y unas cadenas. Entonces comencé a trabajar la historia, la limpié, la reduje y logré una síntesis. Después me encontré con el problema de que ya no podía llamar a Stravinsky para que me compusiera la música y empecé a buscar; eso fue lo que costó más trabajo.

También la música tengo que agradecerle a Graciela, mi ex esposa. De chiripada, un domingo en el programa de radio *La hora nacional*, tocaron *Tierra de temporal*. Ella la escuchó y me dijo que tenía la música. No se cómo un amigo mío, Miguel Mendizábal, pidió a Gobernación el programa de ese domingo y grabó en acetato o alambre el disco. Entonces empecé a analizar la música que me gustó mucho, aunque eso no importaba, sino que funcionara para la historia, y así fue. Nada más había una cuestión: me sobraba una repetición y le hice el corte. Con ese material me lancé a hacer la coreografía.

Por primera vez le comenté a Miguel Covarrubias sobre la obra. Me dijo: "De ninguna manera, no se meta en eso. ¿Cómo se va usted a meter con Zapata? Es arriesgadísimo". Miguel y yo nos hablamos de usted siempre, hasta que rompimos el turrón dos o tres años antes de su muerte. Había un antecedente funesto, *Diálogos* de Limón. Me dijo: "José, siendo José hizo esa obra que fue un fracaso total".

Sin embargo, yo estaba listo y le dije a Rocío Sagaón: "No le digas nada a Miguel y vamos a comenzar". Y en dos semanas la hice, porque la teníamos muy pensada. Cuando terminamos, aunque estando todavía sucio el trabajo, invitamos a Miguel a que lo viera, y fue muy bonito porque se le salió una lágrima. Me dijo: "Yo estaba equivocado con la obra", y diseñó la escenografía.

A través del maestro Vicente Lombardo Toledano recibimos una invitación para participar como representantes de México al IV Festival de la Juventud que se iba a efectuar en el mes de agosto de 1953 en Bucarest, Rumanía. Con miles de dificultades logramos ir; el maestro nos ayudó mucho. Más o menos el hospedaje y alimentación estaban cubierta

por parte de la sede, pero debíamos conseguir los boletos de avión. Fuimos al Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, o algo así, con el director, don Mariano Ramírez Vázquez, hermano del arquitecto, y él nos aportó algo así como cinco o diez mil pesos. Finalmente, juntamos el dinerito y nos fuimos. Era una delegación “maravillosamente numerosa”, cuatro bailarines: Olga Cardona, Rocío Sagaón, Antonio de la Torre y un servidor. En realidad la delegación mexicana estaba compuesta por cerca de veinte personas, como Vicente Rojo y Tonatiuh Gutiérrez, pero bailarines sólo nosotros cuatro.

Para el programa que presentamos en Bucarest pusimos mucho folclor; los maestros Lauro López y Luis Felipe Obregón nos montaron muchos jarabitos. Llevábamos un programa mixto de danza contemporánea o moderna (como se decía) y folclórica. Waldeen nos montó *Homenaje a García Lorca o El ocho por radio*, y además llevábamos *Zapata*.

Esa obra se estrenó en el Teatro Nacional Estudio, una sala moderna muy bonita. Dimos varias funciones; un día nos presentaron a los cuatro bailarines en un estadio y ahí nos echamos el huarachazo, pero en los teatros hacíamos el programa mixto. La gente nos aceptaba muy bien.

Al regresar a México estuvimos entambados en Cuba; nos encarcelaron en La Habana por comunistas. En Francia habíamos sacado nuestra visa cubana de paso para México; hacíamos la travesía en barco de La Rochelle a La Habana, donde debíamos pasar la noche y al día siguiente tomar el avión a México. Nos dieron la visa, pero cuando llegamos a Cuba había una aduana marítima con gran guardia de Batista esperando a toda la gente que veníamos del Festival. A los cubanos ya ni los contamos, a éstos los mataron o vete a saber qué les pasó; a todos los demás nos llevaron a prisión.

Allá fuimos a dar todos, incluidos “los cómicos”. Por fortuna uno de los mexicanos del grupo de periodistas logró escapar y fue a la embajada mexicana. No teníamos embajador, sino encargado de Negocios, quien hizo gran escándalo porque lo que nos pasaba era muy arbitrario. A Rocío la desnudaron para ver si traía microfilmes comunistas. Una cosa espantosa.

El encargado de Negocios llegó con la bandera mexicana para protestar justo cuando nos estaban poniendo los catres para dormir. Entonces el señor dijo: “El primer catre será el mío, que en este caso, es el del embajador de México, nada más que inmediatamente avisan a la

Cancillería de mi país para ver hasta dónde llegan las cosas". Se lo agradecemos mucho al señor, pero no pudimos dormir, porque junto con él nos quedamos todo el grupo y sin catre, y nos ficharon. Me acuerdo de un detalle: en el momento de ficharme con número me pusieron "comunista nicaragüense", y reclamé: "Ah no, eso sí que no, yo soy mexicano". Fíjate qué bruto; se hubiera podido disfrazar la cosa, pero me salió lo tricolor.

Estuvimos toda la noche en la cárcel y al amanecer nos soltaron. De allí el encargado de Negocios nos llevó a todos a la embajada para que se nos quitara un poco el susto y luego nos puso en el avión. Cuando llegamos a México olvídate de nuestros triunfos artísticos; las ocho columnas dedicadas a los "rojillos aprisionados en Cuba", y se armó un problema casi de ruptura de relaciones.

En Cuba nos hicieron pedazos todos los libros y discos que traíamos y no quedó ningún testimonio de las notas de Rumanía que aparecieron. Eso era para ellos "la propaganda comunista" que traíamos. Sin embargo, tengo el programita de cuando se estrepó *Zapata* en Bucarest; en México se estrenó en el Teatro Juárez en Guanajuato y luego en el PBA en la temporada del Ballet Mexicano de noviembre de 1953.

Al año siguiente hice una obra muy fallida, *Romance*, con unos diseños preciosos de Miguel Covarrubias y música de Pergolesi y para mí fue muy pesado después del éxito de *Zapata*. Luego hice *Cuauhtémoc* (1956), rotundo fracaso. Era con la *Cuauhnahuac* de Revueltas, y con escenografía y vestuario de Federico Canessi. No sé qué sucedió, pero en México fracasó y cuando lo monté en Venezuela gustó mucho. Sin embargo, ya con el antecedente de los chiflidos aquí en México, porque así fue, ya me dio miedo reponerlo. Creo que hubo un poquito de mala fe porque sucedió una cosa muy curiosa. La escenografía era muy bella; y había cuatro personajes, un Cuauhtémoc con un coro tipo griego que seguía toda la secuencia. Resulta que en el estreno, al levantarse el telón, antes de que comenzara el ballet, la gente empezó a chiflar. Desde luego que esto dispuso al público en contra. En ese sentido el gremio dancístico se ha recuperado bastante, hay un respeto. Nos pueden gustar más los trabajos de un coreógrafo que los de otro; no obstante, hemos llegado a una mayoría de edad aunque puede haber envidias y cositas por allá dentro, pero no con el afectamiento de aquellos tiempos.

Seguimos trabajando e hicimos unas cosas menores como las

versión de *Huapango*. Además, seguía bailando por todos lados. Después vinieron épocas para todos, hasta 1959.

Dos años antes (1957) fundé con Josefina Lavalle el Ballet Popular de México (BPM). En realidad yo fui el fundador porque abrí una escuela en Reforma, arriba del Cine Chapultepec. En el mismo piso tenían sus estudios Waldeen y Seki Sano. Posteriormente invité a Chepina para codirigir el BPM y en 1958 viajamos a la Feria Internacional de Bruselas. Allá estaba como comisario el arquitecto Óscar Urrutia, quien luego fue director del Museo de Arte Moderno. También llevamos un programa mixto de danza folclórica y moderna, como *La balada de la luna y el venado*, *Zapata*, algo de Waldeen y otra cosa de Ana Mérida. En la parte de folclor llevamos *Los Matlachines*.

A esa gira fueron, entre otros, Miguel Araiza, Alma Rosa Martínez, Hugo Romero, Óscar Puente, Margarita Gordon, Lucero Binnquist y Alfonso Soto Soria, quien iba como supervisor técnico. Allá se dio una escisión desagradable; algunas personas se quisieron quedar y prolongar la gira. Con el BPM íbamos oficialmente a nombre del gobierno de México y cubrí mi misión, por eso me regresé. Después hubo un distanciamiento muy doloroso con Chepina, pero afortunadamente está superado. Son cosas que suceden.

En 1959 Amalia Hernández comenzó con el Ballet Folklórico de México, cuando yo todavía tenía mi BPM. Ella empezó a tener necesidad de gente y en 1961 me invitó como director de escena, y además le daba clases elementales al coro (eran muy "duros" los cantantes, lo que es normal en ellos). Luego monté muchos de los movimientos de los coros, aunque claro que mi trabajo era esencialmente la dirección escénica. Eso lo hacía en forma simultánea con el BPM, pues no dejaba mi compañía. Cuando Amalia hizo la primera gira a Francia, el maestro Celestino Gorostiza (director del INBA) me invitó para cubrir con el BPM las funciones de los domingos, y tuve un problema con Amalia, quien es muy celosa. A su regreso se dio una guerra abierta y muy dispareja; haz de cuenta que era el gran imperio contra el país pobre en el inicio de su desarrollo.

Eso fue en 1961-1962, y logramos sobrevivir hasta 1964. Para ello, por primera vez en mi vida, hicimos cabaret, cine y televisión a morir, en programas como *Revista Musical Nescafé* y *Domingos Herdez*. Además logré hacer algunas giras por Estados Unidos. Finalmente, en 1964 me invitaron José Ignacio Retes y Julio Prieto para dirigir el Conjunto

Folklórico Mexicano del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), grupo al que integré mi BPM. Hice una compañía verdaderamente al vapor.

Eso fue el 7 de enero de 1964, y aunque yo pedía cuando menos tres meses para trabajar con ellos, el 22 de febrero dimos una función para los presidentes Lyndon B. Johnson y Adolfo López Mateos en el Sport Sabina en Los Ángeles (que se convirtió en una fortaleza porque hacía tres meses que habían matado a Kennedy). El director de orquesta fue Blas Galindo. Fue una experiencia muy bella.

Luego hicimos una gira por Europa y Oriente, que fue muy conflictiva, como debe serlo salir por el mundo con 125 mexicanos (entre músicos, maricahi, marimba, bailarines y coro). Fue una gira loca, en el sentido del itinerario muy dispareja, muy ilógico. Por cierto que nosotros estrenamos la línea israelí El Al; su primer avión vino para recogernos a nosotros y tuvo problemas porque nunca se elevó hasta cuatro horas después, cuando nos subimos con cierto miedito.

La primera escala fue Nueva York y viajamos a París, donde tuvimos el mismo problema. Entonces el maestro Blas Galindo, Mony de Swan, que era el empresario, y yo nos tomamos un botellón de cognac para no saber nada de nada. A Tel Aviv llegamos como con catorce horas de retraso. El itinerario en Israel era Tel Aviv, Cesárea, Jerusalén y Haifa con una recepción estupenda a pesar de que nunca habían visto una compañía mexicana. Una de las obras que presentábamos incluía la procesión de los siete cristos, de Egonarícuaro, Michoacán, y decidimos no sacarlos en Tel Aviv, donde estrenamos en un estadio muy grande. Se dieron cuenta del cambio porque sólo sacamos las cruces y nos pidieron que lo hiciéramos como debía ser, que no había ningún problema. Fue un exitazo, e inclusive nos dieron una medalla. Era agosto, un verano muy pesado, y en Haifa la gente del coro se desmayaba por el calor.

De Israel volamos a Francia, donde actuamos durante dos semanas en París, en un teatro en el que estuvimos con Maurice Chevalier. Luego siguió una gira extensa por Alemania; estuvimos casi un mes en Berlín, Esssan, Dusseldorf.

Dentro de la gira estaba programada España, pero México no tenía relaciones con ese país. Las visas las habíamos solicitado desde Israel, pero llegamos al último punto de Alemania y no las recibimos. Teníamos que volar a Frankfurt, bajar a Madrid, tomar el ferrocarril a

Lisboa y regresar a España. Muy loca gira. El problema era que viajábamos 125 mexicanos sin visa corriendo el peligro de que nos regresaran a Alemania. Llegamos a Madrid y nos dijeron: "Están en su casa", lo que no se me olvida nunca; los poquitos temores antigachupines que tenía allí se acabaron. Nos fuimos a Portugal, actuamos dos semanas en Lisboa y por fin llegó la visa para España; actuamos en Madrid en la Zarzuela y el Palacio de los Deportes.

En todos lados tuvimos mucho éxito. En Alemania fue la locura; cerca de veinte minutos de ovación y es que los alemanes como que pegan en la butaca.

De Madrid tomamos el avión a un lugar "muy cercano", a Filipinas: recorrimos medio mundo, y al llegar a Manila más de las tres cuartas partes de nuestra carga simple y sencillamente no llegó. Nosotros habíamos hecho muy buena relación con la gente del Bayanihan, la compañía de danza folclórica de Filipinas que había venido a México. Ellos nos fueron a recibir al aeropuerto.

Al día siguiente era el estreno y sólo teníamos cuatro baúles para todo el programa. Me entrevisté con nuestro embajador y le dije que no podíamos presentarnos así, a lo que respondió: "Pues si ustedes no estrenan a mí me corren. A ver cómo le hacen". Entonces toda la gente del Bayanihan y la mía se fue a los mercados de Manila a comprar telas y a coser; la hicimos de costureros e improvisamos lo que pudimos. Eso me daba una vergüenza espantosa y le pedí al embajador que le explicaran al público sobre nuestra pérdida y los cambios que habían sido necesarios. Por ejemplo, para Michoacán el vestuario era mitad de tehuana y mitad de ranchera del norte.

De Filipinas a Hong Kong, último punto que tocamos. Teníamos Tokio pero recibí instrucciones de no viajar ahí porque hubiéramos llegado a México después del 1 de diciembre, cuando era el cambio de gobierno. Regresamos con las medallas, diplomas, críticas y todo para que nos corrieran. La respuesta a nuestra gira fue: "Se acabó la compañía".

Como a los dos meses llegó un señor, creo que de Hacienda; quería ver mi casa porque había sabido "del dinero que me había robado". No me lo dijo exactamente así, pero esa era la acusación. Lo invité a tomar una taza de café y a ver las escrituras. Ése fue el último "reconocimiento" que recibí.

Para variar me quedé desempleado. Hice otra vez algo de televisión

y le pedí trabajo al arquitecto Ramírez Vázquez a través de una muy querida amiga, María Barros, "Dile que no se olvide que soy coreógrafo", y al día siguiente yo tenía trabajo. Pedro acababa de entrar como presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, y allí empezamos con un trabajo muy bello; junto con Julio Prieto hice la recepción del fuego en Teotihuacan.

Pedro me dijo: "Inventa lo que quieras", e inventé una oficina muy bonita, encargada de la programación de los conjuntos que venían del extranjero a la ciudad de México y los mandaba a provincia. Además todavía bailé *Zapata*, dentro del programa de "Veinte años de la danza mexicana".

Desde 1968 no hago coreografía. La vida me llevó por otros caminos, por una razón muy sencilla: tenía que mantener a mi esposa y a mis hijos. Sin embargo, es un gusanito que siempre traigo adentro, el problema es que la creación es una práctica y la he perdido, estoy oxidado; no me da miedo, pero no se qué saldría y me daría vergüenza cometer errores. Es más, en 1952 Luis Herrera de La Fuente hizo la música para un ballet mío, *Fronteras*, un montaje que hice para el Ballet Mexicano a estrenarse en Bellas Artes y que cancelé en el ensayo general. Simplemente me di cuenta que mi trabajo no me convencía y lo cancelé todo. Ahora sería peor, cuando uno deja de practicar se atrofia. Tener talento no es suficiente, en cualquier arte o ciencia la práctica es lo más importante.

Se acabó la Olimpiada y en 1969 me volví a quedar sin trabajo. Entonces mi amigo José Luengo, quien ha trabajado en la industria del disco toda la vida, me invitó y ahí voy a dar a Mussart como jefe de radio. No tenía la menor idea de lo que era el radio, y le di como diez años al disco; cuatro en Mussart y el resto en Peerles como gerente de Publicidad y Promoción. Fue muy rico, muy intenso y profundo el conocimiento y experiencia que ahí obtuve. Es bello haber sido amigo de Diego Rivera o de Miguel Covarrubias, como ser amigo de Lucha Villa o de Cornelio Reyna. Por destino me ha tocado eso: la riqueza de las relaciones humanas. Y he sido muy privilegiado, así como fui gran amigo de personalidades como José Chávez Morado, Blas Galindo y Carlos Jiménez Mabarak, también lo soy de María Dolores Pradera, Los Baby's, Los Solitarios, los Záizar y de César Costa, todos ellos muy buenos artistas.

En 1979, recibí un telefonazo del maestro Víctor Sandoval, lo cual me causó mucha extrañeza. Me explicó que ese año era el centenario del

nacimiento de Zapata, que se haría un gran homenaje y que solicitaban mi ballet. Para mí eso era muy complicado porque tenía ocupadas todas mis horas por el trabajo, pero le hablé a Cora Flores y tenía que encontrar a un bailarín para desenterrar *Zapata*. Esa obra no estaba ni grabada ni filmada ni nada, por lo que hubo que desenterrarla de la memoria. Comencé a trabajar con Cora en las noches en un salón de lo que ahora es la Compañía Nacional de Danza, que me prestó Salvador Vázquez Araujo. Eso me provocó un colapso muy serio por la tensión y el esfuerzo del remontaje. Fue tan grave que por unas horas no recordé dónde vivía, quién era yo, cuándo había nacido: en blanco absoluto.

Invité a más de dos bailarines que creía que eran adecuados para el papel de Zapata, pero nadie aceptó; el tiempo se vino encima y la buena de Cora me dice: “¿Por qué no lo bailas tú?”. “Pues cómo, yo soy pura polilla”. Afortunadamente siempre hago mis ejercicios y no me quedó otra más que echármelo.

Y de allí, pues no se, el destino. Estaban el presidente López Portillo y su gabinete, además de Pedro. Como a las dos o tres semanas recibí un telefonazo de FONAPAS a Peerles. Yo le había dicho a mi jefe, un alemán que es un gran amigo, que iba a bailar y me dijo: “Guillermo, esa ha sido su vida, hágalo, adelante”. Con la llamada de FONAPAS pensé que querían que bailara *Zapata*. No sabía bien a bien qué era FONAPAS y el subdirector me pidió que lo fuera a visitar. Me ofreció la gerencia de Convenios Culturales y Educativos. “Pues ¿qué es eso?”. “Se trata de las becas, grupos de teatro, música, artes plásticas, exposiciones y tal”. “Señor, estoy perfectamente ubicado en una cosa de mucho trabajo, no me rompa la vida”. Me dijo: “No, piénselo por favor”.

Lo que sucedió es que el arquitecto Ramírez Vázquez tuvo una entrevista con la señora Carmen Romano de López Portillo y me hizo el gran favor de recomendarme para cubrir esa gerencia. A mí se me creó un problema muy serio porque efectivamente estaba muy bien ubicado dentro del ambiente del disco; sin embargo, hablé nuevamente con mi jefe y me dijo: “Váyase, el mundo es suyo”, lo que no lo acabo de agradecer. En la industria del disco sucede una cosa muy chistosa, cuando alguien renuncia o se despide ese mismo día tiene que salir; es una regla. Quizá sea por los secretos de la publicidad, no se, pero en mi caso le dije al ingeniero: “No le puedo dejar esto así”, y me respondió: “Esta es su casa y se queda el tiempo que le dé la gana”.

¡Después de diez años del disco ir a FONAPAS y llegar con el otro tipo de "cómicos"! Fue una labor muy bonita y me siento muy orgulloso de haberla hecho, porque era fundamentalmente de servicio. El objetivo era dar fuentes de trabajo, foros a los artistas, desde grupos de rock hasta conciertos, exposiciones y becas. Era un fideicomiso muy bien organizado; no era manirroto y administrativamente era muy estricto. Además de por medio estaba el nombre de la señora de López Portillo.

En el mes de diciembre de 1982, con el cambio sexenal, sentíamos que iba a desaparecer FONAPAS. En el fideicomiso no teníamos nada que hacer; estuvimos como dos semanas con los brazos cruzados hasta que llegó nuestro jefe y nos dijo: "Váyanse, nos vemos en enero". Me fui a mi casita en Chiconcuac, atrás de Cuernavaca. Estaba hondamente preocupado, porque a los cincuenta y siete años no tenía ningún patrimonio y bueno, ir a pedir trabajo a esa edad es muy pesado.

Estaba en la hamaca en el jardín pensando qué podía hacer, cuando recibí un telefonazo. Sólo hay un aparato en la botica del pueblo, y la que me hizo el favor de hacer el enlace fue Patricia Aulestia. Me dijo que al licenciado Javier Barros (nuevo director del INBA) le urgía hablar conmigo. Me quería para saber mi opinión sobre posibles candidatos para ocupar la Dirección de Danza y le di nombres. Me dijo: "Bueno, ¿y usted?". "Yo creo que dentro de los candidatos no me excluyo". "Debo pasarle al licenciado Jesús Reyes Heróles (secretario de Educación Pública) la lista de candidatos y aunque no quede usted le pido que trabaje con nosotros como asesor". A la semana siguiente me hablaron para hacerme la invitación oficial.

Desde ese puesto fundé el CENIDI Danza "José Limón" y el Premio Nacional de Danza; abrí el Teatro de la Danza a los grupos independientes. Entre ellos hay alientos muy positivos, en grupos como Antares, la Compañía de Danza de Yucatán. A mí en lo personal me gusta mucho lo que hacen Adriana Castaños, Lourdes Luna, que me parece de enorme talento, y Marco Antonio Silva, con todo y lo controversial que pueda ser.

Actualmente hay un nuevo florecimiento en la danza mexicana, después de la baja que hubo entre los sesenta y setenta. Soy profundamente optimista porque en mi generación habíamos dos o tres grupitos, y en la provincia no había prácticamente nada. En 1957 nos presentamos en el Teatro de la Paz, de San Luis Potosí, y luego no pudimos dar la segunda

función porque no entró nadie. Ahora hay talentos jóvenes excepcionales, hombres y mujeres, y un nivel técnico mucho más alto que el que pudimos tener nosotros.

No es por nada, pero qué hubiera dado mi generación por tener las facilidades, las becas y los espacios que se tienen actualmente. No teníamos nada. Hacíamos nuestras clases en la azotea de San Diego (ahora, la Pinacoteca Virreinal), entre piedras y polvo, sin baños. Cuando veo ahora la ADM con unos salones bellísimos, y dicen que a los muchachos no les gustan porque el piso está muy duro, ¡qué barbaridad! ¡Que no se sientan hijos de ricos porque es muy peligroso! Claro, nunca es suficiente.

Sin embargo, no se han repetido los triunfos de la danza moderna. No se por qué; cambió México, el mundo, los ojos de los creadores. Quizá es tiempo de voltear nuevamente a nuestro país. Después de los años sesenta hay mucho interés por lo que sucede en el exterior.

Aunque haya dicho que estábamos más amolados que los muchachos de ahora, estoy consciente de que aún con los apoyos que hay no es suficiente para alcanzar el desarrollo sano que se requiere para la vida de un bailarín. Éste es un instrumento muy especial que necesita desde su organismo, dieta correcta, revisión médica periódica y, bueno, tener un medio de vida digno para ser mejor dentro de su carrera y como ser humano. No hemos logrado esto. Solamente en los países, afortunada o desgraciadamente socialistas, sí cuidaron a sus artistas en ese aspecto. No vamos a hablar de política, el sistema socialista se acabó, pero estamos viendo los resultados también. A mi me consta que en Italia, Francia, Estados Unidos, el bailarín sufre muchísimo porque no se ha logrado poner la atención suficiente dentro de las instituciones, sean privadas o públicas, para darle una vida amable al creador de la danza, sea intérprete o coreógrafo. Es un fenómeno universal desgraciadamente.

Siempre he pensado que el campo de la danza es muy amplio. A mis alumnos les decía que no se quedaran nada más en la barra o en el piso o en el foro, porque la danza es una expresión artística muy rica. Al mismo tiempo es muy injusto que la gente que ha dado su vida a su país no tenga una pensión digna.

Jorodowsky, mi amigo y compañero en la fundación de la primera escuela de pantomima en México, me dio una de las grandes enseñanzas de mi vida. Me dijo: "Mira, el hombre no nació para hacer una sola cosa, nacimos para ser múltiples", y definitivamente tenía razón, porque cuando

dejé de hacer coreografía continué haciendo muchas cosas más. A la vejez viruelas y ahora promuevo temporadas de danza infantil en la Coordinación Nacional de Danza del INBA. Estoy haciendo algo que nunca pensé y me encanta. Somos múltiples y no únicos, y sólo guardamos el potencial que tenemos por culpa de las culturas que nos impiden hacer las cosas, porque nos dicen que todo es malo.

Recibí la beca del Sistema Nacional de Creadores en 1994 y estaba tratando de alargarla lo más posible, y de repente resulta que me dan el Premio Nacional de las Artes. Me he sacado la lotería y ahora le tengo que llevar cien veladoras a San Judas Tadeo, pues aunque no hubiera ganado yo se las prometí.

Estoy contento de todo lo que he hecho y de ayudar a muchos jóvenes. Puedes preguntarles y te manifestarán mi herencia, porque creo que he hecho todo lo que he querido. Lo único que me gustaría hacer es seguir viviendo. Lo que me interesa es continuar adelante, me halaga mucho que se reconozca tanto mi *Zapata*, pero no me parece justo que sólo sean esos once minutos lo que consideren importante de mi trayectoria artística. No me parece bien que Guillermo Arriaga sea *Zapata* y punto.

Fuente: Charla de danza con Guillermo Arriaga, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", INBA, México, 24 de septiembre de 1985; Manzanos, Rosario, "IX Premio José Limón a Guillermo Arriaga, quien explica por qué abandonó el mundo de la coreografía que lo hizo destacar en la danza", en *Proceso*, núm. 1015, México, 15 de abril de 1996, p. 60; Mac Masters, Merry, "Guillermo Arriaga insiste: 'sí hubo una época de oro de la danza mexicana'", en *La Jornada*, México, 29 de abril de 1996, p. 25; Haw, Dora Luz, "En danza 'estamos como al principio'", en *Reforma*, México, 5 de marzo de 1997, p. 3-C; Matamoros, Mauricio, "Ser congruente con nuestros ideales, la mejor herencia", en *Uno más uno*, México, 9 de noviembre de 1999.



Javier Francis, mística y disciplina.

XAVIER FRANCIS, MÍSTICA Y DISCIPLINA

Xavier Francis ha sido símbolo de la férrea disciplina que requieren todo bailarín y bailarina para desarrollarse. A partir de su propia experiencia y reflexión logró conformar un método de construcción del cuerpo alternativo a las corrientes hegemónicas de la danza mexicana, y durante los cincuenta, ser cabeza de una propuesta artística también alternativa a la danza moderna nacionalista en el país.

De origen afroamericano, nació en Washington, D.C., Estados Unidos, el 4 de octubre de 1928, donde desarrolló sus inclinaciones artísticas que fueron fomentadas por su medio familiar. Al mismo tiempo debió vencer los cuestionamientos sobre la legitimidad de la danza como una carrera “adecuada” para un varón y sus necesidades económicas.

Cursó estudios de piano, y en danza tomó clases de zapateo; danza clásica con Muriel Stewart; danza moderna con el New Dance Group, teniendo contacto con las tendencias de Graham, Humphrey-Weidman, Hanya Holm y Cunningham; fue alumno de Mary Anthony, Donald McKayle y William Bay; conoció danzas étnicas con Hadassa (danza hindú) y afroamericanas con Jean León Destiné (danzas haitianas).

A los veinte años de edad, Francis se inició en la docencia y se integró a la compañía neoyorquina del New Dance Group. En 1950 viajó a México, donde se encargó de imponer la disciplina técnica a los y las bailarinas de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), ganando el respeto de todos ellos, quienes lo reconocen como elemento fundamental

para la profesionalización de la danza moderna del país, pues desarrolló un trabajo estricto y metódico en la enseñanza.

Desde ese momento, Francis se caracterizó por las exigencias de máximo esfuerzo a sus alumnos, que a veces podían llegar a ser excesivas; la búsqueda de la excelencia y limpieza técnica; el compromiso total con el trabajo; el énfasis en sus conocimientos en anatomía, fisiología y kinesiología. Sus resultados fueron satisfactorios y logró construir cuerpos eficaces y productivos y contribuir en la formación de bailarines talentosos.

En los cincuenta se incorporó de inmediato al Ballet Mexicano de la ADM, interpretando los papeles protagónicos de *Pasacalle* de Doris Humphrey, *Los cuatro soles* de José Limón y *La manda* de Rosa Reyna, entre otras, además de iniciarse como coreógrafo. *Imaginerías* (1951) le valió los halagos de Miguel Covarrubias, pues la consideró "una fantástica suite de danzas abstratas de gran emotividad y alta técnica coreográfica" y a *Tózcatl, fiesta perpetua* (1952), "coreografía perfecta: original, emotiva y llena de ritmo indígena, demostrando que se puede hacer danza prehispánica sin caer en aztequismos operáticos".²

Este comentario ilustra la concepción de Francis frente al nacionalismo en la danza, con el cual nunca comulgó, pues sostenía que aunque se eligiese un tema local se le debía dar un tratamiento coreográfico con "alcance universal", gracias a lo cual el creador podía alejarse de *clichés* y repeticiones. Esas concepciones y las obras que le siguieron provocaron que su danza fuera considerada "abstracta" y representante de una tendencia "contraria" al nacionalismo imperante.

Sin embargo, su trabajo, como el del resto de los integrantes del Nuevo Teatro de Danza (NTD), no puede considerarse en esos términos, sino como la apertura hacia nuevas formas de experimentación de la danza, que finalmente vinieron a enriquecer el panorama nacional. El NTD surgió de la necesidad de Francis, como director de la compañía, y de sus compañeros la danesa Bodil Genkel, el norteamericano John Fealy, el canadiense Arnold Belkin y el mexicano Luis Fandiño, entre otros, de incursionar hacia otros caminos. Éstos implicaron una búsqueda de la perfección técnica, una negativa a los dogmas, el tratamiento de nuevos y diferentes temas, y la innovación del uso de la música, la voz y las percusiones (con el apoyo del compositor Guillermo Noriega).

La propuesta artística del NTD implicó también su independencia respecto de las instituciones oficiales, misma que mantuvieron desde el

momento de su creación en 1953 hasta que desapareció una década después. Eso implicó una lucha constante para mantener su trabajo con el desarrollo de estrategias de supervivencia, y el enfrentamiento a las duras críticas que recibieron por salir de la corriente hegemónica, pero también el reconocimiento de su alto nivel de calidad.

Además de los ataques por razones artísticas, el NTD recibió muchos otros que se reflejaron en términos políticos; así, en plena guerra fría, sus integrantes fueron acusados (sin fundamento alguno) de ser "comunistas", e incluso en 1956 y 1958 se anunció (sin que hubiera siquiera motivos para ello) la deportación por parte de la Secretaría de Gobernación, de Xavier Francis.

En ese ambiente contrario, Francis siguió trabajando e introduciendo nuevas propuestas que quedaron plasmadas en sus obras. Algunas de ellas fueron *El muñeco y los hombrecillos* (1953), *El advenimiento de la luz* (1954), *Procesiones*, *Los contrastes* y *El debate. Temas de guerra y paz* (las tres de 1957), *Pastoral* y *Tiempo de mar* (ambas de 1958) y *Enlaces. Para Bodil Genkel* (1963).

Una vez que desapareció el NTD, Francis siguió impartiendo clases en diversas instituciones, como el Ballet Folklórico de México. Entre 1967 y 1969 trabajó como maestro en la Universidad Nacional de Chile; en 1974 fue nombrado director del Ballet Contemporáneo de Jalapa, de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana; y más tarde se incorporó a la Escuela de Danza de la Dirección General de Acción Cívica, Cultural y Turística del Departamento del Distrito Federal. Durante las décadas de los ochenta y noventa siguió desarrollando su trabajo independiente de maestro, hasta su muerte en San Pedro, Atizapán, Estado de México, el 19 de febrero del 2000. Ante los problemas económicos que enfrentaba por su enfermedad, la comunidad dancística y algunas instituciones organizaron funciones-homenaje, aunque no fueron suficientes para saldar la deuda que la danza mexicana tiene con él.

A lo largo de su vida, Francis profundizó en sus conceptos técnicos, artísticos y filosóficos que plasmó en sus tres libros *Método: Xavier Francis. El arte de la danza. Coreo-composición* (1991), *Método: Xavier Francis. El arte de la danza. Locomociones prototipo* (1992), y *Método: Xavier Francis. El arte de la danza. Bases maestras* (1994). En ellos hace explícita su visión sobre la técnica dancística, la composición coreográfica y la metodología de la enseñanza que desarrolló. Asimismo,

hace referencia a su concepción casi religiosa de la danza, y reivindica la honestidad y capacidad creadora del artista, mismas que obligan la construcción de obras con un "aspecto didáctico" y que celebren su unión con Dios y el resto de los seres humanos.

Recibió varios reconocimientos como el Homenaje Una vida en la Danza del INBA (1988) y VIII Premio José Limón (1995), otorgado por el INBA y el gobierno de Sinaloa, aunque nunca les dio importancia.

Por eso se fue "al monte", se alejó de las esferas del poder y se concentró en su labor de enseñanza, que benefició a muchos bailarines y bailarinas, quienes se contagiaron con su mística y la serenidad de sus hermosos ojos verdes.

Llegué a la danza por varios motivos. Al principio pensaba dedicarme al estudio y enseñanza de idiomas, pero siempre tuve una atracción hacia las cosas de expresión artística. En mi familia hubo música de parte de mi padre, y el interés por la danza proviene de la danza popular que en Estados Unidos llamaba la atención de todos los jóvenes porque sus intérpretes eran famosos.

En particular, tuve dos experiencias muy curiosas en mi adolescencia. Yo bailaba en casa, es decir, improvisaba y hacía teatros chiquitos, modelos a escala, con sus luces y marionetas. Además, junto con un amigo, cada quien en su casa, hicimos un teatro grande en el sótano, con cortinas, luces y todo. Ahí poníamos obras teatrales y las presentábamos con bailarinas, niñas que estudiaban danza.

Dio la casualidad de que en esa época vi una compañía de ballet que pasó por Washington, donde yo vivía. Quedé totalmente desilusionado porque esa compañía rusa me pareció tan artificial, falsa, con una "sofisticación", y además fallaban. Ese auditorio era famoso porque todos los artistas huéspedes se caían; el piso estaba barnizado o no se qué, pero todos se caían. El público era muy generoso y aplaudía a cada caída porque sabía de las condiciones de ese piso que nadie arreglaba. Ésa fue la experiencia número uno que tuve y me produjo una decepción total de la danza.

Luego, en la escuela donde estudiaba se presentó una bailarina de lo que llamaban "danza interpretativa". Por curiosidad fui y vi a la señora.

que expresaba los espirituales negros en danza con movimientos jamás vistos por mí. Eso fue una explosión de dinamismo, casi indescriptible en sus expresiones, en contraste con lo otro, que era como posado.

En ese momento no podía saber si era bueno o malo, pero sí me entusiasmé y fue una fuente de inspiración. Después de eso, la idea no se me quitaba de la mente, además en la familia una hermana bailaba esa misma danza interpretativa, pero no había dónde estudiar.

En mi escuela en Washington daban oportunidad a los alumnos de expresar sus talentos; había momentos para que los pianistas tocaran, los cantantes cantaran, los actores actuaran. Sin embargo, el consejo que recibíamos era no meternos en el asunto del arte, porque se suponía que no pagaba, que iba en contra de profesiones con una "economía correcta". A pesar de escuchar eso dije: "Voy a hacerlo", y me cuestionaron sobre el dinero. Bueno, yo pensaba en el dinero, como todos, pero no era una cosa primordial. Así que simplemente hice a un lado esos consejos, y varias personas de la escuela hicieron lo mismo y se dedicaron al canto, la danza, la música.

Cuando me gradué de la escuela me fui a Nueva York y luego a México en busca de danza. Cosa curiosa, aunque estuve varios meses, nunca encontré nada ni vi a ningún bailarín aquí y tuve que volver a Nueva York, donde comencé a estudiar. Lo hice en la New Dance School, en la cual se daban todas las tendencias. No sabía nada de danza moderna; había leído en una revista que bailaban al son de serruchos y sonidos de abejas y cuando me invitaron a verla fui con mucho gusto.

La escuela estaba en la Calle 59, a un lado del Central Park. Encontré muchos maestros, cuyos nombres no son famosos, pero eran precursores de técnicas como la Humphrey-Weidman, Martha Graham y Hanya Holm. Daban además cursos de danzas étnicas de distintas naciones y razas, nociones de ballet académico y cursos teóricos no muy profundos.

Era una escuela para formar profesionales; había niveles y luego una compañía, en la que bailé. En esos momentos no me daba cuenta de lo que estaba pasando (hasta que ya había pasado); es decir, cursé los estudios muy rápidamente y de pronto ya estaba bailando y enseñando en la misma escuela y en otro estudio. Tenía como diecinueve o veinte años, y a los veintiún vine a México otra vez, un mes antes que José Limón.

Hay muchas versiones sobre mi llegada a México: que si me contrataron directamente en Nueva York, que si llegué después que Limón. No, yo vine solo; dije: "Voy a ir a probar suerte", porque no quería estar en Nueva York; era una ciudad con una angustia terrible y una población muy grande. Yo venía de provincia, de cuando mucho unos 350 mil habitantes, y Nueva York tenía ocho millones. Y cómo son las cosas, vine a México donde en ese tiempo había un millón 500 mil y ahora hay dieciocho millones.

Un día, pasando por el Palacio de Bellas Artes, le dije a un amigo: "Allí voy a bailar", y él se echó a reír: "Cómo dices, ese edificio es el máximo teatro". "Verás". Una noche estaba en mi hotel, en Insurgentes, mirando por la ventana, y descubrí una escuela de danza. Era la de los hermanos José y Ricardo Silva (del Ballet Chapultepec) y dije: "Voy a entrar para ver". Me sorprendió mucho que sólo había una persona, que era un muchacho norteamericano a quien había conocido en la escuela de Balanchine en Nueva York. Lo recordé bien porque tenía un problema en las piernas y me había puesto a pensar cómo se podía arreglar. El hecho es que me invitó a pasar y me dijo: "Usted va a triunfar aquí"; me recomendó que buscara la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y a un tal Covarrubias "Si va allá, le dan trabajo enseguida". "¿Cómo sabes todo eso?". "Lo sé".

Él se quedó con los Silva y al día siguiente conocí a Miguel Covarrubias. Después de saludarnos de la clase y al terminar me dijeron: "Se queda como profesor de la compañía". Estuve más de un año y volví a Nueva York, pero Miguel me llamó de nuevo.

En 1951 bailé en Bellas Artes y estrené *Imaginerías*. Cuando vino José se dieron dos temporadas; bailó y se presentó conjuntamente con su compañía, además de hacer *Los cuatro soles* y *Tonantzintla*. En Nueva York no había temporadas como sucedía en esa época en México, ni orquesta sinfónica; se tomaba un teatro profesional y se usaban grabaciones, y cuando mucho la música viva era piano o piano y voz, instrumentos de cámara tal vez, pero una orquesta sinfónica jamás. Cuando esto llegaba a suceder quedaban de tal modo sorprendidos que no sabían aprovecharla. José se encontró aquí con esa sorpresa.

Después de *Imaginerías* creé *Tózcatl* (1952). Ésta fue una obra que cosechó muchos aplausos, también los intérpretes (yo estuve entre ellos). Con esa danza quise exponer los sacrificios humanos y me han

pedido muchas veces que la reponga, pero no he tenido interés en repetir mis obras porque considero que uno avanza. Diría que es una gran falacia que las obras deban mantenerse; los artistas deberían ser muy estrictos con lo que dejan salir al público.

Tózcatl estuvo bastante bien estructurada; no digo que es mala, pero creo que el tema no está suficientemente esclarecido. Se puede revisar, pero ya no sería lo mismo, sino que se convertiría en otra obra. En la nueva reconstrucción tomaría en cuenta que su contenido eduque a la gente, aunque les guste o no la obra.

Por mí habría cortado hace muchos años *El lago de los cisnes*, por ejemplo. Afortunadamente, cuando Felipe Segura puso la obra en el Bosque de Chapultepec tuvo el buen gusto de que el amor triunfara y no como era originalmente. A pesar de ese gusto, sensatez y buena enseñanza debió de haber pasado hace mucho a los fuegos. Sin embargo, cuando vi esa versión estaba feliz porque reventaron al genio del mal, cosa que no estaba en las demás producciones. A eso me refiero: la enseñanza es sumamente importante, sobre todo para los niños. Entonces si mi obra no contiene una enseñanza correcta, no la exhibo (y mucho menos la repito), pese a que sea una maravilla artística y técnica, desde el punto de vista de su estructura y forma.

Las obras artísticas deben coincidir con los principios del creador. Hay ciertas obras que así se dan y resultan estar bien cimentadas, como *El advenimiento de la luz* (1954). Ésa fue una obra fundamentada en principios muy claros de la vida, lo humano, los valores correctos.

La preparación de *El muñeco y los hombrecillos* (1953), otra de mis obras, emocionó más a Arnold Belkin, quien hizo los diseños, que a mí. Fue una especie de introducción al trabajo escénico que estábamos logrando y que producía cierta controversia, cosa que a los pintores les fascina. En la pintura como en la música pelean por lo que sea nuevo; *les enfant terribles* que están haciendo novedades, rompiendo reglas y barreras. Eso les emociona. Sin embargo, cuando hice esa obra no estaba pensando en eso, sino en lo que tenía que plasmar; para mí, eso de romper barreras sucede cuando uno tiene bien arreglados sus contextos.

El muñeco y los hombrecillos entusiasmó porque tenía ciertas innovaciones. Concebimos el vestuario de trajes hechos de periódico, cosa que no fue muy bien recibida por todo el público. Unos años después los vestuarios y ropa en general realizados en papel tuvieron cierto éxito en

Nueva York. Fue de ese tipo de cosas que se plasman antes de su tiempo.

La época en que estrené esas obras se ha dado en llamar de oro, término que me parece lamentable. Llamar "de oro" a una época en que las cosas comenzaban me parece que pone fin a la danza, en lugar de construirla paulatinamente hasta llegar a una época verdaderamente de oro. Ese momento, efectivamente, era de mucho estímulo, pero que fuera de plata o de oro ¿quién sabe?: era una etapa experimental. Comenzaba con sus pruebas y luego vino el desarrollo, que se logró con muchas dificultades y sufrimientos de parte de quienes lo hicieron. El "oro" hubiera llegado después de hacer una selección de todo ello y de haber logrado continuidad. Los jóvenes de ahora se encuentran desubicados y sin ninguna relación con esa famosa "época de oro" que supuestamente hubo y ya no hay más. Creo que el oro está por llegar. Para los cincuenta, utilicemos el nombre de otro metal.

El surgimiento del Nuevo Teatro de Danza (NTD) se dio a raíz de los muchos conflictos que hubieron de orden artístico y personal en la ADM; empezó a funcionar lo que en el arte es nefasto: la política e intriga.

En ese entonces la compañía oficial del INBA era bastante grande, con cincuenta personas, incluyendo gente en formación y sin preparación. En cualquier lugar los estudiantes tienen dercho a entrar a escena como parte de su desarrollo, y así lo hacían. Los dirigentes de las distintas tendencias empezaban a pelear, lo que pasó desde cuando José Limón estuvo en México. Se crearon fracciones precisamente por gustos del público y personales y dijimos: "Es mejor que se dé la separación de una vez". Así se lo planteamos al entonces director y él estuvo de acuerdo con que hubiese temporadas de las varias compañías que resultaron de las fracciones. No era cuestión de no trabajar con los diferentes grupos, sino justamente que dos veces al año se juntaran las compañías en una gran temporada, lo que sí llegó a suceder.

Con las varias compañías se suponía que se podría extender la danza en México, pues a partir de cada una debía haberse desarrollado una escuela, pero no resultó así. Nosotros sí continuamos varios años en ello, dentro de las posibilidades económicas que había. Lo que nos impulsó para hacerlo fue nuestro deseo de trabajar en paz.

En 1956 se hizo un homenaje a Mozart, en el cual participamos el NTD y el Ballet Concierto de México. Ahí presenté *Fantasia y fuga*, con música de Mozart. Esa fue mi primera experiencia con una fuga.

Pude trabajar con una forma musical que casi nadie utiliza en la danza, nunca en la académica y muy pocas veces en la contemporánea. La temática de la obra era sobre la hermandad de los hombres, lo que consideré adecuado para esa forma, porque con la fuga las cosas continúan al infinito.

En el NTD Bodil Genkel y yo éramos los directores, pero a a mí me pasaron todo el peso. John Fealy se dedicó a hacer coreografía, mientras que Bodil y yo hacíamos la parte administrativa, cosa que fue bueno porque, la verdad, administrar no es muy grato.

El NTD, que era una asociación civil, terminó por presiones exteriores provenientes de la compañía oficial. Con uno u otro pretexto nos afectaron, aunque algunos funcionarios se portaron muy bien. La escuela del NTD no pudo sostener a la compañía, que era lo que pretendíamos y en la práctica no resultó. Sustraíamos dinero de la escuela para subvencionar el trabajo artístico, pero la escuela también tenía necesidades: pagar a los profesores, el mantenimiento, la renta. Le restábamos dinero a la escuela para otra parte donde no entraba dinero, porque las funciones que dábamos no significaban seguridad económica, sino que apenas cubrían lo que había que pagar allí. Además los bailarines que daban clase en la compañía recibían dinero, los demás no lo querían, pero los nuevos traían las tendencias actuales y querían sueldos fijos.

Vivíamos con y del NTD. Ese era mi caso y no me quejaba de trabajar en la oficina ocho horas al día, llegar al estudio de cinco a diez, y continuar por mi cuenta de las diez a la una o dos de la mañana. Yo creo que el dinero le llega a las personas, en cambio muchos bailarines exigen y quiebran las compañías antes de que puedan establecerse, sin darse cuenta que las necesidades pueden cubrirse poco a poco. En fin, todas las compañías saben eso y hay gente que ofrece ciertos alivios económicos de vez en cuando; hubo personas que nos dieron dinero o nos ayudaron con funciones.

La vocación del bailarín es lo que debe mantenerlo trabajando, pero hay una gran mayoría que se acerca al arte (a todo arte) buscando cómo cubrir sus necesidades. Conocí a un músico de atril que además de esa carrera estaba considerando hacer la de sociología. Le pregunté: “¿Por qué estás dividiéndote en dos cosas tan disímiles?”, y me respondió que por razones de dinero, para ganar en ambas profesiones. Él estaba escogiendo eso no por su vocación. En la danza sucede que llegan a sabiendas de que no hay dinero; se entrenan, avanzan y se van. Eso continúa, aún ahora que hay sueldos fijos.

Cuando terminó la escuela del NTD, porque no se deshizo la compañía, Bodil se fue al norte de México. Seguí dando clases con el grupo que estuvo trabajando conmigo hasta 1964 o 1965, además como *free lance*, enseñando a otras personas y grupos, siempre con bastantes peticiones, inclusive fuera de México. Pasó un tiempo de desconcierto; personas como Luis Fandiño se quedaron conmigo en un salón del edificio de la Avenida Hidalgo. Vinieron nuevos alumnos que se agregaron y de allí salió otra compañía, aunque con el mismo nombre, e hice nuevas obras.

Antes de la desintegración definitiva del NTD hice *Enlaces* (1963), obra que duró todo el programa y la primera en la que hablaban los bailarines, se expresaban en palabras además de la danza. Su duración fue de tres horas y con doce personas. Me llevó un año y meses hacerla, y otros más para que se presentara en el escenario. En ese momento ya no quería hacer ballets de veinte minutos y decidí crear obras con duración del programa, cosa que entonces era un poco complicado porque las compañías eran chicas y los bailarines tenían que resistir.

En esa época las coreografías se creaban sobre ideas escuetas y no siempre literarias. Lo literario se había dado en los cincuenta, cuando se utilizaba todo un *script* para cada obra y se trabajaba sobre temas en particular que se podían reducir a esquemas de corta duración para expresar cosas que se supone eran de impacto. No siempre se puede hacer eso y no estoy de acuerdo con que la danza deba necesariamente expresarse en el tiempo más breve posible. Para mí, la danza debe expresarse a través del tiempo necesario para la idea que trate y no seguir un dogma para todas las obras; eso es imposible. Así que si consideraba que necesitaba plasmar mis ideas con más tiempo de exposición y menos rapidez, lo hacía; además noté que para los intérpretes era mucho mejor porque les daba más tiempo de adentrarse y desarrollar la idea, el tema, llevarlo a un climax de expresión y su consiguiente desenvolvimiento final.

El advenimiento de la luz (1954) fue de las obras corta-largas, que hice. Duró media hora con dos intérpretes, lo que era entonces muy atrevido porque nadie bailaba ese tiempo sin parar. La idea necesitaba mayor exposición, pues trataba un tema universal, para ésta y pasadas épocas: el paraíso perdido. Era en torno de dos personas que sobrevivían la pérdida del paraíso y su mundo estaba en ruinas; enfrentaban de nuevo la vida, volvían a construir, labraban la tierra y al final, mientras llegaba la cosecha, esperaban la luz. Ésta no era ficticia, sino que era la luz de Dios.

Ese fue el planteamiento de la obra, basado en Adán y Eva; aunque no seguía al pie de la letra el relato bíblico, sí lo hacía del espíritu.

Mis personajes no eran inocentes. Cuando salían del Edén estaban bien adentrados en conocimientos terribles. Antes de hacer esa obra pensé, como todo el mundo, en las amenazas de las guerras y en la posible sobrevivencia de dos personas; sin embargo, mi interés estaba en hablar sobre la gente que es lanzada del paraíso por rebeldía, por no saber conducirse, y deben comenzar de nuevo. Sucede que en ese recomienzo recobran la inteligencia y saben que, si quieren sobrevivir verdaderamente, no pueden cometer los mismos errores. Así que tienen terror de volver a equivocarse, con la ventaja y beneficio de haber percibido la luz y la sensatez de esperar, trabajar y vivir dentro de ella.

Finalmente el NTD desapareció. Viajé a Sudamérica, trabajé en Chile, donde me solicitaron que dirigiera por lo menos tres compañías bajo las condiciones que quisiera. Sin embargo, no pude permanecer allí porque vi el mismo vicio del que me había salido: personas dedicadas a la intriga en su mayoría, y en minoría, personas con vocación.

En esa circunstancia, el corazón de uno va hacia aquellos que tienen vocación, pero salen más lastimados que uno mismo. Tengo cierta experiencia en las batallas, pero los nuevos no, y es imposible explicar batallas a los soldados nuevos, tienen que experimentarlas. Uno puede hablar mucho, pero la experiencia da la resistencia; muchos de ellos caen en la intriga o pierden la vocación.

Luego recibí una invitación de Venezuela. He podido ir a muchos lados pero regresé a México a trabajar de manera independiente, lo que hasta cierto punto ha sido lo mejor. Volví a petición de otras personas, bajo otras circunstancias, que me solicitaban que formara una compañía. Yo no quería eso, sino descansar de todo aquello, pero siempre me han insistido. El hecho de no haberlo hecho no ha sido por falta de oportunidades. Mucho se me ha pedido que presente mi trabajo y en algunos casos se ha dicho que no lo hago porque las nuevas tendencias lo han dejado caduco. No estoy de acuerdo con ello.

En los años setenta, a los integrantes de la última compañía que dirigí, el Ballet Contemporáneo de Jalapa, les expliqué que de una obra mía puedo sacar mil. No es falta de recursos por lo que no creo nuevas obras; son otras las circunstancias y otros mis conceptos. Veo que cada vez para mí es más fácil hacerlo, pero más difícil para la gente, puesto que

parece que exijo más. En verdad lo único que quiero es que sigan una línea, que se queden en ella, pero las personas no pueden concebir eso o lo pueden concebir durante poco tiempo. En fin, no he tenido un fracaso en ese sentido; a petición de muchos hubiera formado por lo menos tres o cuatro compañías más, o una que durara todo el tiempo.

Para esa compañía de la Universidad Veracruzana hice la coreografía de la *Novena sinfonía* de Beethoven, gracias a la cual le dieron la ovación de su vida a los bailarines participantes, aunque no a todo el público le gustó. Sobre el rechazo, Rodolfo Reyes dijo "¿Por qué las personas que no gustaron de la obra no pueden ver el trabajo formal? ¿por qué yo sí lo puedo ver?". Yo no dije nada al respecto, pero considero que las personas no pueden ver la estructura. Esa obra la trabajé a la par que la partitura; no se presta para hacer un experimento contemporáneo ni innovaciones, porque la innovación está en la estructura misma.

La inspiración de esa obra fue el trabajo de equipo de la compañía. En primer lugar, jamás había pensado hacer esa obra, no porque no se pueda bailar, sino justamente porque no se me había ocurrido. Fue una especie de comisión que me dieron y para lograrlo usaron ciertos trucos. Me invitaron a una reunión con el director de la Orquesta Sinfónica de Jalapa para oír y discutir sobre música; querían que diera mis opiniones. Él se iba y pretendían presentar una obra para finalizar su etapa, y hablamos de obras de Bartok, Stravinsky y esta de Beethoven.

Yo me quedé en silencio total; me preguntaba "¿Quién va a hacer la obra que ellos quieren?". No tenía idea. Decidieron que sería la *Novena* y dijeron "Tú la vas a hacer". Digo "¿Cómo? No tengo ningún plan para hacer la obra, además no hay una compañía para hacerla". Habían como ocho bailarines con distintos niveles de desarrollo, y casi ninguno a la altura de esa obra. "Vamos a traer a los que necesites". Ya sabemos cómo lo pintan; lo hacen muy atractivo, envuelto en celofanes dorados.

Entonces les dije "Déjenme pensar, denme la obra, voy a México y escucho". Y así fue. La *Novena* la conocía de toda la vida pero se trataba de pensar qué hacer con ella. Leyendo la portada del disco vi un poema de Schiller en el cual está basada la obra. La ideología de Beethoven no me conmovió para hacer la obra ni tampoco su música, sino ciertas partes del poema de Schiller sobre la bondad de un padre eterno, Dios, que habla del amor entre los hombres, la fraternidad, que pide que todos se saluden con un beso.

Eso fue lo que me conmovió, más que la comisión. Esa fue la semilla. Cuando lo leí dije "Ahora sí voy a poder hacer una obra dedicada a Dios y al hombre", aunque todavía no la he hecho, pero fue un comienzo. Así que me entregué al trabajo. Sin embargo, fue una obra muy difícil de lograr porque la compañía no estaba a la altura, ni en cantidad ni calidad. Había cualidades humanas, pero no técnicas. Yo tenía el reto de mantener en escena a todos los bailarines, quienes salían del foro sólo para volver a entrar. Muchos que vieron la función se preguntaban "¿Cómo es que aguantan?", porque siempre estaban presentes las mismas personas.

Entonces importaron gente con otros problemas técnicos y de ideología. Imagínense esa obra con gente de tendencias totalmente diferentes a la mía, incluyendo bases formativas dentro de su vocación, tanto espiritual, política, religiosa y dancísticamente. Toda esa conjunción de factores entró en esa obra y se unificó sólo por el amor que la obra misma tiene. Así que en dos meses concluimos dos movimientos y expliqué a los directores que no podía hacer los cuatro. Traten de imaginarse: formar bailarines en dos meses, ponerse a la altura de la difícil música y mezclar ideologías totalmente opuestas. Yo diría casi imposible que se lograra, pero se logró.

La obra se dio en Jalapa y la respuesta del público fue aplaudir a los bailarines, quienes no sabían qué hacer; el director, la orquesta y el coro seguían saliendo. Mientras, yo en el camerino "A ver cuándo se acaba esto" y terminó en ovación. Eso fue muy emocionante.

La obra se olvidó. El director se fue a Viena, pero hubo la petición de parte de los bailarines y del Instituto de Danza, en Jalapa, que siguiera. La compañía se modificó; unos bailarines se fueron, otros llegaron de México, Centro y Sudamérica. Surgieron los problemas de todas las compañías del mundo. Y yo dije "Bueno, voy a terminar la obra porque dije que lo haría"; otro año y medio para que se estrenara completa.

Paralelamente a ese trabajo hacía muchas cosas, como dar clases de metodología de la enseñanza, de coreografía, de técnica. Todo eso además de las dificultades de siempre. Entonces Luis Herrera de la Fuente me dijo "A las obras hay que ponerles fecha y anunciarla". Un buen día, después de año y medio (en 1976), me llamó por teléfono de Estados Unidos, y me avisó "El coro de fulano de tal, el director x, va a llegar en siete días a Jalapa para que se presente la obra". Fin de la conversación.

La noticia llegó a los directores, quienes me preguntaban quién pagaría la estancia de noventa personas del coro. Dije "Ustedes van a pagar". Se programaron las fechas en México y alguien aseguró "No se preocupen, todos los boletos se van a vender". Y así sucedió. En el Palacio de Bellas Artes hasta tuvieron que poner trescientas butacas adicionales y muchos se quedaron en la calle. Lo mismo pasó en el Auditorio Nacional, cuando su cupo era para doce mil personas. Así, las cosas se fueron uniendo como por milagro. A pesar de que Herrera había intervenido de manera tan importante él no vio nada. (*La novena sinfonía* se presentó el 9 de julio de 1976 con el Ballet Contemporáneo de Jalapa, la Orquesta Sinfónica de Jalapa y el Coro Southwestern Collegiate, dirigido por Ronald Shirey).

Esa fue una experiencia muy especial para mí por la estructura de la obra misma en cuanto a danza, y por la respuesta del público hacia todos. La Sinfónica nos ha platicado que jamás en su vida, ni antes ni después, han tenido ese éxito. Digo que eso fue una innovación porque la obra logró producir tanta buena voluntad en tantas personas que actuaban y en quienes la presenciaron.

Para la *Novena* trabajé al revés; primero los dos últimos movimientos. Creé el material coreográfico para toda la obra; lo planteé de manera incipiente en algunos movimientos para después desarrollarlo en otros. Con esa obra nunca tuve miedo, será porque entonces había dado tantas clases de coreografía y conferencias que estaba seguro de mi oficio; me pareció muy fácil la estructuración de la obra. Conocía la partitura, vivía con ella. El problema era dar el sentido ¿cómo dar la forma que correspondiera a esa época, esa música y ese poema de Schiller?, ¿cómo hacer sentir la presencia de un Dios creador, omnipotente, que tiene bajo su mano a todos los hombres en un amor moviéndose en armonía?, ¿cómo plasmar ese amor al público?

En la obra se pudieron plasmar estructuralmente las ideas y su realización fue sobre bases bien formales. Pretendía dar una estructura perdurable y que expresara claramente las ideas, sin estorbos y sin la intención de querer asombrar a la gente por el movimiento sino por el espíritu.

Hay un parte del cuarto movimiento en que después de toda la bulla hay tranquilidad, que suena a eternidad, como estrellas que hablan o cantaran. Son sonidos muy tenues y, para mí, Beethoven está hablando del paraíso. Schiller también habla del paraíso eterno, cuando se refiere al

momento en que los hombres se unen en un abrazo amistoso, fraternal, amoroso. El terror está en plasmar esas cosas, el cual vencí porque había elementos en la compañía afines a ello y daban ganas de crear cosas; y gente que practicaba con tal afán que les tenía que decir "Por favor, ya descansen", porque se les veía demacrados, con los pelos parados, era un cosa increíble. Me decían "Sí, sí, ya vamos a descansar" y lo hacían otra vez. También hubo otros con la suficiente resistencia para hacer difícil el trabajo, pero vieron a los que sí se esforzaron y eso se les queda para toda la vida, a pesar de que ellos no lo hagan, lo dicen a otros, lo transmiten.

En cuanto a las ideas, todos las interpretaron, aunque no les hubiera llegado al cien por ciento; así que pudieron expresar el texto al público de la manera más verídica, y el público lo recibió con lágrimas. Se logró la comunicación del público con los artistas en una especie de integración; se rompió la barrera escenario-público y éste vivió la experiencia de los artistas. Y no nada más bailarines, sino también cantantes y músicos. Fue una cosa muy especial y, para mí, una innovación. Yo quiero hacer algo más allá de la *Novena*; tengo otras obras mucho más escalofrantes.

Después de la experiencia de dirigir al Ballet Contemporáneo de Xalapa regresé a la ciudad de México, donde compuse un programa con una compañía de uno: yo nada más, y no hubo ningún conflicto. Podía ensayar de la mañana al día siguiente sin ningún problema; a mí mismo no me digo nada: trabajo. Ni siquiera me fijo en qué hora es para comer; me tienen que decir "Sal de ahí porque te vas a hacer daño si sigues horas enteras". Terminé ese programa, y lo que hizo falta fue un foro y respaldo para presentarlo, que finalmente me lo ofrecieron.

Eso muestra que nunca me he quedado sin trabajo. Dicen: "Se retiró al monte" o "Quién sabe dónde esté". Yo he estado trabajando y cuando me he ido al monte hago otros servicios, como escribir uno o varios libros de danza.

Considero que tres de mis obras lograron ser la realización de lo que quería plasmar. La primera de ellas es *El advenimiento de la luz*, por el tema y el modo en que fue desarrollado. La segunda es *Contrastes* (1957) que trataba de una familia en circunstancias muy deprimentes y desastrosas, pero que dentro de la pobreza visualizaban el modo de ayudar a la pareja joven que se casaba, lo que le permitía salir de su ambiente tétrico. La obra produjo tristeza en el público, pero al final se quedaban con una intensa esperanza, aunque no había ninguna certeza de que el bebé que iba a nacer cambiara la vida de nadie.

Esa obra conjuntó la estructura que le di y la ejecución de los bailarines. Ellos la tomaron y concibieron y desarrollaron sus personajes. Como coreógrafo fue una gran sorpresa ver que lograron vivir sus personajes y la obra escapó de mis manos. No tenía nada que corregirles técnica ni interpretativamente, y quedé como espectador. Es la única obra mía en que sólo presenciaba los ensayos, nadie decía nada y nos íbamos. Así fue el logro de los bailarines, quienes captaron todos los movimientos, la muy difícil música de Bartok y fue muy grato para mí ver la obra porque, además, cada vez que la bailaban se convertía en una nueva experiencia, en el sentido de su aporte.

La tercera de las obras que más placer y satisfacción me han dado es la *Novena sinfonía*, de la cual ya hablamos. Lo fue por lo importante del tema: la bondad, la creación de los hombres por Dios y la relación amorosa de los hombres y mujeres entre sí, como hermanos. Se trataban distintos tipos de amor: el amor y adoración hacia Dios; el amor amoroso entre hombre y mujer, no muy literal, pero sí su esencia; el amor juguetón entre hombres, que era una especie de fraternidad libre de juegos no agresivos; el amor de amistad, de jóvenes que se enamoran comenzando con un amor fraternal entre hombres y mujeres y logran una gran unión, estrecha, duradera.

Al final de la obra se mostraban de nuevo todas esas formas, como sucede con la música: momentáneamente reaparecen los temas musicales y dancísticos en *Oda a la alegría*, que para mí era el momento de decir un salmo entre hombres, mujeres, Dios y el universo, y entre lo que existe en la tierra y lo que está por venir.

Otra obra que hice estuvo basada en experiencias marítimas, *Tiempo de mar* (1958). Tenía música de Bach, fugas transcritas para percusiones. Fue muy grata para mí; para realizarla investigué personalmente con pescadores, por lo que las escenas se refieren a experiencias reales. Era compleja y para algunos era muy difícil de ver; alguien me dijo que no podía apreciar la obra porque pasaban muchas cosas a la vez, que es precisamente lo que sucede en una fuga: muchas voces, contraposiciones difíciles de percibir. En cambio otra persona, con experiencia en coreografía, dijo: "No sé por qué dicen eso; vi absolutamente todo". Y así lo consideraba yo: ponte en una playa y ve lo que hay y así es; tan simple como eso y tan complicado como eso.

Cuando se contemplan escenas de muchos seres humanos en un área reducida con tantos movimientos, expresiones, actividades, emociones, todos diferentes, es fácil percibir que suceden muchas cosas simultáneamente. Escogí a propósito la música de Bach porque pensé que sin el contrapunto no podía dar formalmente lo que quería, y hubiera quedado una especie de tejido suelto.

En *Enlaces* también se hablaba de tejidos, pero me parece que no logré exponer claramente el tema como en las obras que acabo de mencionar; no llegó a expresar esencias verídicas. El hombre tiene la obligación de presentar verdades a los otros hombres; pueden ser drásticas, impactantes, terribles, pero verdades siempre, y no tener ideas mixtas, raras, confusas, que pueden perder a sus públicos. Esa es la obligación del artista.

Al igual que el resto de los artistas, el de la danza contemporánea siempre debe presentar obras con un aspecto didáctico, o sea, que den una enseñanza. Eso hace la gran diferencia entre la diversión o el espectáculo, y la comunicación urgente de elementos necesarios para inducir y conducir a otros seres humanos. Así visualizo el arte. Y como el ser humano está lleno de errores y problemas, el arte también lo está; por ello es menester buscar la forma de presentarlo de la manera más depurada posible.

Ésa esa la razón por la que no he vuelto a presentar muchas obras. No porque considere que fueron malas o buenas formalmente, porque gracias a Dios he sabido estructurar mis obras. El problema es la fuerza de las verdades a mostrar, lo que es para mí el punto primordial para ver mi obra y la de otros. Y creo que en general erramos mucho en esto porque los artistas exageran su intención en presentar cosas personales y mostrar. "Mira qué bien estoy en esto", "Mira qué bien bailo", "Mira qué bien hace coreografía éste", "Qué bien pinta fulano", "Qué bien hace escultura". Así debe ser, hacer bien sus obras para mostrarlas; sin embargo, ése no es el cometido principal sino simplemente uno de los factores que se dan en la vida profesional de cualquiera. Es posible halagar la belleza de las obras, pero lo principal debe ser el uso que se le dará.

En el arte las personas siempre desbordan alegría por haber creado algo; pero eso no es suficiente para sostener a nadie: el ser humano fue creado para crear, o por lo menos para recrear y procrear, por lo que no es ninguna sorpresa el que pueda hacerlo. La cosa es hacerlo verídicamente.

En cuanto a mi trabajo como maestro, puedo decir que he recibido muchas peticiones. Por ejemplo, a principios de los sesenta, se me acercaron directivos del Ballet Folklórico de México para pedirme que impusiera orden en sus compañías y que impartiera clases de danza contemporánea, pues consideraban que era lo más adecuado para esos bailarines. Acepté trabajar en ese lugar y enseñé exactamente lo mismo que enseñaba en mi escuela.

En Santiago de Chile también me pidieron que impartiera clases y, en ese caso, era una compañía de ballet académico, a la que también enseñé lo mismo. O sea que nunca he cambiado la técnica ni las ideas que enseño por el hecho de que sean sitios o tendencias dancísticas diferentes. Yo permanezco en mis creencias e imparto los elementos necesarios para dar una buena formación a todos los bailarines por igual, si son capaces de asimilarlos. Y sé que estoy en lo cierto por experiencia.

Yo me formé como bailarín en poquísimos tiempo y he tenido la buena fortuna de "hacer" bailarines y contribuir en su formación y desarrollo físico y espiritual también en poco tiempo. Si hablamos de varios de los que participaron en la *Novena*, debo decir que muchos no entendían cómo bailarines tan jóvenes pudieron cumplir de manera profesional, pues algunos sólo tenían dos años estudiando. Sin embargo, logré prepararlos para que alcanzaran un mayor y más rápido desarrollo en su vocación y oficio justamente porque obtuvieron mayores conocimientos en menor tiempo. No me refiero a cursos intensivos, sino a la comprensión y conciencia que lograron sobre lo que estaban haciendo.

Muchos de los jóvenes con sólo dos años de trabajo sabían más que los veteranos sobre el cuerpo humano, sus partes y sus músculos; habían estudiado coreografía y el método de enseñanza. Con esto quiero decir que el hecho de haber dado clases aquí y allá ha demostrado que funciona el sistema que sigo; es un método basado en mi propia experiencia, puesto que yo tuve que volver a formarme a mí mismo y dejar a un lado todos los estudios anteriores que hice. Suena muy drástico, pero no soy la única persona que haya hecho eso.

Además, he tenido oportunidad de escuchar opiniones de varios maestros que constatan mi afirmación. Por ejemplo, el profesor Balukin de Rusia, del Bolshoi, vio mi trabajo y consideró que correspondía al que sigue la danza académica. Hizo comentarios y elogios al respecto. Así es que lo que digo no nada más es para darme palmaditas en mi propia espalda,

sino la opinión de gente que trabaja con seriedad y preocupación. También cuando llegaron otros maestros rusos de compañías folclóricas dijeron que en su país necesitarían cinco años para lograr el trabajo de espalda que tenían los bailarines que vieron. Yo me quedé asombrado porque se referían a mi clase de intermedios; comparaban cinco años con lo que habían logrado mis alumnos de ese nivel en meses.

Todo esto para decir que la labor que hago conduce a las mismas consecuencias y resultados de otras tendencias dancísticas, siempre y cuando el alumno tenga amplitud de criterio para no resistirse a las enseñanzas. Esto ha sucedido no solamente en el caso de la danza académica sino también en alumnos míos que después han viajado a Cuba a estudiar sus formas étnicas, las cuales han podido asimilar en poquísimo tiempo. Lo han logrado no porque yo sea el maestro *non plus ultra*, sino porque he tenido que reflexionar mucho sobre mis enseñanzas, seleccionar a través del tiempo y dar a los bailarines lo que a mí no se me dio, justamente para evitarles el daño a sus cuerpos. Les presento los elementos que yo sé que son formativos y lo hago en el menor tiempo posible con el fin de que puedan comprender y asimilar rápidamente; eso se logra haciéndolos pensar, provocándoles adentrarse en sí mismos. Eso ha dado resultados, funciona.

Sobre todo eso trata mi primer libro, *Método. Ell arte de la danza*, que es una especie de vista panorámica de todos los elementos que trabajo, como los de tipo técnico, que tienen una gama muy amplia. Es un texto sobre el método básico, tanto para enseñarlo como para recibir la enseñanza de las bases técnicas. Le llamo método y no técnica a mi planteamiento, porque creo que el método va más allá que la técnica. No es un libro nada más dedicado a poner ciertas experiencias biográficas de un bailarín, sino que incluye análisis no comúnmente presentes en libros similares:

La docencia es una profesión que amo mucho porque uno se hace partícipe de la formación de otra persona; uno vive ese proceso con el otro. Lo que trato de decir es que uno siente lo que siente la otra persona, comparte sus sentimientos e inclusive sus sensaciones físicas, lo que permite corregir de inmediato e insistir sobre sus defectos para que desaparezcan lo más pronto posible. Es como la compasión, el cariño, el afecto, el amor: uno comparte con otra persona, sabe cuándo se siente bien o mal, cuándo se va a enojar o a sentir alegría.

La enseñanza no tiene descripción; es un mundo enorme en que, en un sentido, el maestro es como una especie de protector del alumno, es una figura paterna, muchas veces materna también; es fraternal; es compasivo en el aspecto de amistad, es una relación de cooperación-colaboración. En fin, es un campo inmenso en donde el que enseña puede aprender mucho simultáneamente a quienes reciben la enseñanza, inclusive de gran aporte humano.

La responsabilidad de ser maestro no tiene ningún título, ni nombre ni representación. Es muy grande. Yo encuentro que tengo que revisar continuamente y digo a los alumnos "Yo les estoy diciendo esto, yo se que es cierto, pero no me crean, vayan a investigarlo. Investiguen en libros y en otros lados. Si le encuentran error vengan y lo discutimos". Ellos pueden pensar "Bueno, este maestro se siente un dios, se siente único", pero se lo que estoy haciendo, me baso en los resultados obtenidos, pero por otro lado, no quisiera que lo vieran como el "evangelio", y por eso quiero que investiguen. Yo investigo el Evangelio inclusive; así me enseñaron a hacerlo, por lo que la danza con más razón.

Fuentes: Charlas de danza con Xavier Francis, conducidas por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", INBA, México, 29 de septiembre y 1 de octubre de 1986.



Héctor Fink es uno de los representantes más importantes de la danza folclórica mexicana, no sólo por su permanencia en el campo dancístico nacional, sino porque ha incursionado en numerosas facetas y especialidades de la actividad, como bailarín, maestro, coreógrafo, director, investigador, promotor y productor.

Nació en Orizaba, Veracruz, el 19 de mayo de 1935. Realizó estudios musicales como intérprete de piano y cantante; descubrió la danza en su adolescencia y venciendo los prejuicios familiares, ingresó a la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en 1955 y dejó su carrera universitaria. Sus primeros profesores fueron Marcelo Torreblanca y Amado López, maestros misioneros y pilares de la enseñanza de la danza tradicional mexicana, con quienes trabajó en la Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales del INBA y en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, respectivamente.

También en la ADM, Fink estudió ballet con Guillermo Keys, Nelsy Dambre y Nellie Happee y danza moderna con Elena Noriega, Rosa Reyna, Xavier Francis, Juan Casados, José Limón, Waldeen y Anna Sokolow, entre otros. Participó del momento más álgido de la danza moderna nacionalista, bailando en las obras más significativas de ese repertorio, como *La manda*, *El chueco* y *Tierra*. Bailarín del Ballet Contemporáneo y del Ballet de Bellas Artes, ambos dependientes del INBA; con la primera compañía realizó la importante gira de 1957 por Rusia, China, Rumanía e Italia, actuando como bailarín, además de maestro y coreógrafo de danza folclórica. Esa gira dio un impulso significativo a la danza moderna mexicana y es considerado punto de quiebre de su nacionalismo hacia nuevas propuestas artísticas.

Se inició en la docencia en 1956 como maestro de danza folclórica en el Instituto Mexicano del Seguro Social. Debió concentrarse en esa especialidad luego de una grave lesión y fue cofundador en 1958 del Grupo Danzas y Cantos de México, compañía con la que se mantuvo seis años

en cartelera en los teatros de La Paz y Antonio Caso de la ciudad de México, además de recorrer Latinoamérica y Estados Unidos representando el país promovido por el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El trabajo desarrollado le valió numerosos premios, como el primer lugar a la compañía en las II y III ediciones del Festival Internacional de Folklore en Salta, Argentina; además de los reconocimientos a mejor bailarín, mejor vestuario y mejor conjunto musical.

En el periodo de 1958 a 1964, Fink se encargó de la Dirección de danza y de la Coordinación de espectáculos folclóricos del OPIC, desplegando una importante actividad de difusión en el país y el extranjero.

A partir de 1971 es director de la Escuela de Danza de la Dirección General de Acción Cívica, Cultural y Turística del Departamento del Distrito Federal. El desarrollo que se le ha dado a esa escuela en diversos momentos implican, por ejemplo, la introducción de la metodología cubana de enseñanza del ballet antes que ninguna escuela en el país; la edición de libros y grabaciones, como son los textos *Breviarios de la danza I y II*, de los cuales Fink es autor, y la fundación del Ballet Folklórico de la Ciudad de México, con el que presentó su espectáculo *México mágico* durante dos años en el Museo de la Ciudad de México.

Fink ha sabido compaginar sus actividades en los medios escolar y profesional, incluyendo ámbitos comerciales que han sido mal vistos por numerosos integrantes del campo dancístico, pero que han permitido la apertura de fuentes de trabajo a bailarines, maestros, coreógrafos y directores de diversas especialidades dancísticas. Así, lo mismo fundó en 1968 el Ballet Folklórico Viva México con el que se presentó en hoteles y centros nocturnos de Las Vegas y París; dirigió el Ballet Folklórico de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán de la UNAM (1982-1986); creó espectáculos para la Plaza Santa Cecilia en la ciudad de México durante catorce años al lado de Pepe Guízar y para programas de televisión, concursos de belleza y presentaciones de cantantes; además de encargarse de la apertura del Campeonato Mundial de Fútbol 1986 en el Estadio Azteca con dos mil bailarines.

También ha desplegado una importante actividad en el teatro, donde cursó estudios con Óscar Ledesma, José Luis Ibáñez y Héctor Azar y participó en varios montajes como actor. Fue coreógrafo de la Compañía de Teatro Infantil del INBA, dirigido por Ledesma (1969-1974),

y gracias a lo cual llegó al público masivo y popular de las temporadas escolares.

En 1966 Fink recibió el Premio Nacional de Danza, otorgado por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música; en 1983 las medallas de oro y plata en el Festival Latinoamericano de Folklore celebrado en Argentina; en 1996 un homenaje de Televisa por su trayectoria artística dentro del Festival Acapulco; y también en ese año el Homenaje Una Vida en la Danza, otorgado por el INBA, entre muchos otros premios.

Héctor Fink se muestra orgulloso de la elección profesional que hizo en su vida y de manera incansable continúa trabajando. Tiene muy claros los objetivos que persigue con su trabajo escénico, al que considera su medio expresivo y creativo, diferenciado del "folclor puro" que sólo le pertenece a los creadores populares, pero que está sujeto también, considera, a los procesos de tradición y cambio.

Creo que mi vocación como bailarín la traje desde el momento en que nací. Creo que la heredé. Mi familia tiene una trayectoria artística muy grande; desde las hermanas de mi abuelo que eran cantantes de ópera en Alemania; además mis tíos José Mojica, la actriz Emma Fink y el productor de películas Agustín J. Fink. El sentido artístico es algo que proviene de mi familia, y que afortunadamente a mí se me reveló en la danza. Ésta ha sido parte de mi vida; a ella se lo he dedicado todo y me ha dado las más grandes satisfacciones.

Desgraciadamente, no comencé a bailar a tiempo porque ya era grande, y eso se debió a razones familiares. Había reticencias para que me dedicara de lleno a lo artístico. Comencé estudiando el piano, cantando en los coros de la secundaria, preparatoria y universidad, tratando de hacer siempre algo superior, algo artístico. Fui a caer a la danza por un mero accidente en la preparatoria, donde no había manera de pagar la materia de Educación Física si no se hacía con la de Danza. Entonces se me abrió un mundo nuevo y maravilloso; lleno de nuevas experiencias y amistades, que me permitió hacer lo que quería en la vida.

Desde chico bailaba en los festivales del kindergarden o la primaria; sabía que podía hacerlo, pero nunca había pensado en dedicarme completamente a la danza. Luego de pagar mi materia me dijeron: "Bailas

muy bien, vete a Bellas Artes. Ahí estudié con el maestro Marcelo Torreblanca y voy a hablar con él para que entres". Llegué y me vio bailar. "Métete a hacer la clase; tú ya has tomado clases, no me puedes decir que no". Y yo "No maestro, es la primera clase que tomo en mi vida".

Soy de Veracruz, a mucho orgullo, de Orizaba, y vivimos un tiempo en el puerto, donde bailaba los sones jarochos, pero nada más como hobby. Mi padre y mi madre nacieron en Celaya, Guanajuato, de donde es casi toda la familia. Hay otros de San Miguel, de la ciudad de Guanajuato y también de Querétaro. Casi todos tenían aspiraciones artísticas; inclusive las hermanas y hermanos de mi mamá (eran doce, de esas familias enormes y antiguas) formaron una orquesta, en la que unos tocaban y otras cantaban.

Mi mamá se llama María Aurora Mendoza viuda de Fink y mi padre era Alfredo Luis Fink Mujica. Él era comerciante, como mi abuelo; fue gerente de una compañía de importaciones muy grande que se llamaba Compañía Mercantil Campell. Mi abuelo era alemán; vino a México hace muchísimos años y se casó aquí con mi abuela, quien era mexicana de padre francés y madre española, y fundaron una gran familia. Creo que somos la única familia Fink en México.

Mis padres tuvieron siete hijos (cinco hombres y dos mujeres); yo soy el menor de todos. Una de mis hermanas tenía muchas facultades como cantante, contralto con una voz preciosa, pero por cosas de familia y a pesar de tener el espíritu artístico en la sangre, le impidieron que se dedicara al arte porque lo consideraban "lo peor". Eso es mentira: el arte es lo más grande del mundo y cuando te dedicas a él con todo el amor te da, te abre puertas, emociones y sensaciones maravillosas.

He tratado de luchar contra esos prejuicio en las familias y permitir que los niños bailen y estudien danza. No es nada negativo, al contrario, da satisfacciones. Yo mismo me pongo de ejemplo, y si me hubiera dedicado a la contabilidad estaría hecho un viejo espantoso, detrás de un escritorio haciendo numeritos. Lógico que esos conocimientos que adquirí en la universidad me han servido muchísimo para mi trabajo como director de una escuela.

Así, a pesar de los antecedentes artísticos de la familia ésta tenía prejuicios de todo tipo, pero especialmente religiosos. Sin embargo, a mí no me importaron y decidí dedicarme a la danza porque era lo que quería. Cuando así lo decidí, mi padre me retiró todo su apoyo económico. Yo era

su consentimiento y me daba doscientos pesos semanales para mis estudios y mis gastos, que en aquellos tiempos era un dineral. Por exigencias de la familia iba a ser contador público, pero con la danza olvidé la carrera (llegué hasta segundo año en la Facultad de Comercio). Me dijo: "Te vas a dedicar a la danza y vas a dejar la universidad, bueno, desde ahora no te doy un quinto". "No me importa, voy a recibir mi beca de Bellas Artes", pero resultó que era de trescientos pesos mensuales. A pesar de que me sentí infeliz por eso, no me importó; hice muchos trabajos para poder mantener mis estudios, continué y aquí estoy.

Fue en 1955 cuando entré en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), y tenía exactamente diecinueve años. Para hombre no estaba tan grande, pero si hubiera empezado antes hubiera gozado más la danza, aunque ahora la gozo de otro modo, pero no actuando ni bailando, que es una cosa maravillosa.

Tuve más problemas al entrar en la danza de manera profesional; además de que se enojaron y me quitaron mi pensión, la familia trató de influirme cuando fui a mi primera gira internacional. Fue en 1957, cuando con el Ballet Contemporáneo viajamos a Rusia. Como tengo parientes de nacionalidad norteamericana me decían: "Si vas a Rusia no vas a volver a entrar en Estados Unidos y vas a echar a perder a la familia; vamos a perder la nacionalidad y todo lo que hemos ganado". A ellos les interesaba eso. Yo, bendito sea Dios, siempre he estado orgulloso de ser mexicano y dije: "No va a pasar nada y si ésta es la cuestión, es su problema. Yo me dedico a un arte, voy como artista, no como político".

Al principio nadie de la familia me apoyó, pero después todos encantados de que estuviera dentro del arte, porque vieron que realmente lo tomé con muchísimo ahínco, como una profesión y que, afortunadamente, las facultades con que Dios me dotó me hicieron sobresalir y comencé a bailar profesionalmente. A los dos años de empezar mis estudios en la ADM debuté bailando en el Palacio de Bellas Artes. Luego seguiría esa maravillosa gira a Rusia, que se extendió a China y países de Europa, a donde fui como bailarín pero también como maestro de danza folclórica de la compañía.

Durante mi formación he estudiado varias ramas de la danza. Tomé clases de danza moderna y de danza clásica; sin embargo, la danza tradicional mexicana siempre ha sido mi vocación, porque soy muy nacionalista, a pesar de mi apellido y mi aspecto (que no es de mexicano

en absoluto, yo lo sé). Siempre me ha gustado el folclor, incluyendo danza, música, leyendas, cuentos, artesanías. Sin importar nuestro origen extranjero, en la familia hemos fomentado un fuerte nacionalismo; ésta es mi manera de pensar: implica amor, cariño y respeto absoluto a la nación. Aunque mi abuelo era alemán defendía a México a capa y espada. Un día le pregunté: "Abuelo, ¿por qué quieres tanto a México, si eres alemán?". "Cómo no voy a querer una nación a la que llegué sin nada y me ha dado fortuna, familia, estabilidad y todo lo que en mi patria no tuve. Cómo no voy a querer una nación así". Ya muy grande, porque murió a los 95 años, se nacionalizó mexicano.

Mis primeras clases de danza folclórica fueron con el maestro Marcelo Torrebanca, una persona a quien sigo respetando y queriendo como el primer día que lo conocí; me enseñó muchísimo y me inspiró. A veces se enojaba porque yo tomaba clases de danza moderna y clásica; decía que no debía hacerlo. Era su manera de pensar por ser un purista del folclor. Tenía toda la razón y no lo critico, al contrario alabo que sea así y que no haya cambiado. Me enseñó muchísimo por sus conocimientos incalculables sobre todo en danza, más que en baile; además tenía un archivo y una experiencia maravillosos.

De danza moderna mis maestros fueron Elena Noriega, Rosa Reyna, Xavier Francis (con quien más clases tomé), Juan Casados y Waldeen, además de que tuve la dicha enorme de conocer y tomar clases con José Limón en las últimas temporadas que vino a México, así como con Anna Sokolow, cuando viajaba al país. También estudié danza clásica con Guillermo Keys, Madame Dambré, Nellie Happee y otros que en ese tiempo llevaban la batuta en la enseñanza.

Elena Noriega fue mi inspiración en la danza moderna. Un día que subía la escalera de la ADM me encontró "¿Estudias aquí en la escuela?". "Sí maestra, folclor". "No, cómo que folclor; te me presentas a clase mañana.". "Me van a regañar; el maestro Torreblanca me corre". "No, yo voy a hablar con la directora de la escuela para que te den permiso y vas a estudiar. Con la figura que tienes no puedes estar bailando folclor únicamente". Y cuál no sería mi sorpresa que me fascinó la danza moderna; habiendo dejado la universidad, tomaba clases a todas horas con el maestro Urquín, persona maravillosa como amigo y maestro.

Además fueron indescriptibles las experiencias de haber podido bailar en coreografías de Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez o Guillermo Keys.

Empecé a hacer papeles de conjunto y de repente de solista, lo que me representó una satisfacción enorme.

Cuando llegué a la ADM estaba el gran auge de la danza moderna con temporadas preciosas en el Palacio de Bellas Artes. Debuté profesionalmente a los dos años de haber ingresado a la ADM; me escogieron cuando hicieron una selección de alumnos de la escuela y después como integrante de la compañía. Afortunadamente, creo que tenía un poquito de facultades y las pude desarrollar por las ganas de bailar. Me acuerdo que tomábamos clases desde las nueve de la mañana a la una de la tarde, y regresábamos a las cuatro y media para salir a las nueve de la noche; era el turno corrido, pero sensacional, porque fue la única manera en que pude adquirir tantos conocimientos y conocer gente tan bella en la danza. Inclusive a Felipe Segura, que estaba en el piso superior con el Ballet Concierto.

Lo primero que bailé fue *Tierra*, una obra sensacional de Elena Noriega; luego *El Chueco* de Guillermo Keys, y *La manda* de Rosa Reyna; todas obras principales de la danza mexicana. *Tierra* fue uno de los ballets que más gozábamos porque Elena Noriega, La China, tenía una fuerza y un espíritu sensacional. Ella, como todas las maestras y bailarinas de la época, tenían la escuela de Waldeen o de Anna Sokolow. Yo la amaba; como coreógrafa era de quitarte el sombrero, con su maravillosa *Tierra*, y también como su intérprete. La recuerdo mucho en *El Chueco*, donde hacía la madre y de verla bailar se te ponía la carne de gallina.

Rosa Reyna, Raquel Guitérrez, Alma Rosa Martínez o la misma Amalia Hernández, cuando bailaba moderno y perteneció a la compañía del INBA; todas eran mujeres maravillosas con gran presencia escénica. Y Rocío Sagaón, quien para mí era el ideal de bailarina mexicana, con su temperamento y prestancia increíbles. Cómo me impresionaba esa mujer bailando, era un talento sensacional. Afortunadamente tuve amistad con todas ellas y ellos; fueron mis maestros y mis amigos, y conocerlos me inspiraba más.

Sobre Limón puedo decir que fue el maestro de maestros en México. Fue quien nos vino a enseñar la danza moderna de ese tiempo y a mostrar cómo, a pesar de limitaciones, se puede llegar a ser un gran artista. Fue una gran experiencia bailar obras de él y verlo bailar aquí. Los programas que tengo con su nombre (donde el mío aparece chiquito), los guardo como tesoro, porque fue de los primeros artistas de la danza de

origen mexicano que surgieron mundialmente.

En 1957 fuimos a la gira que ya mencioné y que fue una experiencia que nunca en la vida he olvidado. Estaban en el Ballet Contemporáneo Rosita Reyna, La China, Juan Casados, Rosalío Ortega, Elsy Cota, Valentina Castro, Rocío Sagaón. Era la primera vez en mi vida que salía de México, lejos de mi familia, y afortunadamente con unas personas tan humanas y afectuosas. Era un grupo en el que nos defendíamos a capa y espada. A mí el maestro José Solé, quien también iba, me decía que era su hijo y así me trataba. En esa gira tuve la posibilidad de trabajar con quienes habían sido mis maestros y además llevaba a mi cargo toda la parte de folclor. Allá tuve el gran orgullo de bailar con Rosa Reyna *El jarabe largo ranchero*, y en los libros rusos está nuestra foto.

Desde México se planeó un programa de danza moderna y folclórica, pero allá sucedió una cosa sensacional: se unieron los dos grupos mexicanos que viajaron (Ballet Contemporáneo y Ballet Nacional) como Ballet Nacional Contemporáneo de México. Teníamos un programa variado y nos matábamos en los cambios de vestuario. Yo bailaba jaranas con Guillermina Peñalosa, jarabe con Rosa, y Veracruz con Rocío y Rosalío Ortega.

Lo que hice entonces me sirvió muchísimo, porque me entró el gusanito tanto de la docencia como de la coreografía, al trabajar con gente de esa categoría y ver la respuesta del público y su aprecio por el folclor mexicano. Fue realmente como una inyección.

En 1958 regresé a México lleno de ideas y de espíritu por las experiencias fabulosas que habíamos tenido. Para mí, la gira fue base de mi carrera, un cúmulo de experiencias y conocimientos que a la fecha me siguen sirviendo. Tanto tiempo de viajar por Rusia, China, Rumanía, París, Roma, convivir, tomar clases. Allá andábamos buscando quién nos diera clases; como en China, donde aprendimos a utilizar las cintas y después las utilizamos cuando se hizo el ballet *El nacimiento del Amazonas* de Raquel Gutiérrez, en el que Marcos Paredes y yo hacíamos el agua.

Desgraciadamente, tuve que dejar la danza moderna y el ballet por un accidente, un desgarré pavoroso desde la ingle y hasta el tendón de Aquiles. Perdí toda la elasticidad; no tenía fuerza en las piernas para sostenerme. Bailando folclor me molestaba un poco, pero lo podía hacer, así que me concentré en la danza folclórica, en la que tenía los conocimientos necesarios para dedicarme como bailarín y coreógrafo.

Luego se apareció el licenciado Miguel Álvarez Acosta en mi vida, y cuando dejó la dirección del INBA lo nombraron director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Me llamó para formar un grupo que representaría al país en Centro y Sudamérica, mismo que formé con mis compañeros egresados de la ADM. Me dijo: "Tienes la experiencia necesaria para formar un grupo que represente a México en las visitas del presidente López Mateos". El grupo estuvo formado por Jorge Escoto, Aurorita Quezada, Benjamín Gutiérrez, quienes ahora se dedican a la docencia. Así que puedo decir que fui pionero de esas giras, ya que abrimos campo; después irían otros grupos, como el de Amalia, pero nosotros fuimos los primeros y con un éxito sensacional. Con Álvarez Acosta estuve trabajando seis años y me nombró director del Departamento de Danza de la OPIC.

Bailé muchos años y todavía los piecitos se me mueven al oír la música. Para mí no hay cosa más sensacional que participar del misterio del teatro, las bambalinas, las piernas, las luces. Eso es algo que nunca se me podrá olvidar en mi vida: haber bailado y haberme presentado en foros maravillosos. Bailar era para mí lo máximo, presentarme en un foro, transmitir lo que podía hacer. A pesar de las dificultades de mi estatura y mi tipo bailaba jarabes y jaranas, y además, modestia aparte, bastante bien.

Quisiera todavía estar en el escenario; lo extraño muchísimo, pero para todo hay épocas y hay que dejarle el campo libre a la juventud, a los nuevos valores, y al contrario de hundirlos o ponerles trabas hay que quitarse y decir: "Órale muchachos, adelante", y empujarlos para que surjan y se conviertan en artistas.

Cuando se acabó el sexenio y Álvarez Acosta dejó el puesto (1970), la compañía estaba muy bien fundamentada y seguimos viajando, ahora en plan comercial también. Tuvimos experiencias sensacionales y muy malas también, que nos han permitido no cometer los mismos errores. Cuando se reciben ataques o una opinión contraria debe catalogarse y hacer lo mismo que hacemos con el alimento, masticarlo y digerirlo. Entonces se puede juzgar si se aprovechó o no.

Seguimos trabajando y de regreso de una gira me ofrecieron entrar como director de la Escuela de Danza de Acción Social, como se llamaba en ese tiempo, del Departamento del Distrito Federal (DDF).

Lo acepté pero, para ser sincero, nunca creí quedarme tanto

tiempo. Cuando entró el licenciado Echeverría a su mandato; exactamente el 1 de enero de 1971, inicié mi trabajo en la Escuela de Danza del DDF. En ese tiempo, toda la gente creía que se debió a la amistad y cariño que me tenían la señora Esther Zuno de Echeverría y el licenciado, pero fue totalmente lo opuesto. Fue por medio del maestro Del Río, quien era la mano derecha del licenciado Álvarez Acosta, como llegué ahí. Yo sigo teniendo cariño por María Esther y el licenciado, personas excelentes y se portaron sensacional conmigo y con mi familia.

Fue al contrario, repito, porque soy muy terco en mis decisiones y nunca acepté las malas opiniones que le daban a la señora Esther. Ella le tenía un amor muy grande a la danza folclórica, pero en ese tiempo no tenía los conocimientos suficientes, aunque después sí. Yo fui asesor de Las Palomas de San Jerónimo durante mucho tiempo, cuando todavía el licenciado Echeverría estaba en la Secretaría de Gobernación. Yo les daba clases, les asesoraba, les prestaba vestuario de la compañía, y la señora me hacía deferencias por mi trabajo. Pero tú sabes cómo es el poder y la rodeó gente con quien yo no estaba de acuerdo en su manera de actuar y hacer, entonces me retiré de Las Palomas completamente. Eso fue antes de que el licenciado llegara a la Presidencia de la República.

La Escuela de Danza del DDF ha sido una de las realizaciones más bellas de mi vida. Yo llegué de una gira y tenía en la casa un recado preguntando si quería hacerme cargo de la dirección. Dije: 'Sí me interesa, soy maestro, me gusta enseñar. Lo voy a aceptar por un tiempo porque no me voy a adaptar a estar sentado detrás de un escritorio, dirigiendo una escuela'. Y resulta que tengo muchísimos años haciéndolo y con un gran amor.

Recibí la escuela con noventa alumnos, en los altos del mercado Abelardo L. Rodríguez, con tres salones de clase, muy pocos maestros, sin las facilidades de poder realizar un trabajo profesional. Realmente nos hemos esforzado para desarrollar esta escuela, no únicamente yo, sino todo el equipo de trabajo, y tengo a orgullo decir que es una de las mejores en estos momentos, especialmente en danza folclórica.

Desde 1971 ya se impartían clases de danza folclórica, clásica y contemporánea. A los alumnos de ballet les daban Laura Urdapilleta, Sylvia Ramírez y Aurelio García. Aunque existían las clases no se seguía un sistema, una metodología, un plan de trabajo; y dije: "No es posible, con la capacidad de los maestros que tenemos podemos hacer una magnífica

escuela”.

En estos años hemos contado con elementos como, además de los que nombré, Claudia Trueba en clásico y Xavier Francis en contemporáneo. En esta rama se usa el método que él mismo ha elaborado, además de la técnica Graham, impartida por alumnas egresadas de la ADM.

Xavier estuvo mucho tiempo en la escuela y se retiró, aunque luego estuvo impartiendo clases sólo para profesionales. Me parece que Xavier está en una época de misticismo tal que es muy benéfico para él, pero no para los alumnos. Por el cariño y respeto que le tengo le he dado consejos sobre la manera de ser con los muchachos, pero para él lo fundamental es su concepto de Dios. Él es un dulce, pero cuando comienza a pelar esos ojos verdes que tiene, te aterra. Ha conservado su misticismo, pero sigue siendo el ogro de siempre en sus clases.

En la Escuela hay mil doscientos alumnos y no tenemos más porque la capacidad de las instalaciones no lo permite. Hemos luchado mucho con las autoridades para que nos den el apoyo necesario y lo hemos logrado demostrado un trabajo de calidad. Ahora tenemos buenas instalaciones, un lugar digno para la escuela, aunque no de tipo profesional porque los techos son muy bajitos, lo que nos impide tener una clase con saltos, cargadas y demás cosas de danza clásica y contemporánea, ni podemos ensayar con penachos o tocados muy altos.

El equipo de trabajo está compuesto por muchos maestros, quienes son gente disciplinada, que hasta sin tener obligación dan clase cuando es necesario. Dentro del arte no puede existir el burocratismo. Todos somos burócratas porque trabajamos para el DDF, pero ésa no es la actitud de la escuela. Los maestros trabajan sábados, domingos, días festivos, mañana, tarde y noche porque son docentes.

No tenemos a los alumnos encerrados en el estudio tomando clases, sino que los obligamos a salir, dar funciones, presentarse en teatros, carpas y al aire libre (incluyendo los lugares menos adecuados), lo que les da experiencia y calidad de bailarines. El bailarín de estudio no es bailarín; tiene que estar en presencia del público para tener la proyección escénica necesaria y saber solucionar los problemas que se presentan: “Ahí hay un hoyo, ¿cómo lo voy a brincar en función?, pues con la cara sonriente y gran dignidad”.

Además tenemos los foros abiertos que, por un lado, son muy importantes porque permiten dar funciones a un público amplio, pero por otro, provocan que se les baje el ánimo a muchos bailarines. Considero que ellos obligadamente necesitan la intimidad del teatro, la magia de las luces, el efecto que da la escenografía. Fuera de los teatros suceden cosas como que las pobres muchachas tengan que cambiarse en un camión, porque no hay camerinos. Con cosas así siento que denigro a los bailarines, y como yo fui uno de ellos tengo que defenderlos siempre.

En la mañana, los estudios están ocupados en ensayos del coro de la Ciudad de México, de la Orquesta Típica, de grupos a los que les prestamos los salones, ya que la escuela no los está utilizando. Nosotros funcionamos exclusivamente en las tardes, y sería injusto tener un espacio así sin ocuparse.

Además de en las tres especialidades de danza, se adiestra a los muchachos en otras clases, como el *modern stage* de las danzas folclóricas internacionales, tap, antropología, música, francés, historia del arte y de la danza; todos esos son cursos especiales que les abren el camino y no los limitan a la práctica.

Recibimos alumnos desde los ocho años para preprimero en ballet clásico y nueve años para primero, hasta los veinte años de edad. El curso es de unos cinco o seis años de duración. A los veinticinco o veintiséis años de edad todavía les queda tiempo para bailar, aunque hay otros que salen a los quince o dieciséis años de edad, luego de cursar toda la carrera, si iniciaron pequeños.

Ojalá hubiéramos podido tener en mi época una escuela semejante. Ahora los muchachos tienen cosas de las que nosotros carecimos siendo estudiantes; entonces no teníamos las facilidades de ahora, además de maestros, conocimientos, experiencias. Por eso estoy en contra de los muchachos que no las aprovechan y sólo se basen en sus facultades físicas sin realizar un verdadero trabajo. Qué bueno hubiera sido que cuando estudié en la ADM nos hubieran dado estos conocimientos y además en una institución donde sólo se da una cooperación simbólica, lo que permite que la apreciemos mejor a que si fuera gratis. Los alumnos provienen de todos los ámbitos sociales y dentro de la escuelas se llevan bien, como si no hubiera esas diferencias. Creo que eso se debe a que saben a lo que van: a estudiar y trabajar.

Los alumnos egresan como ejecutantes y algunos se especializan

como maestros; pueden quedarse en la misma escuela como asistentes de los maestros de base, gracias a lo cual hacen su servicio social y se forman en la práctica.

Cuando ingresan a la escuela los alumnos comienzan asistiendo dos veces por semana, lo que se va incrementando hasta que lo hacen de lunes a viernes a clases, sábados a ensayos y domingos a función. Los que están a punto de egresar toman clases diario (alrededor de tres horas) y luego ensayos. A veces los tenemos de cuatro y media a nueve de la noche. En cuanto a su campo de trabajo, muchos bailan en el Ballet Folklórico de la Ciudad de México; otros se van a dar clases o ingresan a diferentes grupos (como los de Amalia Hernández, Silva Lozano u otros). En clásico hemos tenido niñas que se fueron a la Compañía Nacional de Danza del INBA, que las mandaron becadas a Cuba. Sin embargo, a la mayoría le perdemos la pista, aunque después me los encuentro como grandes maestros en la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Politécnico Nacional, escuelas particulares o universidades. Además, los egresados en general tienen otros estudios y no están dedicados exclusivamente a la danza; tenemos educadores físicos, químicos, físicos, matemáticos, de todo.

Así que una de las enormes satisfacciones que he tenido es ver la cantidad de niños que han egresado de mi escuela. Desgraciadamente para el DDF y afortunadamente para mí, no es conocida como la Escuela del DDF sino como la "Escuela de Héctor Fink". Muchas veces me lo reclaman mis jefes, pero no tengo nada que ver con eso, así la conocen.

Mi aspiración dentro de la danza folclórica ha sido presentar un espectáculo mexicano maravilloso, digno de que el mundo lo vea. He tenido la experiencia de viajar muchísimo y de haber conocido y tomado clases con Stanislavsky, ver las compañías chinas, filipinas, polacas y de todos los países por los que he viajado. En todas ellas a los bailarines se les podía llamar folclóricos por el espectáculo que estaban presentando, pero su formación era completamente clásica, lo que además les daba grandes posibilidades interpretativas, por el manejo de esa técnica dancística.

La técnica ocupa un lugar principalísimo en la formación del bailarín; si no la tiene no puede pararse sobre un escenario. Estoy de acuerdo con que un danzante o bailarín de folclor puro no necesita la técnica, pero para el escenario hay que tenerla, pues da todo: respiración, prestancia, proyección, calidad, conocimiento sobre el uso y movimiento del cuerpo.

Al maestro Torreblanca lo quiero muchísimo. A mí me criticaba duramente: "Cómo es posible que estés bailando danza moderna y ballet. ¿Que haces allí con Nellie metiéndote para que te enseñe a estirar la patita? Así no se baila el folclor". Sin embargo, me he dado cuenta a través del tiempo que no es cierto ese criterio. El bailarín debe tener una línea, necesita fuerza y expresión corporal; no nada más es bailar y zapatear con los pies, sino también dar todo lo que tiene.

En mi caso, las clases que tomé de otras técnicas y géneros dancísticos fueron para lograr una superación, y considero que el bailarín no puede limitarse a ser exclusivamente folclórico. Eso no existe, no puede ser, porque entonces te dedicarías a bailar únicamente en los lugares de origen de esa danza.

La danza es desde la punta del pelo -que ya se me cayó- hasta el dedo gordo. Así eran, por ejemplo, las clases con Rosa Reyna, quien es preciosista; sabe pedir lo que quiere y cómo debe hacerse. Así, las clases se pueden aprovechar al cien por ciento. Lo mismo sucedía con Xavier Francis, quien daba clases sensacionales y tenía la capacidad de elaborar numerosas combinaciones a partir de un movimiento; todo lo daba de tal manera que el alumno entendía y podía hacer lo que pedía, gracias al desarrollo de su clase.

Al estar dentro de una profesión como la mía no se pueden cerrar los ojos ante las cosas distintas y de gran calidad que existen en otros lados; tampoco se trata de querer descubrir el hilo negro, sino tomar las experiencias de otros países, los cuales tienen una mayor trayectoria en la danza escénica, y aprovecharlas en beneficio de México. Creo que así piensan todos los que hemos dirigido grupos grandes de danza folclórica e inclusive quienes trabajan actualmente; todos hemos tomado experiencias de afuera, sin detrimento de nuestro nacionalismo.

Considero que difundir la danza entre el pueblo es una forma de educarlo, de enseñarle los valores nacionales. No es correcto que los extranjeros sepan más que nosotros sobre México; todos debemos conocer nuestra cultura y nuestro pasado. Cuando estuve en Rusia una de las traductoras, una antropóloga, me hacía preguntas sobre los aztecas y mayas, y yo pensaba que estaba loca por las cosas que decía, pero al leer me di cuenta que tenía toda la razón; me dio una pena tan grande y espantosa que me puse a estudiar.

Creo que la difusión de la cultura es esencial para educar al pueblo, que debe saber ver un espectáculo, criticarlo, tener conciencia de lo que está viendo. Es una de las cosas que hacemos en la escuela; casi obligamos a nuestros alumnos a ver espectáculos de danza, teatro, música para que sepan y eduquen su oído y su vista, para que su mente se abra cada vez más. Eso nos ha dado resultados sensacionales; hemos hecho encuestas entre los alumnos sobre danza en general y podemos comprobar que cuentan con sólidos conocimientos que les permiten juzgar y criticar. Esa es una aportación de la escuela: formar un público capacitado para apreciar y disfrutar la danza. Además, aunque no se conviertan en bailarines, físicamente la danza es maravillosa y a todos ellos les da una presencia real, diferente a la de las demás personas, y les infunde el respeto y la disciplina que debe tener todo artista.

No se cómo se es coreógrafo. Nunca planeo una coreografía. Creo que es un don o un conocimiento especial y que el coreógrafo nace, no se hace. Yo escucho la música y me concentro en ella; todo el tiempo la escucho y cuando llego a trabajar comienzo a mover a la gente; todo sale así.

En mis coreografías trato de respetar la autenticidad en el vestuario, música, estilo y pasos, pero le doy un tratamiento más teatral a lo que es la coreografía. No podemos presentar un baile en su forma tradicional, sino que tenemos que darle movimiento, otro aspecto. Si es para un concurso de folclor, lo presento de manera más auténtica, pero yo hago espectáculos mexicanos que son folclóricos en su raíz aunque no en su esencia.

A veces montamos cuadros de diferentes regiones. Tenemos una gran variedad de música, pasos, estilos, vestuarios y escogemos. Reviso todo eso para no caer en lo que otros grupos de danza folclórica que no estudian ni se documentan ni trabajan con informantes. Nosotros los traemos de diferentes estados para corregir lo que estamos haciendo en la escuela.

Siempre me ha gustado la investigación, la que realizo y adapto a mi manera de ser, pues no hago folclor puro, sólo me baso en él. Sin embargo, hay grupos que desgraciadamente bailan todo igual sin diferenciar actitudes, porte, estilo, vestuario, etc., lo que yo trato de cuidar muchísimo. Para ello son de gran utilidad los informantes. En la escuela tomamos cursos con ellos para empaparnos del folclor actual, ya que está cambiando día con día. Muchas veces nosotros seguimos bailando lo mismo y en las

comunidades de origen de ese baile ya cambió el estilo.

En lo que se refiere a la música reviso con asesores y con un magnífico amigo y entrañable compañero de trabajo desde hace veinticinco años, Daniel García Blanco, quien es maestro de la escuela. Revisamos y discutimos. Ahora estoy trabajando en un cuadro de Chiapas y escogí *El Sapo*, los sones de Ixtapa, *El Rascapetate*, *Las Chiapanecas*, *Danza de Parachicos* y otros para un popurri de una fantasía chiapaneca. Desgraciadamente presentarlo en doce minutos es difícil por la variedad maravillosa de danzas, música, estilos, trajes. Además hay que calcular los cambios de vestuario de la gente, cuántas parejas pueden participar en cada baile, cómo se van a cambiar, en qué momento poner la *Danza de Parachicos* que es de hombres y aprovechar para que en ese momento se cambien las chicas para salir después a *Las Chiapanecas*. Creo que eso es lo apasionante de la danza y la profesión.

El folclor puro pertenece a las etnias, y cuando ese folclor sale de su contexto pierde y gana. Pierde en esencia, en su calidad de folclor, pero gana en espectáculo. Fuera de su lugar de origen no podemos hacer folclor puro; por ejemplo, en la escuela lo enseñamos, lo respetamos al cien por ciento y por eso traemos a los informantes que lo enseñan de la manera como es. Pero luego les digo a los alumnos: "Ya lo aprendieron, ahora olvidense, vamos a una nueva creación, una fantasía". Cuando presento algo es posible decir: "Es de Héctor Fink, no es folclor, sino una creación de la compañía, del Ballet Folklórico de la Ciudad de México". Me atrevo a llamarle Ballet porque es espectáculo folklórico; si yo quisiera presentarlo con la mayor autenticidad en tiempo, ritmo, estilo y demás, lo haría como un conjunto de bailes o danzas populares.

Creo que para un grupo indígena presentarse en un foro también es una gran experiencia. El folclor, que es nacido del pueblo, tiene que evolucionar, de lo contrario no es folclor. Ésa es una de sus propias reglas. La gente tiene que transformarlo y poner algo de sí en él; eso va convirtiendo su hacer en algo verdaderamente folklórico. Entonces, cuando los indígenas se presentan en un escenario aprenden algo nuevo y lo difunden en sus comunidades. Eso no lo puede parar nadie; no se trata de meter a la fuerza el concepto de danza escénica, sino que el indígena razone y retome lo que él quiera para incorporarlo a su folclor.

Para mí, eso es bueno, porque adquiere conocimientos, experimenta, ve otra manera de vivir. No podemos tener a nuestro indígena

relegado siempre a vivir de huarache o descalzo, y haciéndose sus trajes a mano con el telar de cintura o hilando. Tenemos claro el peligro porque puede perderse su cultura, pero para conservarla ¿deben hacerse reservaciones donde permanezca aislado sin que le llegue otra cultura, ni aprenda a leer y escribir porque eso significaría nuevos conocimientos? Es imposible que estén cautivos toda la vida. Es muy polémico, pero creo que debemos progresar, todos, y no dejar a los indígenas metidos en un círculo para que no se pierda la raza ni su folclor. A éste lo podemos conservar gracias a los adelantos tecnológicos del cine, video, grabaciones, métodos para notación de pasos y coreográfica, y dejar que el indígena progrese.

Desde el día que dije voy a ser bailarín y dedicarme a la danza vivo y muero por ella. La danza es una actividad con muchas ramificaciones y yo trabajo en varias. Soy director de la Escuela de Danza y del Ballet Folklórico de la Ciudad; soy coreógrafo de Televisa; trabajo en centros nocturnos, y en uno de ellos desde hace años soy director artístico y coreógrafo; doy clases especiales o particulares. Muchos años hice centro nocturno; fui director artístico de Plaza Santa Cecilia, en Garibaldi, donde estuve como coreógrafo y director artístico. Lo dejé porque quería dedicarme a otras cosas, y por ejemplo, me llamaron de la UNAM como catedrático y director del Ballet Folklórico de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán; además estoy trabajando más en la escuela del DDF y haciendo más coreografía.

El trabajo docente y directivo de la Escuela ha sido muy satisfactorio pero he descuidado mi carrera como coreógrafo, aunque tenemos la compañía. Ahora que la escuela está encarrilada, con un equipo excelente de maestros que rinde grandes frutos, pienso dedicarme un poco más al Ballet. Éste hacía muy buen papel; lo teníamos muy bien organizada y creo que puedo impulsarlo de nuevo con la juventud preciosa que está saliendo de la escuela; muchachos que quieren bailar y están trabajando conmigo.

Hacia 1985 las cosas se compusieron mucho para la Escuela, pues llegaron a los puestos directivos el ingeniero Salvador Vázquez Araujo y César Bordes, con quien afortunadamente se puede hablar de bailarín a bailarín, de maestro a maestro, porque entiende nuestra realidad y ha dignificado las actuaciones de la compañía.

Para nosotros han sido muy útiles los festivales de fin de año que

hacemos en la Escuela; se presentan dos festivales en el Auditorio Nacional, aunque en 1985 fueron en el Palacio de los Deportes, donde tuvimos quince mil espectadores.

Nosotros no necesitamos publicidad para la escuela, el día que se reparten las solicitudes hay cola desde las cinco de la mañana hasta las cinco de la tarde; no nos alcanzan los maestros ni los salones, aunque tenemos dos pisos en el edificio de la estación San Cosme del Metro, por lo que nos van a buscar un local mejor, más amplio y con mejores condiciones. El edificio se cimbra y les digo a los muchachos que un día vamos a caer en el Metro y vamos a ir a parar al Zócalo. Vibra porque son mil doscientos alumnos y en determinadas horas, de las cuatro y media a las nueve de la noche, está llena la escuela.

Lo más bonito de la escuela es trabajar con disciplina, y con el afecto e interés de los muchachos por lo que están haciendo. Cuando me dicen que podría ganar más en otro lugar, respondo que sí, pero en otros lados no haría esta labor, que ha permitido desarrollar la escuela con base en esfuerzo y trabajo. Cuando no dirijo los ensayos los muchachos me extrañan muchísimo por mi manera especial de trabajar, que incluye bromas y regaños muy feos, si lo amerita la situación. Cuando me enojo yo mismo me doy miedo.

En el trabajo diario hay una convivencia muy hermosa. A mí me encantan la niñez y la juventud, lo que permite que los niños de la escuela me respeten y quieran. Muchas veces, si tienen algún problema no recurren a su mamá ni a su maestro, sino que van directamente a la dirección, porque me siento, les platico y les trato de ayudar. Lo puedo hacer porque estudié para ello: tuve que hacerme maestro para poder dar clases en la Normal; estudié Pedagogía, Psicopedagogía, Psicología infantil y otras materias. Todo lo que se aprende es útil algún día.

Lo mismo sucede con mis estudios de música. Haber tocado el piano me ha servido para poder hablar técnicamente con los músicos, lo que al mismo tiempo me ha permitido tener un carácter afable, porque sé lo que quiero y lo que estoy haciendo. Repito: todo lo que se estudia sirve en la vida; los conocimientos que he adquirido siempre me han sido útiles. Como el teatro, que también lo hice y fui coreógrafo del Teatro Infantil de Bellas Artes durante cinco años, haciendo obras didácticas infantiles con Óscar Ledesma y Xóchitl Medina. Por cierto que también ahora estoy volviendo a esa actividad; vamos a remontar *Pedro y el lobo*, obra con

adaptación de Óscar Ledesma, que tuvo un éxito sensacional en los sesenta, cuando la vieron noventa mil niños en una temporada y ciento y tantos mil en otra.

La mayoría de mi tiempo libre lo ocupo en ver espectáculos; me fascina viajar, pinto, leo, especialmente novelas históricas; practico el piano para que no se me olvide leer las partituras. Hay que estar al día, estudiar, estar en constante actividad, así que realmente mi tiempo libre lo dedico a trabajar.

La formación de un bailarín no es muy exigente en sí, pero si estás convencido de ser bailarín y tener categoría, prestigio y calidad artística entonces sí lo es. Hay que ser disciplinado; ser inconforme y no quedarse satisfecho con bailar *El lago de los cisnes* y no saber discutir sobre un libro, o no ver una obra de teatro contemporáneo o del neoclásico. Quedarse con *Lago* limita, y no únicamente como bailarín sino como ser humano: hay que estudiar y superarse para siempre sentirse bien consigo mismo.

La danza hoy en México está progresando y nos acercamos a tener de nuevo una danza mexicana, como la que tuvimos en mis tiempos, cuando era un orgullo pertenecer al Ballet de Bellas Artes, por la gran trayectoria y aceptación que tenía la danza mexicana en el mundo. Desgraciadamente decayó. Qué maravilla que pudieran juntarse otra vez los grandes coreógrafos con los grandes músicos y pintores, pero creo que se está logrando nuevamente, porque se le está dando al bailarín una categoría que antes no tenía.

Me refiero a que ahora un bailarín ya puede vivir de la danza, porque puede tener un sueldo más digno, cuando menos que le permita sostenerse. Antes el bailarín tenía que dar clases o hacer otras cosas, trabajar en una oficina y en sus ratos libres salir volando a tomar la clase. Ahora se ha dignificado la profesión.

Para mí es un orgullo poder decir que me hice en México y con base en esfuerzo, el que también me permitió estudiar en diversos lugares. Viajé por todo el país; tomé cursos en Estados Unidos; cuando volví a Europa me quedé tres o cuatro meses estudiando porque necesitaba conocimientos. Estaba ávido de ellos y lo sigo estando. Ése es un consejo que me dio un maestro de China; en un preciosísima sombrilla que me regalaron un viejito de la Ópera de Pekín me puso un pensamiento: "Nunca dejes de estudiar, porque nunca dejarás de aprender".

Siempre lo he recordado y estudio todo el tiempo para luego darle más a los muchachos. No como otros maestros que saben maravillas pero se lo reservan para ellos y nunca le dan nada al alumno; ¿para qué quieren el conocimiento entonces? Para mí, el maestro debe entregarse al alumno y difundir sus conocimientos.

El reto que tengo ahorita, afortunadamente, es montar el espectáculo de inauguración del Mundial de Fútbol 1986, que se va a presentar ante millones de espectadores. Fue una sorpresa muy grande para mí que el señor Emilio Azcárraga me invitara para ese trabajo al que pienso dedicarme mañana, tarde y noche para sacarlo con dignidad. Serán treinta minutos con dos mil bailarines, y es un reto que comparto con todo el equipo de trabajo que me rodea, mis amigos y la preciosa juventud que está dispuesta a hacerlo.

Siempre trabajo con gente muy joven porque creo que hay que darles la oportunidad. Si tienen ganas de hacerlo, conocimientos y empuje hay que apoyarlos, porque nosotros desgraciadamente ya vamos de salida. Así lo siento con mis muchachos, a quienes les doy mis opiniones y ellos a mí, y luego debatimos. Eso les sirve para tener una visión más clara de lo que quieren y pueden llegar a hacer.

Desde el momento en que me decidí por la danza me casé con ella; para ella vivo y trabajo; es mi derrotero y tengo el orgullo de haberme mantenido muchos años dentro de la profesión, si no en un lugar sobresaliente, cuando menos digno dentro del arte en México.

Lo principal es haber hecho de mi profesión lo que me ha dado las mejores y más grandes satisfacciones de mi vida y que me ha mantenido con calidad humana. Eso se lo debo a la danza, de lo contrario sería una persona amargada y tonta, estaría gordo y sentado detrás de un escritorio, como ahorita. Por eso digo: "Caray, yo dejé la contabilidad y aquí me la paso haciendo números, listas y calificaciones".

No soy una persona con complicaciones y con todo el mundo me llevo muy bien, todos son mis amigos. Me he mantenido en mi línea de trabajo y me he identificado con todos mis compañeros. Afortunadamente nunca he tenido un problema de trabajo ni pleitos con ninguno, porque yo respeto tanto su trabajo como quiero que respeten el mío.

Fuentes: Entrevista con Héctor Fink, México, 1984 (en su

expediente), Biblioteca de las Artes; y Charla de danza con Héctor Fink, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza “José Limón”, INBA, México, 27 de agosto de 1985.

MANOLO VARGAS, TEMPERAMENTO ARDIENTE Y VIRIL

(Fondo: Patricia Cardona)

**MANOLO VARGAS,
TEMPERAMENTO ARDIENTE Y VIRIL**

Manolo Vargas es uno de los más grandes artistas de la danza española que ha dado nuestro país; su fuerza avasalladora en el escenario conmovió a los públicos de todo el mundo y sus sabias enseñanzas han sido seguidas por varias generaciones de bailarines y bailarinas, confirmándolo como un gran intérprete y maestro.

José Aranda nació el 15 de agosto de 1912 en Tala, Jalisco, donde tuvo su primer acercamiento a la danza popular y experimentó de manera brutal el castigo por disfrutar de esa actividad. Él es un claro (y extremo) ejemplo de la lucha y constancia que requiere un varón para cumplir con su vocación artística, la que logró vencer el rechazo familiar y social, así como las limitaciones de su propia edad.

En 1938 inició sus estudios formales en la Escuela Nacional de Danza. Su vida profesional como bailarín inició poco después, incursionando en la danza folclórica, hasta que descubrió su verdadera pasión: la danza española. Ese género se convirtió en el medio para expresar su temperamento e impresionó a todo aquel que tuvo el privilegio de verlo en escena.

Su primer maestro fue el gran bailarín mexicano Óscar Tarriba, de cuyas enseñanzas también disfrutaron otros grandes de la danza española en el país, como Roberto Ximénez, Roberto Iglesias y Luisillo.

Manolo Vargas trabajó con bailadoras como Raquel y Dolores "La Gitanilla", hasta que en Nueva York formó parte de la compañía dirigida por la famosa bailadora e innovadora de la danza española Encarnación López "La Argentinita", quien lo bautizó con su nombre artístico. Con ella debutó en el Carnegie Hall, obteniendo un gran éxito de público y reconocimiento de la crítica especializada, cuyo más importante exponente, John Martin, afirmó que Vargas tenía "todas las cualidades de un animal joven. En el escenario despliega una técnica natural y un ardiente temperamento, que se combina y hacen de él una personalidad teatral

singular".³

Después de la muerte de La Argentinista, Vargas continuó trabajando con su hermana Pilar López, otra pieza clave de la renovación de la danza española, en cuya compañía debutó en 1946. Su triunfo en España se repetiría en países de todo el mundo, confirmando el talento y calidad artística de Vargas, que aún puede apreciarse en películas como *Flamenco* y *El amor brujo* (donde interpretó al personaje Carmelo con Pastora Imperio y Miguel Albaicín). Siempre se imponía, "pocas personas han habido en el mundo de la danza tan impresionantes como Manolo. Su presencia escénica magnetizaba al público amante de la danza española antes de dar un primer paso. Lo consideraba la quintaescencia de la raza ibérica, de lo gitano, del temperamento fiero".⁴

Su formación continuó con maestros como José Greco, Antonio de Triana, la Kika y Estampío (Juan Sánchez Valencia), quienes le transmitieron la tradición y técnica de esa forma dancística.

En 1955 Vargas y su compatriota Roberto Ximénez se separaron de la compañía de Pilar López para fundar la suya propia, con la que viajaron llevando sus propuestas dancísticas que fueron muy bien recibidas. El Ballet Español Ximénez-Vargas debutó en febrero de ese año para actuar en teatros y festivales de Europa, América y Asia. Son célebres los éxitos obtenidos durante varios años en el Jacob's Pillow Dance Festival y en el Lincoln Center de Nueva York, acompañados de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad, así como en países tales como Japón, Canadá, Inglaterra, Alemania, Holanda y en el Festival de Danza Española en Granada y Córdoba.

En México se presentaron en el Palacio de Bellas Artes en 1955 y 1963, año en que se desintegró la compañía. Vargas se retiró de los escenarios en 1964 para dedicarse a la creación coreográfica, realizando montajes para el Chamber Dance Quartet, y la enseñanza. Es coautor con Ximénez de numerosas obras como *Leyenda*, *Trantas* y *Zambra*, entre muchas otras, y ha participado en la formación de numerosos bailarines y bailarinas que con gran constancia acuden a su estudio en la ciudad de México.

En 1987 recibió el Homenaje Una vida en la Danza que otorga el INBA, pero el mayor premio de Manolo Vargas es el reconocimiento que ha obtenido de los públicos internacionales y de sus compañeros más exigentes. Ninguno de ellos ha podido olvidar la furia y belleza de su danza,

su cabello ensortijado, sus ojos negros y brillantes, su precisión y fuerza, su pasión y entrega. Con esos atributos rompió las barreras que le impedían ser bailarín y se convirtió en un gran artista, de los que honran a una nación.

Mi nombre es José Aranda, pero Argentinita me bautizó como Manolo Vargas. Cuando entré a su compañía ya trabajaba con ella José Greco y no era posible que hubiese dos Josés en un grupo con sólo dos muchachos. Eso fue en el año 42. Ese día estaban presentes Ramón Castroviejo, un médico muy famoso; el cónsul español en Nueva York, no recuerdo el nombre; una torera que estuvo mucho en México, Soledad Miralles; y varios amigos de Nueva York. Empezaron todos a buscarme un nombre; hubo muchas sugerencias, Greco quería que rifáramos el nombre y Argentinita dijo: "Te vas a llamar Manolo Vargas". Ella fue mi madrina verdaderamente.

Yo soy del estado de Jalisco, de un pueblecito que se llama Tala, cerca de Guadalajara, un ingenio azucarero, donde mi padre tenía un cañaveral. Como a los cinco o seis años de edad me gustaba el baile; siempre que se casaba alguien o había alguna fiesta yo bailaba y era muy popular. La gente decía: "Ya viene el niño del patrón, que baile". Recuerdo que me daba mucha vergüenza, era muy tímido, lo soy aún, pero más en aquel tiempo y me cubría la cabeza con la camisa.

A mi madre también le gustaba mucho el baile. En Jalisco hay una jota jalisciense; también las Cuadrillas que se bailaban mucho, algo así como *Las calabazas*, en las que se tomaban de las manos haciendo cadena. Además tocaban *El morrongo*, que era como un tanguillo, que después en España se lo oí a Pastora Imperio: "El morrongo, el morrongo, me lo quito y me lo pongo". Le dije a Pastora: "Eso lo bailaba mi madre". Bueno, hay cosas que traerían los españoles y se quedaron entre los indios, y éstos lo fueron haciendo a su manera.

Mi madre bailaba todo eso, y mi padre, que era viudo y vuelto a casar (soy hijo del segundo matrimonio) era mayor que mi madre y muy celoso. Alguien le fue a decir, algún campesino, que el niño bailaba siempre en las fiestas. "¿Cómo que baila? Avísame cuando lo vean". Un día yo estaba con lo del morrongo, cuando sentí un latigazo en la espalda; me

bajé la camisa, vi a mi padre y corrí. Él me gritaba: "Párate, párate". Siempre llevaba látigo y con él me atrapó del tobillo, tiró y se cayó; ¡imagínense el patrón y haberse caído delante de toda la gente!, su rabia era terrible. Yo lo levanté y corriendo fui a esconderme en las faldas de mi madre. Me dio tal paliza que estuve en cama como ocho o diez días. Cuando se está en esa edad, cinco o seis años, y alguien (que además es tu padre) te dice: "Como te vuelva a encontrar bailando te voy a matar, ya viste lo que te ha pasado", un niño lo cree. A mí me dio un trauma y dije: "Tiene que ser algo malo".

Después me mandaron a Guadalajara y me pusieron en un internado. Cuando veía en las revistas fotos de bailarinas las recortaba, pero como creía que era algo malo las escondía bajo el colchón.

Mi padre murió en un accidente de caballo y como su testamento estaba a nombre de una hija del primer matrimonio y mi madre no era una mujer que supiera defenderse, nos quedamos en la calle. Se fue a Guadalajara conmigo; sabía bordar que era una maravilla y de eso nos pudo mandar a la escuela. Sin embargo, llegué hasta sexto año porque tuve que trabajar para ayudarla. Después me instalé en México, donde estuve como dos años antes de mandar por ella.

El baile lo tenía olvidado, ya no existía. Pero en México no me perdía ni una función de danza. Vi los conciertos de Argentinita en el Teatro Arbeu, creo que fue en el año 38, cuando vino con Miguel Albaicín y Pilar López. En 1940 se presentó en el Palacio de Bellas Artes con Antonio de Triana. Sólo era un espectador: me gustaba, pero sabía que no podía ser.

Comencé a trabajar en el Banco de Comercio con el señor Galindo, administrador y secretario de Salvador Ugarte, el gerente. Un día hubo un coctel y entre la gente estaba un chico y conversamos. Me preguntó qué hacía y le dije dónde trabajaba; me contó que era arquitecto, que su padre era médico y quería que fuese lo mismo, y como en aquel tiempo los hijos tenían que ser lo que eran los padres... Me preguntó si estaba contento con lo que hacía y le dije que no. Cuando me preguntó qué era lo que me gustaba me dio mucha vergüenza decir que quería ser bailarín, y con mucho trabajo dije: "El baile". "¿Bailarín?", dijo asustado. Entonces ya era un poco tarde.

Mucha gente que quisiera bailar cree que por la edad no es posible y deberían probar, porque no se saben las posibilidades que puedan tener

o desarrollar. Para el ballet es distinto, sí se necesita cierta edad, pero para otro tipo de baile, como el étnico, no importa tanto. En esa época yo tendría algo así como veinticuatro o veintiséis años, que eran muchísimos para poder dedicarme a la danza. Ese muchacho me habló de la edad; dijo que tenía que desarrollar músculos, hacer cuerpo. Yo no sabía nada, a mí nada más me gustaba el baile. Me dijo que creía que no tenía edad para hacerlo, pero que probara, porque de otra manera toda la vida iba a estar pensando en algo imposible. Me señaló que había una escuela y luego de dos o tres días me llamó: "Vas a Bellas Artes; por la parte de atrás subes una escalera y ves un letrero que dice Escuela Nacional de Danza y pides toda la información".

Cuando fui estaban en audiciones. Vi el letrero y comencé a temblar; me puse de todos los colores. A la entrada estaban las señoras Suárez y Mayorga. Me paré en la puerta asustado y nervioso. La señora Suárez me preguntó: "¿Le puedo ayudar en algo?" y como tímidamente dije que sí, añadió: "¿Quiere informes para su hermanita?". Respondí que sí porque no me atrevía a decir que eran para mí. Me dijo lo que se necesitaba, que llevara a mi hermanita con su mamá, que tenía que pasar una audición y que si la admitían necesitaba unas fotos. Yo me decía: "¿Y ahora cómo le digo que soy yo?". Me quedé en la puerta.

Entonces pasó Eulalio Arroyo, que era un bailarín muy saleroso, y preguntó si podía ayudarme en algo; la señora Suárez le aclaró que había pedido informes para mi hermanita. Lalo dijo mirándome: "Ja, aquí lo que nos sobran son viejas", por lo que yo rápidamente pregunté: "¿Usted cree que puedo bailar?". "Claro que sí". A mí se me abrió el mundo. "¿Qué tengo que hacer?". Dijo que tenía que pasar una audición; me preguntó si tenía mallas y zapatillas, yo no sabía ni qué era eso. Como él también era maestro y jurado me pidió que fuera con él a los vestidores, entonces me dio unas mallas y unas zapatillas, y como si fuera la Cenicienta me las puse. Luego me preguntó si sabía qué era un *plié*; nunca había oído nada así y me enseñó cómo era, también las posiciones. Como era muy redicho pronunciaba *premier position*, *second position*, *troisième position* en francés.

El jurado estaba en descanso y yo mientras repasando. Me decía: "Muy bien, muy bien; cuando le digan *plié* doble las rodillas, cuando le digan *sauté*, salte". Se me olvidaban los nombres. Yo el largotón haciendo cola entre niñas chiquitillas, las madres me veían ya en mallas y zapatillas.

Al fin llegué. Ahí estaban Nellie y Gloriecita Campobello y el jurado, que eran Linda Costa y Tessy e Issa Marcué. A Linda la recuerdo; era guapa con unos ojos muy bonitos.

Me pidieron primera posición, segunda, tercera, cuarta, quinta, muy bien. Pero dicen quinta atrás y comencé a trastabillar; *plié* y todo al revés; el jurado riéndose. Pero como no tenían chicos me aceptaron. Ese día no dormí del gusto, compré no una, sino varias mallas y zapatillas. Me citaron para el lunes y yo creí que entrando iba a bailar. No recuerdo quién me tocó de maestro y nos puso en la barra. Pregunté a una mujer: “¿Cuándo vamos a bailar?”; me explicó que era un año de preparatorio, que después venían de primero a sexto años y luego otros de preparación para maestro, en total nueve años. Yo me decía: “Si tengo veintiséis años más nueve, son treinta y cinco, cuando ya me tenga que retirar”, por lo que quedé muy triste y pensé: “Aquí no se baila”. La ignorancia de uno. Ahora me sucede como maestro y cuando me preguntan “¿Cuándo se baila?”, yo contesto: “Cuando te puedas parar de pies”.

A partir del tercer año había clases de español y regional; además estaba Xenia Zarina. Los maestros Velezzi (Enrique Vela Quintero) y Ernesto Agüero daban español. Recuerdo que pasaba por donde estaba el maestro Agüero y veía a todas las chicas hincadas con las castañuelas y eso no me gustaba.

En regional estaba el maestro Luis Felipe Obregón, cuyo alumno, Juanito Barajas, tenía un grupo con las muchachitas de la escuela y bailaban en la Casa Riveroll. Ahí había unos salones preciosos donde los sábados presentaban bailes mexicanos sobre un tabladito. Juanito me preguntó si quería tomar parte, aunque no me iban a pagar, y como lo que quería era bailar no me importó. Me llevó a la Casa Riveroll y salí a bailar *Las Chiapanecas* y algo que creo que se llama *Baile de las Juanitas* con unos sarapes muy bonitos. Cuando sucedió todo esto, mi madre ya había muerto, en vida yo ni siquiera pensaba en esto. Pero ahora ya era libre de podérmela jugar.

Recuerdo que un día, por el año 41, bailamos para el Club de los Rotarios en el Tap Room del Hotel Reforma, donde en aquel tiempo Raquel y Óscar Tarriba eran las grandes estrellas del baile español. Yo no los conocía, ni sabía nada de ese género de danza. Llegamos allí y yo traía un saquito de chamula para *Las Chiapanecas*. Salió Óscar y comenzó a bailar como ametralladora; yo me quedé electrizado, sentí que los pelos se

me paraban cuando lo vi taconear, y dije: "Eso es lo mío, esto es lo que yo quiero". Sentí tal emoción que me clavé las uñas al verlo, zapateando y con los palillos. Después con todo y mi timidez fui a su camerino y le pregunté si daba clases; me dijo que se iban a San Francisco por tres meses a cumplir unos contratos y que a su regreso, como tenía muchas peticiones, daría unos cursos. Esos tres meses estuve soñando con su regreso, y cuando volvió el primero en llegar fui yo. Así, Óscar Tarriba fue mi primer maestro, muy bueno, y es además un hombre que te da valor, que te impulsa sin decir que ya es muy tarde para comenzar.

Un día a Raquel le daban una Diosa de plata en el Salón Maya. Era cuando estaba haciendo películas y la premiaron. En esa cena iba a bailar y creo que Óscar no estaba, por lo que me pidió que fuese. Ella hacía un baile con un abanico con música de Lecuona y en lugar de tirarlo al piso me lo daba, y también le pasaba el mantón. Esa noche estaba una bailarina siriolibanesa de nombre Dolores que llamaban "La Gitanilla", me vio y me llamó; me dijo que tenía un contrato para Nueva York y que quería que fuese con ella. Yo le dije que no sabía bailar, que apenas estaba tomando clases, pero me replicó que justamente me quería para lo mismo: el abanico, el mantón, algo así como su palero.

Yo era inconsciente de las cosas que sucedían. Si hubiese tenido la conciencia que tengo ahora, no salgo ni a dar el abanico ni a acomodar el mantón. Primero trabajamos en México; comenzamos en El Patio, con don Vicente Miranda, luego en El Corinto que estaba en el Paseo de la Reforma, cerca del Waikiki, y después en el restaurante Le Grillón, un lugar muy elegante. Recuerdo ese restaurante porque un sábado salí a bailar, bueno, de palero, y veo a unos compañeros de la oficina en una mesa, porque yo seguía trabajando en el banco. Me dio un miedo y dije: "Éstos me van a denunciar". Yo bailaba por la noche y en las mañanas iba al banco, a las ocho de la mañana; andaba como caballo lechero dando cabezazos.

Ya me pagaban por bailar, no recuerdo cuánto, pero yo lo que quería era bailar. Con la Dolores hacía un número sobre Madrid 1900; salía con bigote, bombín y vestido de madrileño. Los compañeros me miraban detenidamente, como diciendo: "Cómo se parece", y yo como si nada. Al siguiente día me preguntaron si tenía un hermano gemelo, pues habían visto a un bailarín muy parecido a mí, a quien me llevarían a ver.

Yo les dije: "Sí, llévenme, llévenme". Entonces llegó el contrato de Nueva York; hablé con el señor Galindo, al hombre se le saltaron los ojos cuando le dije que era bailarín, pero fue muy bueno y me dijo: "Mira, te doy seis meses de permiso y en ese tiempo ves si es tu vocación y cuando regreses tienes tu trabajo, y para que te vayas más tranquilo, si las cosas no salen bien, me pones un cable y te mando el pasaje". Con esa confianza me fui a Nueva York.

En esa ciudad debutamos en un lugar que se llamaba La Martinique en la Calle 57, entre la quinta y sexta avenidas; creo que ya no existe. Debuté allí de palero con el abanico y el mantón. Una noche estuvo de espectador Antonio Ruiz "El Chavalillo"; Argentinita estaba buscando a un chico, ya tenía al Greco, pero quería otro. Ella primero hacía sus espectáculos sola, después con su hermana Pilar López, un guitarrista y un pianista. Pero ahora quería dar otro ambiente con dos chicos. Al parecer habló con Antonio de eso, y él me vio y le dijo a Argentinita: "Allí hay un muchacho que te va a interesar". Eso era el año 42; él estaba muy jovencito y bailaba en una comedia musical en el Winter Garden con Carmen Miranda.

Una noche fueron a verme Argentinita, Pilar y José Greco. No me puse nervioso porque afortunadamente mi inconsciencia me daba fuerza, ya que no sabía la responsabilidad que tenía. Un camarero italiano me dijo que la Argentinita estaba en una mesa; yo la había visto en el Arbeu y en Bellas Artes cuando bailó con Antonio de Triana y era yo su gran admirador. Cuando estuvo en Bellas Artes yo la esperaba hasta que saliera, sólo para verla, ni siquiera un autógrafo le pedí. Después de que había hecho mi numerito el camarero me dijo que me llamaba la Argentinita y me entró un poco de nervio. Fui y me preguntó de dónde era. Al decir que era mexicano, dijo que quería mucho a México. Quiso saber qué hacía antes y le dije que trabajaba en un banco. "¿En un barco?, así es que eres marinero". "No, no, en un banco". "Ah, banquero". Era muy guazona. Me preguntó si tenía contrato con esa chica (claro que no tenía, pues tampoco tenía experiencia) y si seguiría trabajando con ella; le dije que sí, que había un contrato para Chicago en el Chez Paris. La Dolores era muy bella, yo creo que la contrataban por eso.

Argentinita dijo: "A mí me molesta mucho que me quiten mis artistas y no quisiera quitarle los suyos a otra persona. Me gusta tu estampa, si alguna vez estás libre y yo necesito un chico...". A mí me pareció como

cuando te pasan la miel frente a la boca y no la puedes probar, pero yo era muy honesto en ese sentido, no podía decir: "Vaya al diablo y yo me voy con usted", qué pena. La señora dijo: "Será otra vez" y se marchó.

La Dolores era muy ambiciosa, andaba en enredos para bailar con el bailarín José Fernández, quien era la estrella de Rainbow Room, aunque bailaba solo. Era mexicano y todas las noches estaba con la Dolores muy tomados de la mano. Entonces el camarero italiano me dijo: "Éstos como que andan haciendo su arreglo y te vas a quedar en la calle". Dicho y hecho, terminó el contrato en La Martinique y ella se fue con el otro. Trataba de convencerme de que me regresara a México, como eran tiempos de guerra, decía que si me quedaba sin contrato, automáticamente me mandarían de soldado. Yo emperrado, pues no quería volver al banco.

Lo que sigue es como una telenovela. Fui a casa de la Dolores, donde claramente me dijo que ya no iba a bailar conmigo. Salía de allí, era invierno y estaba nevando, cuando se detuvo un taxi, del que bajó una mujer envuelta en un chal, con unos ojos negros. Yo pensé que la había visto, seguí observándola, cuando ella giró y me dijo: "¿No eres el muchacho que baila en La Martinique?" ¡Argentinita!

Dije: "Bailaba" y comencé a llorar. "No te entiendo nada, sube conmigo". Vivía ella en un apartamento amueblado en ese mismo edificio. Subí, me hizo un chocolate y cuando me calmé le expliqué todo y que me iba a regresar. "No te vas a regresar, porque no he conseguido al chico y tienes el trabajo"; me dio veinte dólares que en aquel tiempo era mucho y me dijo que me fuera al cine y a cenar. Me avisó que el lunes comenzaban los ensayos y me dio la dirección.

Llegó el famoso lunes, me presenté y sucedió lo que dije antes: mi bautizo. Me preguntó qué le iba a bailar, a lo que yo contesté que no sabía nada, que yo nada más adornaba. Entonces ella dijo: "Adórname" y comenzó a bailar y yo a adornarla; todos decían "Muy bien, muy bien". Después del bautizo fuimos a Longchamps a festejar. Pero allí, con los ensayos, comenzó el calvario, pues no era posible que una persona que nunca había hecho nada bailara con una figura.

Lo que ponía tal vez para ella eran cosas sencillas, pero no para mí. Me dijo: "Ay niño, pero me has engañado, realmente no sabes hacer nada"; con paciencia comenzó a enseñarme: "Planta, tacón, planta, tacón", y tenía que dar un concierto en el Carnegie Hall en un mes, cómo iba a estar con planta y tacón. El Greco, que estaba contratado no podía ensayar; nada más me miraba furioso.

Llegó un momento en que ya no fue posible y Argentinita me dijo: "Vas a regresar a México con tu maestro. Dentro de un año, si trabajas muy fuerte, vienes conmigo y aunque tenga otro chico, te doy mi palabra que vas a trabajar conmigo". Ensayábamos en un tercer piso, bajé y me senté en la escalera a llorar solo y oí unos pasos. Una voz me dijo: "Levántate"; era José Greco. "Venga" y lo seguí. Tomamos el Metro a Lexington, fuimos a su casa en el Bronx. Tenía una casa muy bonita. Sus padres eran italianos; cuando llegamos habló con su madre y tardó en convencerla para que me quedara. Cené, me dio una pijama y al siguiente día a las ocho estaba levantado. Greco tenía un estudio en el sótano y con una garrota me puso a ensayar; se sabía todos los bailes que tenía que hacer con él y "Pum, pum, que venga y que venga, otra vez, otra vez", así trabajando hasta que se iba a los ensayos y yo me quedaba solo haciéndolo.

En su casa comía y dormía. Los padres acabaron adorándome porque cuando terminaba regaba el jardín, ayudaba a la mamá a lavar los cacharros de la cocina y tenía todo limpio. La madre me adoraba, creo que más que a él.

Greco no le dijo nada a Argentinita y como a los doce o catorce días, cuando me sabía los bailes más o menos, me llevó con ella. Cuando me vio dijo: "¿Qué haces aquí muchacho? Creía que estabas en México". Greco muy seco le dijo: "Quiero que lo vea usted". Pasamos los bailes, Argentinita quedó feliz y se dedicó a pulirme y corregirme. Entonces Pilar ya se entusiasmó y dijo que iba a montar un baile conmigo, que fue la *Danza II* de Granados.

Llegó el ensayo general en el Carnegie Hall, pero yo seguía en la inconsciencia, aunque Argentinita quería hacerme sentir responsable. Era el año 42, cuando al Carnegie Hall sólo iban Rubinstein, María Anderson, Argentinita, esos nombres grandes, no cualquiera. Ella me decía: "Esto es el Carnegie Hall, la sala número uno del mundo", yo contestaba: "No me gusta, ni cortinas tiene, más bonito es Bellas Artes". Ella replicaba: "Sí, Bellas Artes es precioso, con sus mármoles y todo, pero esto es el Carnegie Hall", lo que a mí no me convencía.

Cuando estaban colocando las luces me pedía que me situara en determinado lugar, diciendo que daría un efecto, y a mí me parecía que cualquier lugar era bueno para pararme; igual cuando hacía los mutis y ella me indicaba por dónde, porque yo salía o entraba por cualquier pierna. Llegó el debut y no estaba nervioso; me sentía que le hacía un favor al

Carnegie Hall por lo feo que era.

Argentinita era el ídolo de John Martin y de toda esa gente que le hacía unas críticas increíbles. Inclusive Pilar nunca tuvo éxito hasta que murió Argentinita. Pilar era una bailarina magnífica, maravillosa, pero era técnica, como esos bailarines de clásico que hacen saltos y giros extraordinarios, proezas de técnica fuerte. Argentinita era una señora que salía, movía los ojos y con un solo baile ya tenía al público en su bolsillo; mientras que Pilar tenía que luchar toda la noche para que dijeran que era buena. John Martin no sabía ya qué adjetivo darle a Argentinita, y de Pilar decía que era una buena bailarina convencional.

Comenzó la función y salí a bailar la *Danza II*, y al terminar el público gritó, pateó y "*Bis, bis, encore, encore*", me asusté. Pilar me dijo que repetiríamos y yo "Ya se me olvidó". "Pues a adornarme, que es lo que usted sabe hacer". Salí a adornarla, recordé el baile y seguí con ella. Al siguiente día aparecieron las críticas; mi primera crítica me la hizo John Martin. De José Greco dijo "*handsome, hermoso, but cold*". De mí escribieron que era un animal de temperamento y le decía a Argentinita que tenía un diamante para pulir. Con eso Argentinita se sintió muy contenta, pero allí terminó la amistad con Greco. Él no pensó que yo iba a tener un éxito así. Cuando fui al camerino de Greco para mostrarle la crítica me dijo: "Tú tu camino y yo el mío". "Mira, José, yo quiero ser tu amigo, yo estoy muy agradecido". Repitió tajante: "Tú tu camino, yo el mío". Me tuve que cambiar de casa.

Salimos de gira, recuerdo que en los cocteles que ofrecían a Argentinita siempre venían señoras que me decían: "*You are wonderful, you are magnificent*" y él decía: "*He is a fake*". Yo no hablaba inglés y me dijeron que me llamaba impostor. Decidí aprender inglés, me compré un libro y me propuse aprender veinte palabras diarias.

En Nueva York no conocía a nadie y poca gente hablaba español. Tampoco tomaba clases de danza, ¿con quién? La ropa que yo tenía y que había llevado con la Dolores era de Quintana; todo el dinero que ganaba lo gastaba en ropa, tenía unas chaquetillas preciosas de terciopelo, de todos colores. Triana estaba en Nueva York, separado de Argentinita y daba clases. Fui con él, no tenía dinero pero le di las chaquetillas por sus clases, pero no me enseñó nada, estaba resentido por no trabajar con Argentinita. Ella lo dejó porque siempre la estaba presionando, pidiéndole más dinero y más de todo, hasta que se deshizo de él. Yo me quedé sin chaquetillas y

sin aprender nada, pero seguí con mis veinte palabras diarias y hasta me inventaba escenas con la gente para practicar. Poco a poco fui aprendiendo. Entonces conocí a un bailarín de ballet, Chris Volkoff, quien era un chico con una figura magnífica; estuvo con el Ballet Ruso y bailaba con una muchacha, Milada Loadova. Hicieron pareja y trabajaban en lugares muy elegantes como Waldorf Astoria o Pierre's, eran del *ball room*, se veían bellísimos. Chris quería aprender español y yo inglés así que nos ayudábamos.

Cuando no estábamos trabajando Argentinita me tenía que dar una dieta para pagar hotel y comer, mientras comenzaban las giras. El marqués George de Cuevas era su mecenas como también lo era de Salvador Dalí y muchos más. El marqués ya se había casado con la señora Rockefeller y vivían en el East Side, en la 68 entre Lexington y Park Avenue. Su casa era preciosa y tenía un *guest house*, una casa maravillosa nada más para sus huéspedes. En la parte baja vivía un sacerdote francés, su confesor privado. En el siguiente piso era el departamento del embajador de España en Washington, para cuando iba de visita a Nueva York. El último piso era para Greta Garbo, porque el marqués era muy su amigo, y lo había mandado decorar en estilo japonés para ella. Como Argentinita me tenía que pasar la dieta, habló de mí con el marqués, y él decidió que me fuera a vivir a su *guest house*. Me llevó para conocerlo y bastó que le dijera que era mexicano para que me invitara a cambiarme; él quería mucho a México. Sin embargo, yo no estaba contento, iba a entrar a otro mundo donde ya no se sentía uno igual. Cuando me llevó y vi qué lugar tan lujoso era pensé que me iban a quitar la naturalidad, el poder sentirme yo.

Me instalaron en la suite de la famosa Greta Garbo y en la mañana me llevaban el desayuno a la cama, lo que no me gustó. Un día le dije al marqués que prefería bajar al comedor. Dijo que hiciera lo que quisiera, y me hice muy amigo de la cocinera, quien me daba de desayunar mejor que al sacerdote y al embajador.

El marqués y su esposa Margaret me apreciaban mucho porque logré un acercamiento con su hijo. El marqués se portó maravilloso conmigo; recuerdo que tenía que entrar y salir al país, y se necesitaba una fianza, en aquel tiempo de diez mil dólares. Argentinita no tenía ese dinero y él lo puso. Cuando lo devolvía él no quería aceptarlo pero yo se lo entregaba a su secretario. Viví en su casa hasta la muerte de Argentinita, en 1945.

Argentinita iba a venir en ese año; era una gira por México,

América del Sur y España, de donde ella salió cuando la guerra. Yo debía arreglar unos papeles y Argentinita me dijo que me viniese a México, arreglara mis asuntos y la esperara aquí. Yo veía a Argentinita bastante mal, demacrada, tenía dolores terribles; le daba masaje y se sentía mejor, pero seguro que era por el cariño con que lo hacía. Decía: "Ay, este indio tiene manos mágicas". Me pidió que en México siguiera ensayando y preparándome para que al llegar ellos sólo hiciéramos el último ensayo.

Estando aquí con mi hermana en un departamento en Avenida Juárez, un día salí y me dijo el portero: "Murió una bailarina muy famosa en Nueva York; salió en el periódico. ¿No será la tuya?". Yo le dije: "No, la mía está muy bien". Iba a ensayar en el estudio de Luisillo (Luis Pérez Dávila), en la Avenida Hidalgo y leí en el periódico: "Falleció la gran bailarina La Argentinita en Nueva York". Me desplomé, imagínate, después recibí una carta de Pilar diciéndome que no iba a bailar más, y que en recuerdo de lo que su hermana me quería me iba a ayudar, que esperase a que se recobrara un poco y me llevaría a España. Allá regresó con el cuerpo de Argentinita; la enterraron en Madrid, en el Cementerio de San Isidro.

Cuando Argentinita estaba muy grave necesitaba de transfusiones y daba la casualidad que Greco tenía el mismo tipo de sangre y él la donó. Eso hizo que Pilar se reconciliase con él, pues ya se había separado del grupo. Greco pidió a Pilar acompañar el cuerpo de Argentinita hasta España, Pilar aceptó. Allá le hicieron grandes honores a Argentinita, le dieron la Medalla La Católica, estaban todos los intelectuales y dijeron a Pilar que querían ver la labor de Argentinita en América y que ella tenía que mostrarla, por lo que la convencieron que debía bailar de nuevo.

En México yo regresé con el señor Galindo, mi protector del banco. Allí armaba unos líos con las cuentas y si faltaba dinero yo lo ponía. El señor Galindo terminó diciéndome que no tenía la cabeza en eso, que diera clases, y como yo venía con la aureola de Argentinita todo mundo quería estudiar conmigo. Comencé a dar clases y en una semana ganaba lo que en un mes en el banco. En ese tiempo trabajé mucho con Luisillo, a quien conocí muy joven; su madre me quería mucho porque desde pequeño había quedado huérfano de padre, y así me veía a mí.

Yo siempre bailaba con una medalla, la cual conservo todavía. Me la regaló Argentinita. El marqués, que venía frecuentemente a México, le llevó una medalla de la Virgen de Guadalupe, y como ella ya tenía una y era mi madrina, me la dio, y siempre la llevé. Inclusive cuando fui a

España no me separé de ella.

Estando en México dando clases recibí un cable de Madrid de Pilar pidiéndome que me comunicara con el marqués de Cuevas. No estoy seguro si sería marzo o abril del año 46, pero recuerdo que debuté en Madrid en junio del 46. Fui a Nueva York, me comuniqué con el marqués. En esa época no había relaciones entre España y México, y Pilar tuvo que conseguir un permiso para que yo pudiera entrar a su país; no podía salir de Nueva York hasta tener la notificación del permiso. Todo mundo me ponía muy nervioso diciéndome que era muy peligroso viajar allá, pero era tal mi emoción; imagínate lo que significaba para un bailarín de español, como un torero que quiere ir a confirmar su alternativa. Al mismo tiempo tenía nervios porque ya era responsable de lo que hacía, pero no me iba a perder la oportunidad de ir a España.

Había algunas bailarinas en Nueva York, a quienes conocía desde tiempos de Argentinita, que deseaban hacer pareja conmigo y me asustaban diciendo que habían agarrado a muchos mexicanos para meterlos en unas checas y no se había vuelto a saber de ellos. Pero yo me dije: "Me voy como sea". Le escribí a Pilar pidiéndole que me recibieran en el aeropuerto ella o su marido.

Al llegar a Madrid mi sorpresa fue que no vi a nadie; cuando me quedé solo la policía me pidió mi pasaporte, pero al ver el empleado que era mexicano le dio mucho gusto porque tenía un tío acá y sabía muchas cosas del país. Conversamos, perdí el autobús y tuve que tomar el siguiente. Cuando llegué estaba Tomás, el marido de Pilar, muy preocupado; me llevó a las pastas, a tomar aperitivos y yo emocionado. Al llegar al ensayo vi a Greco con Pilar; muy cariñoso me dio la bienvenida. Yo también encantado, porque no podía olvidar que había hecho mucho por mí; él me dio la oportunidad. Pilar nos envió a vivir juntos a un edificio que era de Argentinita.

Pilar López era una mujer muy inteligente. Cuando ya se decidió a bailar y mostrar el trabajo de Argentinita en España pensó que seguramente el público consideraba que ellas después de América hacían "gachupinadas" o algo así americanizado. Entonces preguntó quién era la mejor bailaora en ese momento. Le dijeron que Pastora Imperio. "Que venga Pastora Imperio, debemos contratarla". Preguntó por los mejores guitarristas: Ramón Montoya y Luis Maravilla, éste muy jovencito ya era una maravilla, por eso le pusieron ese nombre. "Vengan Montoya y

Maravilla". Que el Niño Pérez es el mejor para acompañar baile, que de cantaores El Pili, que de gitanos están Los Pelados, cuyo padre fue guitarrista de Carmen Amaya. "Pues que vengan el Niño Pérez, El Pili y Los Pelados". Tú sabes la fuerza que tienen los gitanos; cuando los vi me quise desmayar y pensé: "Cómo voy a salir después de estos cuatro"; salían y rompían el escenario con mucha fuerza. Además eran apoyados por Pastora quien parecía decir: "¿Quiénes son estos dos extranjeros, uno italiano y otro mexicano?".

Así, Pilar atrajo a la mejor gente que había en España en ese momento, diciendo: "O nos vamos arriba o nos hundimos", porque no quería que dijeran: "Ah, sí, muy bien el espectáculo, pero si hubiese habido Pastora, gitanos y Rafael Ortega", porque a él también lo llevó. "Aquí nos vamos a medir", decía Pilar, lo que era peligroso.

Comenzaron los ensayos y para el debut estaba muy nervioso. La función era a las nueve de la noche, pero llegué a las tres de la tarde, y ya maquillado daba vueltas de arriba a abajo en el camerino. Al salir vi a un muchacho, Sebastián Castro, un bailarín. "Ah, con que tú eres el Manolito Vargas, me tenían hasta aquí con el nombrecito". Me contó que cuando Pilar comenzó a organizar la compañía dijo que había que llevar a Manolo, mientras que Greco y todos le decían que para qué, que con los bailarines que había en España estaba bien. El marido dijo: "Yo te pongo veinte Manolos Vargas en cada esquina", y Pilar: "No, no me pongas veinte, tráeme uno nada más" y le llevaron varios pero a todos les encontraba defectos y volvía a lo de Manolo. Por fin le llevaron a Sebastián, que había pasado por todas las escuelas y maestros, con Estampío, con las Pérez Perecé, con la Kika; bailaba de todo, lo mismo saltaba que se subía a la lámpara, zapateaba, escuela bolera, flamenco, de todo. A Pilar no le quedó más remedio que aceptarlo. A ese muchacho que era de pelo castaño, le decía Pilar: "Se tiene que teñir el pelo, porque Manolo tiene el pelo negro; que Manolo esto, y Manolo lo otro". Y me dijo: "Ya me tenía tan harto, que al salirme un contrato para Portugal me fui". Gracias a eso me tuvieron que llamar.

Como seguía tan nervioso le dije a Sebastián que no me podía controlar; él bajó al bar, me trajo un fajo de cognac, me lo tomé y me emborraché; se me doblaron las piernas y como era hora de que se fuera me metió a la ducha con agua fría, quedando el maquillaje y el cabello

todo estropeados. Comenzaron a dar las llamadas; faltaba media hora y yo con los nervios me metía los pinceles en los ojos. Pensé: "¿Y si me tiro al suelo y comienzo a dar gritos diciendo que tengo un dolor, un cólico, de los nervios?". Nunca lo había experimentado, pero pensé, "Aparte de que le voy a arruinar la función a esta mujer, me harán debutar mañana", no iba a tener cólico todo el año.

Pues ni modo, a debutar, y fue un bombazo. En esa época España no tenía conexión con el mundo exterior, en el 46 estaban acostumbrados a tener en los espectáculos el balcón, el clavelito reventón, la guitarra, el sombrero cordobés y Pilar iba con todo el modernismo de Nueva York, ideas nuevas de Argentinita. Había por primera vez una cámara negra de terciopelo, equipo de iluminación, luces transversales. Abríamos con el número de Pepita Jiménez, que era el homenaje a Argentinita. Pilar dijo: "Que esos gitanos se defiendan con lo suyo y nosotros con lo nuestro". Los Pelados vestían con las chaquetillas que se tapaban la cintura y con los pantalones sueltos. Nosotros íbamos con todo el vestuario estilizado: pantalones cortos que marcaban la cintura, chaquetillas a las costillas, maquillaje de aquel tiempo (de Max Factor), cámara negra y luces, mientras que los otros con sus peinetitas y maquillados con rojito en las mejillas y boquita colorada.

Cuando el público vio ese espectáculo el resultado fue una ovación y un éxito de locura para Pilar; fue muy inteligente. El mismo Rafael Ortega, a quien yo admiraba mucho porque era un señor que de sólo verlo levantarse de una silla y mover un dedo me dejaba con la boca abierta, era muy artista. Él decía de nosotros que éramos bailarines-silfides, "erétricos", por delgados y eléctricos, y decía de sí mismo que él era el arte de España. Iba a mi camerino y me lo decía con intención de que yo le replicara algo desagradable, pero le decía muy conmovido: "Sí, Rafael, eres el arte de España", y acabó ofreciendo: "Chiquillo, yo te enseño lo que tú quieras". Yo le decía: "No, Rafael, lo que tú tienes no se puede enseñar, sólo déjame verlo". Después nos hicimos muy amigos.

Yo no esperaba tener ese éxito en España, y al debutar comenzó otra vez la rivalidad con Greco; se hicieron dos bandos: grequistas y varguistas. Se mudó, dejó de hablarme, estábamos en diferentes camerinos para evitar fricciones. Al tener éxito me entró pánico porque sentí que no estaba lo suficientemente fuerte para sostenerme solo; habían hecho un poco de leyenda de mí y no me atrevía a ir a tomar clase con nadie para

no evidenciarme. Pilar era tan inteligente en la manera en que te presentaba, te buscaba luces, la música, te sacaba lo que tenías y te hacía parecer una maravilla; era su manera de trabajar. Tenía miedo de ir con los maestros y me dijera: “Éste no sabe nada”.

Mi primera maestra fue la Kika, que un día fue a mi camerino; nos entendimos bien, me llevaba pastelitos y florecitas y me hizo sentir confianza. Me decidí y le dije que quería tomar clase con ella. En Madrid cuando tomas clase haz de cuenta que la tomas en la calle, todo mundo te ve, por lo que pedí a la Kika que fuesen privadas; aceptó, pero ella me quería tanto que todo lo que hacía lo encontraba bien, si me caía o me resbalaba decía que con cuánta gracia lo hacía. Yo veía cómo daba clase a otros y le pedía que me la diera igual; ella decía: “Ésos son máquinas, si bailas así te vas a estropear”. “No, Kika, yo quiero tener técnica”. Ella no entendía y me decía: “Vamos a tomar un chato”, por lo que las clases se convertían en hablar e ir a tomar un chato, pero fue de las mujeres que me dio confianza. Después con el Estampío, cuyas clases eran de diez minutos. Ellos dos fueron mis únicos maestros, porque Pilar siempre estaba ocupada y nada más me montaba las coreografías.

Con Argentinita estuve del 42 al 45, y con Pilar del 46 hasta el 55, nueve años. Viajamos por el mundo entero y en Estados Unidos hicimos giras de costa a costa. Hay una anécdota interesante con Argentinita; su empresario era Sol Hurok, quien también manejaba al Ballet Theatre. No recuerdo si fue en 43 o 44, cuando Antony Tudor hizo la coreografía de *Romeo y Julieta* para esa compañía, con Alicia Markova y Hugh Lang. En esa época estaban Alicia Alonso y Rosella Hightower como solistas, y las primeras *ballerinas* eran Markova y Tamara Toumanova. También en la compañía bailaban Leonid Massine, Paul Petroff, Nana Gollner, Vera Zorina, Agnes de Mille y muchísima gente que no recuerdo. Massine hacía *El sombrero de tres picos* y algunas funciones las bailaba con Argentinita, otras con Toumanova.

Para el estreno de *Romeo y Julieta* no estuvieron listos, por el vestuario o algo, pero no se podía estrenar. Sol Hurok pidió a Argentinita que tomara el lugar. Imagínate, era en el viejo Metropolitan, el público esperando *Romeo y Julieta* y que le digan que en su lugar iba Argentinita haciendo el *Bolero* de Ravel, con tres bailarines: Argentinita, Pilar, Greco y yo. Sin embargo, fue un éxito increíble, la crítica al siguiente día fue estupenda, y por eso nos quedamos con el Ballet Theatre, compañía con

la que hacíamos giras por las grandes ciudades como San Francisco, Los Ángeles, Chicago, Nueva York o Washington. Para mí fue una gran experiencia; viajábamos juntos y algunos se portaron muy bien conmigo, como Nana Gollner, Paul Petroff y Fernando y Alicia Alonso. Me daban consejos, pues yo era bastante novel entonces, inclusive Nana me regaló unas castañuelas.

Estaba con ellos cuando estrenaron *Fancy Free*, que fue un bombazo, con Jerome Robbins, John Kriza, Harold Lang, creo que Janet Reed, Muriel Bentley, quien también se portó muy bien conmigo. La vi años más tarde cuando Robbins estaba haciendo *West Side Story* y trabajaba con él.

Argentinita me había hablado de La Malena, La Macarrona, La Sorda, todas bailaoras legendarias. Ella había tomado clase con esas gitanas, bueno, ver lo que les pescas; eran las catedrales de España. También con ellas tuve experiencias muy bonitas. Cuando llegué a Sevilla y habiéndome hablado tanto Argentinita de ellas las busqué; me dijeron que La Malena estaba trabajando en un lugar que se llamaba el Casino, un lugar de alterne, de copetines, de tanguistas. Vi a una mujer con una falda de percal almidonada, blusa, moño, flor y con polvos de arroz en la cara. Ella era morena y creo que se ponía ojeras con corcho ahumado; era su maquillaje. Le dije que me habían hablado mucho de ella, que era una maravilla, pero me respondió que no, que ya estaba vieja, "Ya no bailo". La tenían allí como un emblema.

Anunciaron el show diciendo: "Las señoritas que van a tomar parte suban al foro". Había como veinte que salieron de las mesas, todas sevillanas jovencitas y preciosas. Bailaron mucho y feo; terminaron haciendo como una barrera, y en la parte de atrás, sobre la tarima, comenzó un fandango tocado por la orquesta. Se fueron abriendo esas niñas y apareció La Malena con sus polvos de arroz y moviendo sus brazos, su cuerpo con una sensualidad; quedé electrizado y hasta lloré. Le gustó que me emocionara tanto. Todas las noches iba a verla bailar; la tomaba de las manos diciendo: "A ver si se me pega algo". Había una gitana que se llamaba La Lola, guapísima, de color canela, de esas sevillanas que cuando son guapas no hay quien pueda con ellas. Pasaba y me decía: "¿Qué le ves a esa bruja?, mirame a mí"; se levantaba la falda y me enseñaba las piernas, preciosas. Yo no soltaba a La Malena, que me decía: "Mi novio".

También conocí a La Macarrona, quien estaba muy enferma de

asma. Pilar me llevó. Estaba en un cuartito, de esos de ladrillo de jarro, pero muy limpio; todo era pequeño, una camita con sábanas muy blancas, todo como de juguete. Estaba acostadita en unos cojines. Pilar me presentó, le dijo que me habían hablado mucho de ella, le pidió que me moviera sus bracitos y lo hizo.

El último día de funciones en Sevilla, Pilar quiso darles un homenaje, pero estaba mal de dinero. La función fue en el Teatro San Fernando, donde participaron El Culata, un cantaor, y La Sorda, a quien llamábamos así porque lo estaba, pero ella tenía el ritmo adentro, le bastaba ver de vez en cuando la pisada de la guitarra y las palmas, bailaba por bulerías, ¡genial! Pilar me dijo: "Como estas mujeres ya están muy mayores, usted toma una en cada brazo y las sube al tablado". La Macarrona se levantó de su cama para tomar parte en el homenaje y también estuvo La Malena; las dos cantaron *En el café de chinitas*.

Me separé de Pilar en el año del 55 y Roberto Ximénez y yo formamos nuestra compañía. Montamos un espectáculo totalmente original, sin repetir lo que hacíamos con Pilar, y tuvimos éxito y giras. Tres años después, en el 58, estando en Montreal luego de un contrato para hacer televisión, le dije a Roberto: "Debemos ir a Nueva York ahora que estamos cerca, de lo contrario ¿cuándo vamos a tener oportunidad?". Roberto decía: "Con el dinero que hemos ganado debemos hacer vestuario, decorados". Teníamos un contrato para presentarnos en Sadler's Wells de Londres, donde ya habíamos estado y nos había ido bien. Yo insistía en que teníamos que jugárnosla, porque muchas veces en la vida si no te la juegas nunca sales de lo que haces.

La compañía estaba muy bien; todos los integrantes eran españoles. Iba la Ana Mercedes, la Pepa Reyes, la Victoria, todas estas chicas guapas y buenas bailarinas; también José López, inclusive Juan Antonio.

El empresario de Canadá nos puso en contacto con Nueva York. Ahí hay un teatro pequeñito que se llama Koffman, en la calle 92 en el East Side. En los periódicos apareció un letrero pequeñito, que costaba como quinientos dólares, anunciando la Compañía Ximénez-Vargas. Llegamos con mucho miedo y nos encontramos con que el teatro estaba vendido, ello gracias a que había estado una película llamada *Flamenco*, que era como un documental, donde aparecíamos Roberto, yo, Pilar López, Alejandro Vega, Alberto Lorca, Antonio, Mariemma. Tenía mucho cante flamenco auténtico con cantaores y gente del pueblo bailando, que había

sido muy exitoso en Nueva York. A nosotros nos anunciaron como "los bailarines Roberto Ximénez y Manolo Vargas de la película *Flamenco*" y se vendió nuestra función. Además La Meri, quien me conocía de cuando Argentinita y se portó muy bien conmigo, nos hizo mucha publicidad.

Así que tuvimos teatro vendido para la primera función en la que nos arriesgábamos. Luego del éxito que logramos, el mismo empresario nos contrató por dos funciones más, y ya pagadas; después quería dos más pero no aceptamos, porque Ted Shawn, organizador del Festival de Jacob's Pillow, ya nos había invitado. También nos había visto la MCA y nos había contratado. Fuimos a Jacob's Pillow, con gran éxito, y luego a cumplir contratos con la MCA; empezamos en el Waldorf Astoria en Nueva York y continuamos con una gira por todo el país. Finalmente, no fuimos a Sadler's Wells y nos quedamos en Estados Unidos hasta el 63, cuando viajamos a México para funciones en Bellas Artes y se deshizo la compañía.

Mientras uno baila te sientes con potencia, fuerte por dentro, pero no sabes cómo están tus *lookings*, cómo te ves. Yo tenía miedo de verme en una foto; rehusaba dejarme fotografiar por más que me insistieran, y si alguna vez lograban hacerlo y me daban una copia, ni la veía, la tiraba. Un día me dije que tenía que ser valiente y aceptar la realidad.

Roberto es muy nervioso y se puso muy enfermo porque la compañía le producía muchas tensiones; yo soy más tranquilo, todo se me resbala. Un especialista le aconsejó que dejara todo o terminaría mal. Cuando vinimos a Bellas Artes habíamos dejado varios contratos firmados, para Jacob's Pillow y Nueva York. Roberto escribió diciendo que ya no teníamos la compañía, a lo que Ted Shawn contestó que no le interesaba la compañía sino nosotros dos y que llevásemos lo que quisiésemos. Lo mismo dijo la otra empresa y regresamos en el 64 a cumplir esos contratos.

Llevábamos dos bailarinas, un guitarrista y un cantaor; además de las grabaciones, allá tomaríamos un pianista. Debutamos en Jacob's Pillow y yo ya iba decidido a verme. Un fotógrafo me pidió tomarme fotos y acepté; "¿Al aire libre? Sí, donde usted quiera", y fotos y fotos. Una cosa es cómo piensas que eres y otra cómo eres en realidad, y cuando vi las fotos me dije: "No, Manolito, se acabó, tú no puede bailar más"; me decidí a dejarlo. Tenía cincuenta y dos años. Tú sabes cómo son los empresarios cuando se enteran de tu edad. Y cuando se ofrecía yo me quitaba los años. El mismo don Ernesto Quezada, cuando llevó nuestra

compañía por América del Sur, vio mi pasaporte y dijo: "Ay qué barbaridad, Manolo, ya se debería retirar". Nunca lo había pensado. En el 64, cuando veíamos las fotos, el fotógrafo hablaba de expresión y fuerza, "Qué maravilla, qué carácter", y yo no veía más que a un monstruo.

Nací en 1912. Recuerdo que Argentina cuando vio mi pasaporte dijo: "Ah, pues me has engañado, creí que eras más joven". Entré con ella en el 42, tenía treinta años. Si empecé en el 42 bailé veintidós años.

Entonces regresamos a España con baúles y todo guardado. Estuve allá cuatro años comiendo, durmiendo y sin hacer nada, un vida horrible. Leía hasta las seis o siete de la mañana y me pasaba todo el día durmiendo. Cuando te has dedicado toda tu vida al baile, sientes el gusanito; no quería ver espectáculos porque me removía, ni tampoco en la televisión.

Estando aún en Nueva York habíamos aceptado hacer una coreografía para un grupo, el Chamber Dance Quartet. Roberto estaba aún muy mal de sus nervios y me dijo que se quedaría en España y que yo tenía que hacerlo solo, por lo que viajé a Nueva York. Estando allá me habló mi hermana porque estaba muy enferma y vine a México. Antes de morir me hizo prometerle que me llevaría a mi cuñado David porque no deseaba que se quedara solo. Fue una promesa a mi hermana, pero él por una u otra razón, me fue dando largas y cuando viajó a España no se acomodó. En cambio yo sí me acomodé en México.

En mi cuñado he encontrado un hermano, un padre, un amigo, lo que nunca tuve. Perdí a mi padre siendo niño y con este hombre he encontrado al padre y al amigo; estoy muy feliz. Regresar a España ¿a qué? A mi edad no puedo volver a empezar, allá es otro mundo. En México tengo mi propio estudio, en mi casa; además un jardín que he hecho donde están mis pájaros, cosas que no podría tener en España. Allá tenemos un departamento grande, donde vive Roberto, con seis u ocho cuartos, que inclusive es demasiado para él y su esposa, porque no tienen hijos. No sería lo mismo; yo aquí me refugio en el jardín y con los pájaros. Tengo muchas plantas, pájaros y alumnos. Doy clases desde la ocho de la mañana hasta las nueve de la noche. El sábado es mi día más libre, pues termino las clases a mediodía.

Estoy feliz. Dar una clase no me parece mucho trabajo y me gusta. Muchas veces me cuesta un poquito de trabajo cuando comienzo, pero a los diez o quince minutos me sigo, luego otra y otra, y así continúo. Vienen a tomar clase, tomamos café, conversamos; están María Elena

Anaya, Pilar Rioja y muchos más. Cada uno es diferente.

Por un tiempo di clases en el Ballet Folklórico de México, de donde me llamó la señora Clementina Otero, pero ya no quiero andar en la calle. Cuando di clases con Amalia Hernández perdía mucho tiempo en los viajes. Después de la compañía quedé tan cansado de problemas; lo que deseo es tranquilidad, tomar el sol, dormir, ir al teatro, leer, oír música, ver a mis amigos, charlar.

Añoro mucho a España, claro que pienso que si regresase entonces estaría añorando a México. Yo tengo mis raíces en México, donde sé que voy a morir, pero le pido a mi cuñado que mis cenizas queden en Madrid, ya viví muchos años aquí, y así me divido entre los dos. También quiero que mi estudio vaya a parar a manos de mis estudiantes, porque todo lo que tengo lo hice con ellos.

Fuente: Charla de danza con Manolo Vargas, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", INBA, México, 4 de agosto de 1984.

PIES DE PAGINA

¹ Se trata del proyecto "*Historia oral de la danza en México en el siglo XX*", coordinado durante más de una década por Felipe Segura, con la participación de otros investigadores del CENIDI Danza.

² Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952.

³ "Manolo Vargas", en *El mundo de la música*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1962.

⁴ Felipe Segura, "Manolo Vargas", en *Una vida dedicada a la danza 1987*, Cuadernos del CENIDI Danza, INBA, México, 1987, p. 25.

Índice

| | |
|--------------------|---|
| Presentación | 7 |
| Introducción | 9 |

Danza clásica

| | |
|--|----|
| Felipe Segura, audacia y reflexión | 17 |
|--|----|

Danza moderna y contemporánea

| | |
|---|----|
| Guillermo Arriaga, congruencia y nacionalismo | 53 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| Xavier Francis, mística y disciplina | 73 |
|--|----|

Danza folclórica

| | |
|---------------------------------------|----|
| Héctor Fink, tradición y cambio | 97 |
|---------------------------------------|----|

Danza española

| | |
|--|-----|
| Manolo Vargas, temperamento ardiente y viril | 121 |
|--|-----|

| | |
|----------------------|-----|
| Pies de página | 143 |
|----------------------|-----|



Margarita Tortajada Quiroz

Licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México; Maestra en Educación e Investigación Artísticas por el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA-SEP; Doctora en Ciencias Sociales, por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es investigadora del CENIDI Danza "José Limón" desde 1988. Investigadora Nacional del Sistema Nacional de Investigadores.

Conjunta su experiencia dancística y formación académica en los diversos trabajos que ha realizado sobre la danza y sus artistas. Es autora de textos que reflexionan sobre la teoría propia de este arte, así como de análisis históricos de la danza mexicana. Destacan sus libros *Danza y poder* (INBA, 1995); *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa* (INHERM, 2000); *Mujeres de danza combativa* (CONACULTA, 1999); *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta* (INBA, 2000); *Danza y género* (COBAES-DIFOCUR, 2001); y *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica* (CONACULTA-INBA, 2001). En los cuatro últimos textos ha trabajado la perspectiva de género.



Sociedad Mexicana
de Cartografía

ARCHIVO HISTÓRICO

General del Estado de Sinaloa



INSTITUTO
SINALOENSE
DE LA MUJER