

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del
Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

VEA ESTA PUBLICACIÓN DIGITAL EN

<http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/LFandino/index.html>

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita. *Luis Fandiño. Danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de la danza*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2009

ISBN: 9786076050156

Descriptores temáticos (palabras clave): Luis Fandiño (1931), bailarines mexicanos, coreografía, danza contemporánea mexicana, biografía, Mexican dancers, choreography, contemporary Mexican dance, biography.

Luis Fandiño



Danza generosa y perfecta
Un hombre en la historia de la danza

Margarita Tortajada Quiroz

LUIS FANDIÑO: DANZA GENEROSA Y PERFECTA

UN HOMBRE EN LA HISTORIA DE LA DANZA ESCÉNICA

Margarita Tortajada Quiroz

A Rafael Tortajada, mi papá

A todos los hombres que se atreven a bailar

Luis Fandiño es un hombre en la historia de la danza, espacio concebido en Occidente como “femenino” desde el siglo XVIII, que a lo largo de casi sesenta años ha bailado con gozo, creado danzas siguiendo los principios de generosidad y búsqueda de perfección, y transmitido su sabiduría y presencia amorosa.

Tras una sucinta reflexión sobre las repercusiones y el significado de ser varón en el ámbito de la danza escénica, Margarita Tortajada rastrea el surgimiento de una vocación y la perseverancia en el trabajo corporal artístico como una actividad profesional. Detalla el paso de Fandiño, espléndido bailarín, por la Academia de la Danza Mexicana, en el clímax de la corriente nacionalista; por el Nuevo Teatro de Danza, compañía que defendió una posibilidad de experimentación frente al nacionalismo; por el Ballet Nacional de México, cuando la danza moderna mexicana se convertía en contemporánea; y, ya en la década de los ochenta, por Alternativa, como casi único participante de su generación en el nuevo movimiento de danza contemporánea mexicana independiente, al lado de la emergente generación de bailarines y coreógrafos que dieron un giro a la danza escénica de nuestro país.

Finalmente, la investigadora pormenoriza la concentración del bailarín y coreógrafo en su particular forma de ejercer la docencia, campo en el que Fandiño ha elaborado sus propios principios técnicos para construir una alternativa educativa.

“Este trabajo”, dice la autora, “busca ser un homenaje a este artista que sabe reflexionar sobre, y apasionarse por, su danza. Sintetiza muchos de sus saberes y recuerdos para que puedan ser compartidos por todos aquellos que se atreven a bailar y gozar con ello”.

Dolores Ponce

Índice

Introducción	7
Agradecimientos	11
Capítulo I. De la búsqueda y el hallazgo de Luis Fandiño: la perfección y el dominio del cuerpo	13
1. De la masculinidad y la danza. Del cuerpo y la mirada	13
2. “Una familia de tantas”	17
3. Una vocación sin conflictos y la Academia de la Danza Mexicana	25
4. El hallazgo de un maestro: Xavier Francis	34
5. El Nuevo Teatro de Danza: una decisión razonada	38
6. Una familia propia	53
7. Lucha contra los fantasmas	55
8. Lucha contra el poder y la marginación: desaparición del Nuevo Teatro de Danza ..	63
9. Bailarín versátil: incursiones en otras formas dancísticas	68
Capítulo II. De la madurez artística y creatividad de Luis Fandiño	71
1. La rebeldía contra la técnica	71
2. Cambios e inercias	78
3. La intensa experiencia con el Ballet Nacional	86
4. El significado de la danza	99
5. Nacimiento de un coreógrafo	101
6. Construcción de danza y género	120
7. El oficio y los conceptos del coreógrafo	124
8. La despedida del escenario	128

Capítulo III. De la aventura independiente de Luis Fandiño	131
1. El reencuentro y la burocracia	131
2. Danza Alternativa, madurez como coreógrafo	136
3. Danza Alternativa, proyecto joven con mística propia y su contexto	147
4. Danza como necesidad, nunca sacrificio	156
Capítulo IV. Del maestro-cómplice Luis Fandiño y sus verdades generosas	165
1. La herencia de Xavier Francis	165
2. La danza de Fandiño: reelaboración continua y técnica total	170
3. Principios generales	185
4. Estrategias didácticas	188
5. Fandiño mirado por sus alumnos	197
6. Estructura y fases de la clase	203
7. Clase de composición coreográfica	209
8. Dominio y placer del maestro	211
9. Visión y revisión	213
Catálogo de obra	225
Bibliohemerografía básica	243
Índice onomástico	251

Introducción

Los bailarines son seres excepcionales: además de construir su cuerpo, expresarse con él y desarrollar estrategias de sobrevivencia, están obligados a ahuyentar a los fantasmas que los acosan. Son hombres que se muestran vulnerables ante la mirada de los otros y que cuestionan con su simple existencia a las masculinidades hegemónicas impuestas social y culturalmente, pues trascienden los “límites” de su sexo-género para introducirse en un espacio “femenino” para resignificarlo y resignificarse.

Luis Fandiño es un hombre en la historia de la danza y de esa circunstancia. Y a lo largo de sesenta años ha sabido bailar con gozo, crear su danza siguiendo sus principios de generosidad y búsqueda de perfección, y transmitir su sabiduría y presencia amorosa.

Desde inicios de la década de los cincuenta hasta la actualidad ha tenido una activa participación en el movimiento de la danza moderna-contemporánea mexicana como bailarín, maestro, coreógrafo y director, además de haberse desarrollado como compositor y diseñador. Ha ejercido una importante influencia sobre muchos otros varones que, como él, han optado por manifestarse en un área concebida en Occidente como "femenina" desde el siglo XVIII.

Tras una breve reflexión sobre las repercusiones y significado de ser varón dentro de la danza escénica, en el capítulo I situó a Luis Fandiño, quien en 1951 definió su vocación en la oscuridad de un teatro, luego de presenciar la danza de José Limón y reconocerse en él. Seguiría su inmediato involucramiento con la actividad profesional, su inicio en las formas disciplinarias de trabajo corporal y sus primeras experiencias sobre el foro; todo ello dentro de la Academia de la Danza Mexicana y su corriente nacionalista, la cual justo en ese momento llegó a su clímax.

Al identificarse con los planteamientos de Xavier Francis, Fandiño se incorporó al proyecto artístico que éste encabezaba, el Nuevo Teatro de Danza. En esa compañía, que defendía una posibilidad de experimentación frente al nacionalismo, alcanzó un alto desarrollo como bailarín por su búsqueda de la perfección, y abrió su panorama hacia una “danza universal” y versátil.

En la década de los sesenta, la danza moderna mexicana se convertía en contemporánea. En el Ballet Nacional de México se vivió la necesidad de construir un

lenguaje propio, independiente de las otras artes, que contara con los elementos que definen a la danza misma. Estudiaron y bordaron sobre el cuerpo, la energía, el movimiento, y lograron apartarse de la danza narrativa. En ese proceso participó activamente Fandiño, quien ingresó a la compañía en 1964, y realizó una intensa actividad que lo llevó a la madurez como bailarín, además de iniciarse en la composición de obras coreográficas innovadoras, e incluso musicales. En el capítulo II él mismo y quienes tuvieron el privilegio de conocer su trabajo reviven esta etapa de su vida artística.

A esa etapa seguiría la de director del grupo de danza contemporánea Alternativa, y de maestro de varias generaciones de bailarines y bailarinas (hasta la actualidad), la cual se retoma en el capítulo III. En la década de los ochenta y como casi único integrante de su generación participó del nuevo movimiento de danza contemporánea mexicana independiente, al lado de la emergente generación de bailarines y coreógrafos que dieron un giro a la danza escénica de nuestro país. En plena madurez y conservando su eterna rebeldía, Fandiño se lanzó a esa nueva aventura, al consolidar su estilo “transparente” en la coreografía y sobrevivir durante diez años enfrentando la inestabilidad y carencias económicas propias de la condición de independiente.

Al desintegrarse Alternativa, Fandiño se concentró en su actividad docente, reuniéndose de nuevo con los jóvenes y contribuyendo en su formación dancística. Como en cada una de sus facetas anteriores, también en la docencia ha elaborado sus propios conceptos (estudiados en el capítulo IV), alternos a las tendencias hegemónicas.

A lo largo de su vida, Luis Fandiño ha mostrado su postura contestataria: al elegir un arte y una profesión marginales y sin total aceptación social, pero con el poder subversivo del cuerpo; al optar por una danza experimental; al negarse a aceptar las formas disciplinarias que le son ajenas; al refuncionalizar las masculinidades hegemónicas para expresarse; al elaborar sus propios principios técnicos; al tratar de construir una alternativa escénica; al plantearse como un constante transformador; al exigir una permanente actitud creativa. Todo esto permite que el siempre rebelde y cuestionador Fandiño se mantenga vigente.

Por eso digo que soy afortunada al haber sido su alumna y al contar con su amistad. En ambos ámbitos me he beneficiado de su búsqueda de la perfección y su generosidad. Esa cercanía me ha permitido también intuir cómo bailaba y hacía coreografía (además de

los escasos videos que he conocido); no hay que dejarse engañar por su sobriedad y serenidad aparentes.

En las clases muestra el dominio corporal que consolidó; la precisión y nitidez del diseño y la energía. Las imágenes que perduran dan más pistas para revivir su danza. Muestran a un hombre de figura esbelta y poderosa que disfrutaba del movimiento y creaba volúmenes inmensos; sabía imponer su presencia en el foro y concentrar-expandir la energía; su aguda inteligencia corporal le permitía hacer suyo cualquier movimiento y seducir con él. Era un bailarín preciso y osado que lo mismo controlaba que se lanzaba al vacío; con sus siempre bien cuidados pies -como dice Jorge Domínguez- arrasaba el espacio y conmovía al público, y además convencía.

Este trabajo busca ser un homenaje a este artista que sabe reflexionar sobre, y apasionarse por, su danza. Sintetiza muchos de sus saberes y recuerdos para que puedan ser compartidos por todos aquéllos que se atreven a bailar y gozar con ello.

Agradecimientos

Para la realización de este trabajo y la primera edición del libro (INBA, 2000) participaron diversas personas e instituciones a quienes agradezco sus aportaciones.

Fue realizado en el interior del CENIDI Danza “José Limón”; en 1998 obtuvo un apoyo del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes del Centro Nacional de las Artes, lo que permitió, conjuntamente con Canal 22, la realización de un video a cargo de Rosario Manzanos González, a quien agradezco su interés y compromiso.

De igual manera, mi reconocimiento a quienes me brindaron de manera desinteresada su tiempo, comentarios y diversos materiales: Anastacio Ángeles, Patricia Aulestia, Kena Bastien, Christa Cowrie, Patricia González, José Luis Hernández, Hilda Islas, Lucina Jiménez, Humbelina Loyden Sosa, Soledad Ortiz y Alan Stark, y muy especialmente a Azael López González y Dolores Ponce, quienes tienen una resistencia a toda prueba, y a Thania Gómez Escudero, por su solidaria ayuda en la transcripción de entrevistas. También a todos aquellos que me permitieron entrevistarlos como Patricia Cardona, Lin Durán, Josefina Lavalle, Anadel Lynton, Tulio de la Rosa y alumnos y alumnas de la ENDCyC.

Para esta nueva edición como CD Rom agradezco el apoyo de la Subdirección de Educación e Investigación Artísticas del INBA, quien otorgó el apoyo del Programa “INBA Educación Artística 2009”, SGEIA-INBA (marzo-diciembre 2010). Así como a Jorge García, quien se encargó del diseño, programación, edición de imágenes y vídeo; además de las entrevistas que me dieron Soledad Ortiz y los actuales alumnos y alumnas de la ENDCC.

Por su disposición a escarbar en el pasado y las motivaciones de su vida y su danza, agradezco a Luis Fandiño, quien siempre se mostró dispuesto a colaborar en prolongadas entrevistas y revisiones del material.

Capítulo I. De la búsqueda y el hallazgo de Luis Fandiño: la perfección y el dominio del cuerpo

1. De la masculinidad y la danza. Del cuerpo y la mirada

En la sociedad occidental los bailarines varones se ven obligados a superar obstáculos culturales y sociales para realizar su actividad, pues la danza escénica y su íntima relación con el cuerpo y con la mirada del otro es considerada fundamentalmente “femenina” y contraria a la noción predominante de masculinidad.

El espacio reservado para el *habitus*¹ masculino sólo se da entre hombres con “los juegos serios de la competencia”, que se presentan en todas las formas y ámbitos de acción. Sin embargo, para completar el “proceso de virilización” se requiere la intervención de las mujeres, quienes actúan como “*espejos lisonjeros* que devuelven al hombre la figura engrandecida de él mismo” y le refuerzan la “imagen idealizada de su identidad”.²

Los hombres se ven obligados a participar (y ganar) en los juegos masculinos para legitimar su hombría. Su grandeza y miseria “en el sentido de *vir*, estriba en que su libido se halla socialmente construida como *libido dominandi*, deseo de dominar a los otros hombres y, secundariamente, a título de instrumento de lucha simbólica, a las mujeres”,³ lo que los puede llevar a la violencia y/o al sacrificio extremos.

El estereotipo de masculinidad es cruel y difícil de alcanzar; se sustenta en la violencia (contra las mujeres, los hombres y contra sí mismo),⁴ y justifica la superioridad de los hombres sobre los demás (hombres, mujeres, homosexuales, minorías).

Las masculinidades hegemónicas⁵ implican, para el heterosexual de clase media en Occidente, la separación de los elementos considerados “femeninos”; el control y ejercicio del poder sobre las mujeres y demás hombres; la perseverancia y el control de emociones que los hace confiables y permite que otros dependan de ellos; la realización de un trabajo

¹ Según Bourdieu, la interiorización de los géneros se logra en términos del *habitus* y las prácticas rituales “parcialmente arrancadas al tiempo por la estereotipación y la repetición indefinida”, que permiten perpetuarse y perpetuar la dominación masculina. En el cuerpo se inscriben las categorías de percepción y acción que sostienen la división de los géneros y la hacen aparecer como “natural” e ineluctable; en Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, en *La Ventana. Revista de estudio de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996, p. 20.

² *Idem*, p. 77.

³ *Idem*, p. 92.

⁴ Michael Kaufman, *Hombres: placer, poder y cambio*, Ed. Cipaf, Santo Domingo, 1989.

⁵ Categoría propuesta por Hearn y Morgan, referida a las prácticas dominantes de la masculinidad que permiten la subordinación de quienes no las reproducen; en Jeff Hearn y David Morgan, “Men, Masculinities and Social Theory”, en *Men, Masculinities and Social Theory*, Unwin Hyman, Londres, 1990.

reconocido que los lleve a alcanzar éxito y estatus; la acumulación de parejas, poder y/o dinero; el sentido de propiedad de cosas y personas; el monopolio de la violencia física, verbal y emocional; la reivindicación de su “inagotable” potencia sexual. Estos elementos, enunciados por Michael Kimmel, requieren de una constante demostración frente a los demás y exigen a los hombres vivir permanentemente en la obligación de validarse.⁶

La homofobia es parte sustantiva de la masculinidad heterosexual, porque es un intento de ocultar el temor a las propias características femeninas. En nuestra sociedad es más valorada la masculinidad que su contraparte, por lo que pueden tolerarse las mujeres masculinas, pero no los hombres que revelan rasgos femeninos.⁷ Elisabeth Badinter sostiene que la masculinidad se define y construye a partir de la negación, primero de la madre (“no soy su bebé”), después del mundo femenino (“no soy una niña”) y por último de la homosexualidad:

Ser hombre significa *no ser* femenino, *no ser* homosexual, *no ser* dócil, dependiente o sumiso, *no ser* afeminado en el aspecto físico o por los gestos; *no* mantener relaciones sexuales o demasiado íntimas con otros hombres, y finalmente, *no ser* impotente con las mujeres.⁸

La reafirmación de lo que no se es (o se pretende no ser) conduce la vida de los hombres y es sustancial para la construcción de su identidad.

Por su parte, la danza implica un discurso kinético que se sustenta en el cuerpo; la escénica, además, requiere de la mirada del otro para cobrar sentido. Dentro de la cultura occidental esas características la identifican como una actividad “femenina”, porque a las mujeres y a la danza escénica se les relaciona con el cuerpo, el silencio, las emociones y la irracionalidad,⁹ “ajenos” a la lógica de las masculinidades hegemónicas. Es contrario a esa lógica exponerse a la mirada de los otros: se puede ver, pero no ser visto.

Los “usos legítimos” del cuerpo masculino que establecen el “vínculo entre el falo y el *logos*” son “hacer frente, enfrentar, mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra”,¹⁰ y no

⁶ Michael Kimmel, "After Fifteen Years: The Impact of the Sociology of Masculinity on the Masculinity of Sociology", en *Men, Masculinities and Social Theory*, *op. cit.*

⁷ Fernando Chezes Fernández, “¿Qué implica ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su feminidad?”, en Kena Bastien (ed.), *La danza y la medicina. Primer Coloquio Nacional 1983*, CIDD, INBA, México, 1983.

⁸ Elisabeth Badinter, *XY, La identidad masculina*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 164.

⁹ Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, CONACULTA-INBA, México, 2001.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 45.

mostrarse ante los demás. Ellos, su racionalidad y su mirada deseante dejan a las mujeres el territorio de lo corporal y salvaguardan el “estatus no corpóreo, desencarnado” del que gozan los hombres.

La danza requiere de una estética del movimiento corporal y la expresión de la interioridad; y la bailarina cumple, en tanto objeto de deseo de la mirada masculina, con su función asignada socialmente. Esto es contrario a la imagen del “verdadero hombre”, quien debe vencer esas ideas para incorporarse a la danza.

A pesar de la apertura¹¹, después de dos siglos de esfuerzo para regresar a la danza escénica como figuras predominantes, los varones todavía siguen enfrentando el rechazo familiar y social en Occidente. Han ganado gran terreno gracias al trabajo de muchos artistas y de la identificación que se ha hecho de la danza con el deporte, comparando a bailarines con atletas (como lo hizo Ted Shawn a inicios del siglo XX). También por el énfasis que han puesto los medios masivos de comunicación en los altos sueldos y gran fama que puede traer la danza escénica (especialmente el ballet, con figuras como Rudolf Nureyev y Mikhail Baryshnikov), se ha señalado como una carrera viable y socialmente aceptable para los hombres, y se ha mencionado la tradición masculina en la danza folclórica y social. Todo ello, para legitimar ese arte como una actividad viril y reproductora de las masculinidades hegemónicas. Sin embargo, esto no se ha logrado plenamente, y en la actualidad sigue pesando el fantasma de la homosexualidad como principal obstáculo para que los varones ingresen en la danza escénica, así como la falta de seguridad económica y de prestigio que implica.

Las reflexiones generales recién presentadas sobre el sexo-género y sus consecuencias sobre la actividad dancística escénica pretenden aportar elementos para comprender a Luis Fandiño. El surgimiento de este artista mexicano y la trascendencia de su obra cobran sentido al recuperar su contexto social e histórico, pero también al considerar el significado específico que tiene el ser bailarín en una cultura que vive, reproduce y transforma valores que van en contra de esa actividad masculina.

¹¹ En los años sesenta del siglo XX se vivió una desinhibición sexual y celebración del cuerpo natural que trajo la expansión de la danza a más sectores de la sociedad; entre otros asuntos, los hombres dejaron de ser representados exclusivamente como atletas y guerreros, y también aparecieron como amantes; y el ímpetu de la subcultura homosexual y los nuevos conceptos de las mujeres rompieron con los estereotipos inmutables de hombres y mujeres. Adicionalmente, a partir de la década de los setenta en la danza escénica occidental se ha permitido una mayor erotización del cuerpo masculino.

Al tener presente la categoría de género y la difícil historia de la incorporación de los hombres en la danza es posible descubrir en Luis Fandiño, como en muchos otros bailarines, una dimensión que lo enriquece: pertenece a una “clase” diferente de hombres que ha tenido el valor de enfrentar (y contribuir a modificar) las concepciones oficiales y hegemónicas sobre sí mismo y los estereotipos de masculinidad; que reivindica los valores que culturalmente se consideran “femeninos”, porque sabe que no le pertenecen a un sexo en específico sino a la humanidad entera; que ha hecho su danza combatiendo permanentemente los prejuicios y las carencias; que ha reivindicado al ser humano completo; que tiene firmes convicciones en lo que le dictan su cuerpo y necesidad expresiva; que se autoconstruye y se ofrece a los demás.

Un hombre en la historia de la danza escénica representa una totalidad; además de su vida personal, sus motivaciones individuales y ámbito específico de injerencia, cristaliza una cultura y un momento concreto, compartidos por muchos otros. Así, Luis Fandiño se encuentra en el juego del sujeto y la sociedad, de sus interrelaciones y determinaciones.

2. “Una familia de tantas”

Luis Fandiño y Gómez Lamadrid proviene de una familia de clase media, tradicional y católica compuesta por su padre José León Fandiño Urrutia, su madre María Luisa Gómez Lamadrid Alemán y seis hijos (dos mujeres y cuatro hombres).

Don José provenía de Morelia, Michoacán, pero había llegado al Distrito Federal cuando su padre fue trasladado en su puesto dentro de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Doña María Luisa era originaria de Veracruz y su llegada a la capital respondía a razones dolorosas: al quedar huérfana muy pequeña, fue separada de sus hermanos y enviada a vivir con unos familiares a la ciudad de México. Ahí se casaron don José y doña María Luisa, y el 22 de marzo de 1931 nació el tercero de sus hijos varones, al que bautizaron con el nombre de Luis.



Luis Fandiño a la edad de un año, 1932. Colección Luis Fandiño

Don José era un hombre recto y estricto, y un católico muy religioso que seguía los preceptos de su iglesia. De la misma forma metódica y concienzuda con la que realizaba su trabajo como administrador de un negocio comercial, planeaba su vida y la de su familia.

Para él todo tenía un lugar y un horario específicos; su primer hijo nació a los nueve meses de contraer matrimonio y los demás con dos años de diferencia cada uno. Era un hombre de pocas palabras y decisiones radicales; se encargaba de la educación de sus hijos, quienes seguían rigurosamente las reglas que había impuesto en la familia; y podía incluso recurrir a los castigos físicos si lo consideraba necesario.

Esa fue la disciplina en la que creció el pequeño Luis, y el primer modelo de masculinidad que conoció, con el cual rompió y reelaboró en función de sus propias experiencias y anhelos.

En contraste con esa figura autoritaria, los conceptos (también tradicionales) sobre la educación de su madre eran más flexibles. Sin trabajar fuera de casa, se dedicaba de lleno a su familia y podía comprender las travesuras de sus hijos, que sólo comunicaba a su padre cuando llegaban a ser “muy graves”.

Luis Fandiño piensa en su infancia como una época agradable, pero no tiene muchos recuerdos de ella. Sabe que fue feliz, que vivía en una casa grande y hermosa (de la colonia Roma), que nunca les faltó nada. Su padre siempre fue un buen proveedor, función que cumplió sobradamente hasta que sus hijos fueron autosuficientes; mientras estudiaban se encargó de sus gastos, con excepción de los lujos, esos sí responsabilidad de ellos. Por esta razón Fandiño trabajó desde los quince años de edad.

Él y sus hermanos y hermanas tenían un reducido número de amigos porque su padre no les permitía jugar fuera de su casa ni con otras personas, lo que propició que se conocieran profundamente y entablaran una estrecha relación de complicidad y solidaridad entre sí. El impedimento de salir de casa no los afectaba, porque tenían enormes patios adentro y suficiente espacio para compartir sus secretos y juguetes. Una de sus actividades era hacer teatro; tomaban como escenario la mesa más grande que encontraban, y creaban su telón, luces y utilería.¹² Además, el pequeño Luis lograba burlar la vigilancia de sus padres; frecuentemente asistía al cine, a pesar de que estaba prohibido para él y sus hermanos.¹³

Ese control y protección que vivían a veces les hacían sentirse aislados dentro de la casa y carentes de libertad, pero al paso del tiempo Fandiño acabó reconociendo que tuvo una educación acertada y no les recrimina nada a sus padres, pues considera que ésta le permitió formar al hombre que es actualmente y su concepción sobre las relaciones humanas.

Desde sus primeros años en la primaria, Fandiño mostró un interés especial por las actividades físicas y competitivas; se integró a los equipos deportivos de su escuela y obtuvo victorias importantes que fortalecieron su cuerpo y sus deseos de ganar. Esto seguramente era herencia de su padre, quien había sido gimnasta y esgrimista, además de haber practicado la disciplina japonesa del jiu jitsu. Sin embargo, nunca enseñó esas prácticas a sus hijos, pues estaba dedicado de lleno al trabajo para cubrir las necesidades de su numerosa familia.

¹² Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 26 de enero de 1985.

¹³ Alberto Dallal, "Luis Fandiño: el lenguaje de la danza", en *Diorama de Excelsior*, México, 23 de abril de 1972, p. 6.

Don José tenía en su casa un taller lleno de herramientas, donde hacía labores de carpintería, soldadura y pintura. Era un espacio privado al que sólo él tenía acceso; sus hijos podían entrar excepcionalmente y con su autorización. En ese lugar tenía unas fotos donde aparecía practicando las disciplinas deportivas en que se había desarrollado, pero nunca hablaba sobre eso ni su hijo Luis se atrevía a preguntarle.

Al reflexionar sobre el interés que siempre tuvo en las actividades físicas, Fandiño afirma que quizá la razón que lo llevaba a ellas era la vanidad, porque además de mantenerlo saludable le permitían tener una apariencia que a él le satisfacía. Las practicaba de manera intuitiva, sin contar con conocimientos profundos ni un entrenamiento profesional, pero lo hacía siguiendo la férrea disciplina que le había enseñado su padre. En su infancia Fandiño sostenía agotadoras y solitarias sesiones autoimpuestas de abdominales, lagartijas y saltos; después seguiría la gimnasia que, sin conocerla de lleno, practicaba inventando sus propias formas de entrenamiento, imitando movimientos y rutinas que había visto.

En la adolescencia conoció la danza a través del cine; tuvo sus primeras referencias gracias a las películas de “rumberas”, de obras balletísticas y de comedias musicales. Con las primeras no se identificó, pero le gustaba ver en ellas los cuerpos en movimiento sin distinción de géneros dancísticos. Con los musicales la empatía kinestética fue total, especialmente con Gene Kelly, a quien convirtió en su ídolo. Fred Astaire nunca lo convenció, pues le parecía muy estereotipado, y le desagradaba que mantuviera la mirada clavada en el piso; esto se volvía más molesto cuando tenía una pareja, con quien nunca establecía contacto visual, al que Fandiño consideraba fundamental para la danza.

En contraste, Kelly le parecía muy atlético; había desechado su formación clásica en función de su danza, y “aunque hiciera un *arabesque* siempre había una actitud diferente que le permitía verse más vital y no tan acartonado”¹⁴, lo que además le despertó el deseo de bailar y no sólo de disfrutar mirando desde la oscuridad del cine, y del teatro, porque se volvió asiduo a todo tipo de espectáculos dancísticos.

Después de las películas o las presentaciones en vivo, Fandiño se “lanzaba a hacer los pasos por mi cuenta”,¹⁵ y en la intimidad absoluta repetía lo que había visto. Este interés y práctica se volvieron su secreto, y a diferencia de lo que muchas jóvenes hacían al

¹⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de febrero de 1997.

¹⁵ *Ibidem*.

mostrar sus talentos y ser admiradas por los demás, no los compartió ni siquiera con sus hermanos, mucho menos en público; era algo totalmente privado, quizá por miedo a hacer el ridículo, temor a mostrarse vulnerable ante la mirada de los otros.



Luis Fandiño a los 7 años de edad con sus padres y hermanos, 1938. Colección Luis Fandiño

En los teatros de la ciudad vio varias compañías de danza clásica, pero no recuerda sus nombres. Era un género con el que no se identificaba, pero como era el medio que tenía para establecer un contacto más directo con la danza, asistía a las funciones. Por su edad es poco probable que haya visto los repertorios del ballet moderno que trajeron a México en 1941 y 1942 el Original Ballet Ruso del Coronel Vasili de Basil y el American Ballet Theatre;¹⁶ sin embargo, sí pudo presenciar la tercera temporada del Ballet de la Ciudad de México en 1947 cuando, conjuntamente con el norteamericano Ballet Markova-Dolin difundió repertorio del Romanticismo, del ballet moderno y de las obras nacionalistas de las hermanas Nellie y Gloria Campobello, quienes se valían de la danza clásica para tratar temas mexicanos.¹⁷ También pudo ver en 1949 y 1950 el Ballet de Alicia Alonso, con

¹⁶ El Original Ballet Ruso del Coronel Vasili de Basil trajo obras de Mikhail Fokine, Marius Petipa, Bronislava Nijinska, David Lichine, George Balanchine y Leónide Massine. El American Ballet Theatre, de Anton Dolin, Nijinska, Agnes de Mille, Antony Tudor, Adolph Bolm, Vaslav Nijinsky, Psota y Fokine, por lo que incluía obras de nuevos coreógrafos norteamericanos e ingleses.

¹⁷ En la temporada de 1947 el Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Markova-Dolin presentaron un amplio repertorio que incluía *Giselle*, *Las sílfides*, *Grand Pas de Quatre*, *Don Quijote*, *El lago de los cisnes* y *El cascanueces*; así como *La muerte del cisne*, *El espectro de la rosa*, *La siesta de un fauno*, *Fantasia* y *El*

repertorio de George Balanchine, Alberto Alonso y Enrique Martínez; o a las compañías mexicanas Ballet Chapultepec (1947), la de Nelsy Dambre (primera función, 1948) o la de Sergio Unger (que inició en 1950). Si bien esas tres últimas no alcanzaban la excelencia de las extranjeras, eran importantes semilleros de bailarines y coreógrafos, difundieron obras del repertorio tradicional y de nuevas obras, y promovieron la formación de un público de danza y con ello la aceptación de esta actividad para hombres y mujeres dentro de la sociedad mexicana.

Fandiño desconocía los procedimientos disciplinarios y artísticos para formar a un bailarín y no se sentía capaz de evaluar a los que veía, pero sí de disfrutar la emoción kinética de la danza y el virtuosismo de los cuerpos desplazándose en el escenario. Hasta este momento, nunca consideró dedicarse a esa actividad como profesión.

Cuando llegó el momento de elegir una, se dio cuenta que no le atraían las carreras tradicionales. No tenía claro lo que quería, pero estaba seguro de que su vocación no estaba en la medicina o la arquitectura, las cuales, aunque contaran con prestigio social, le parecían áridas. Se resistió a ingresar en la universidad y buscó un área donde desarrollarse creativamente, explorar y expresar su interioridad, y alcanzar autonomía.



Luis Fandiño a los 7 años de edad,
1938. Colección Luis Fandiño

Entonces hubo un momento de gran comunicación entre padre e hijo. Fandiño explicó a don José sus intereses y la decisión que había tomado, y él la respetó; no le exigió que cursara una carrera universitaria y además se encargó personalmente de buscar el sitio que cumpliera con las expectativas de su hijo. Tomando en cuenta la facilidad e inclinación que tenía por el dibujo, su padre le señaló la Escuela Libre de Arte y Publicidad como la más indicada.

Para don José la educación era fundamental. Se esforzó para que sus hijos e hijas tuvieran la mejor posible y asistieron a la escuela privada de padres franceses lasallistas Simón Bolívar, que garantizaba no sólo un alto nivel académico, sino también una sólida

sombrero de tres picos; y las obras nacionalistas de las Campobello *Alameda 1900*, *Umbral*, *Circo Orrin*, *Ixtepec* y *Vespertina*, entre otras.

educación católica. Después de esa escuela los hijos varones ingresaron a la universidad, lo que no sucedió con las hijas, quienes siguieron carreras secretariales como se acostumbraba, pues la universidad aún era un espacio masculino y sólo un reducido número de mujeres cursaba estudios superiores. Dos de los varones concluyeron los suyos, uno en ingeniería y otro en arquitectura; el tercero abandonó la carrera de química para estudiar dibujo y música, quizá por la influencia de su hermano Luis. Él también recibió apoyo de su padre, a quien su sobriedad y rigidez no le impedían ser un hombre creativo y sensible; el trabajo que realizaba en su taller así lo demostraba, lo mismo que la perfección y belleza de su letra gótica, que escribía con plumilla, manguillo y tinta, y usaba para rotular cuidadosamente los libros de sus hijos, o el cuidado que puso para formar un álbum fotográfico a cada uno de ellos desde su nacimiento.

También la escuela que don José eligió para Luis Fandiño era privada. Estaba ubicada en el centro de la ciudad e iniciaba a mediados de la década de los cuarenta la creación de nuevas carreras, de acuerdo con el mercado de trabajo que requería el desarrollo económico del país, impulsado por el proceso de modernización del alemanismo.

De la escuela de Arte y Publicidad, a la que también asistieron posteriormente dos de sus hermanos, Luis Fandiño recuerda con gran cariño y gratitud a su maestro de dibujo Leopoldo Macías. Era un ferrocarrilero que por las tardes se dedicaba a la docencia, y entabló una estrecha amistad con los tres hermanos. Por esa cercanía y su bondad, Fandiño lo identifica como un modelo de maestro, el cual reproduce con sus alumnos casi sesenta años después.

El ingreso a una escuela lejana de su casa, simultáneo a su primer trabajo, representó un drástico cambio para Fandiño. Dejó de sentirse recluso, pero a veces, cuando atravesaba la ciudad experimentaba la sensación de estar perdido; sin embargo, su padre se preocupó por planear un itinerario que le facilitara sus traslados.

Su primer empleo fue como vendedor en una ferretería de un tío político, y le dio la oportunidad de comunicarse con muchas y muy variadas personas; pero como le parecía que la relación vendedor-cliente era muy impersonal, su trabajo acabó por disgustarle. Aún así, lo tomó como un medio para allegarse dinero (parte del cual daba a su madre) y alcanzar cierta independencia económica.

Los quince años de edad fue un momento crucial en su vida, pues impuso su decisión en sus estudios y empezó a trabajar y a “conocer mundo”. Recuerda además que surgió en él una especial atracción hacia las mujeres mayores y tuvo su primer relación amorosa. Para Fandiño la necesidad sexual es lo que permite a un hombre definir su identidad masculina, y él la experimentó en ese momento; al igual que ha sucedido a lo largo de su vida, su acercamiento sexual con esa mujer tenía una razón amorosa y “no para utilizarla como objeto”.¹⁸

Un cambio más que experimentó en su adolescencia fue desvincularse de la religión católica, otra de las enseñanzas de su casa paterna, que convirtió a él y sus hermanos en fieles creyentes y practicantes. Empezó a considerarlas impuestas (aunque sin cuestionarlas abiertamente) y a verse obligado a mentir cuando su padre le preguntaba si había acudido a la iglesia a confesarse y comulgar. De hecho, nunca tomó muy en serio sus obligaciones católicas, y si podía escaparse de ellas lo hacía; cuando tenía que confesarse, nunca decía sus “pecados verdaderos”.¹⁹

Ya adulto, se rebeló totalmente, porque se dio cuenta de que “era un error practicar esos ritos y esas cosas que no van conmigo”. Descubrió que nunca había sido religioso, sino “temeroso del castigo de Dios; cuando sentía que había hecho algo malo pensaba que me iba a castigar, pedía perdón y rezaba las oraciones que sabía”. Entonces se convenció de que no puede existir “un Dios tan terrible que castigue si fallas”, porque si en efecto es Dios, debe ser un “Dios bueno”, ya que es creador, mueve al universo y “debe perdonar”. Después de meditarlo, decidió que no necesitaba esas creencias para ser feliz y las dejó de lado; se sintió liberado porque supo que nadie lo iba a castigar, que no existen cielos ni infiernos, y todo eso se convirtió para él en una especie de historieta.²⁰

Así, el adolescente Luis cruzó el “umbral crítico” y se convirtió en “todo un hombre” al reafirmarse frente a la autoridad de su padre, al salir de la casa y la iglesia (mundos “femeninos”) y mantener su primera relación amorosa.

A los veinte años concluyó sus estudios; había cambiado de trabajo y ahora se encargaba de diseñar aparadores, jugando creativamente con maniqués y vestidos, en el famoso almacén La Ciudad de México, donde trabajaba su padre. Esporádicamente hacía

¹⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de febrero de 1997.

¹⁹ Luis Fandiño en Alberto Dallal, “Luis Fandiño: el lenguaje de la danza”, *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

dibujos y diseños de tipo publicitario, lo que satisfacía sus necesidades económicas, pero no sus anhelos más íntimos.

3. Una vocación sin conflictos y la Academia de la Danza Mexicana

Mientras cursaba sus estudios de arte y publicidad Fandiño asistía continuamente a los teatros, como el Iris o el Palacio de Bellas Artes. En 1951 vio anunciada la presentación de la compañía de danza moderna Ballet Mexicano y, como lo había hecho en numerosas ocasiones, compró su boleto para presenciar una función más. Él no conocía ese género dancístico ni sabía que éste definiría de lleno su vocación, abriéndole nuevas perspectivas a su vida.

El Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) era una compañía profesional que acertadamente había constituido Miguel Covarrubias desde su puesto como jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). El impulso que Covarrubias dio a la danza moderna en ese momento tenía como fin consolidarla como una forma de auténtico arte nacionalista y una actividad altamente profesionalizada. Para ello, promovió la formación de una compañía que incorporara, lejos de antagonismos y “estrellatos ficticios”,²¹ a todas y todos los bailarines y coreógrafos mexicanos; los apoyó con maestros y creadores traídos de Estados Unidos; conformó un equipo interdisciplinario de escritores, músicos y diseñadores; y consiguió los apoyos técnicos y económicos requeridos.

Uno de los mayores aciertos, que finalmente dio como resultado la culminación del movimiento de danza moderna nacionalista, fue la llegada a México de la compañía de José Limón y del maestro norteamericano Xavier Francis, así como el trabajo conjunto que éstos realizaron con los artistas mexicanos.

Limón y su compañía se habían presentado en el Palacio de Bellas Artes a finales de 1950;²² y en las temporadas de marzo y abril del Ballet Mexicano, Limón participó como bailarín, maestro, coreógrafo y director artístico, y repuso su obra maestra *La pavana del Moro*.²³

²¹ Miguel Covarrubias, “La danza”, en *México en el arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952, p. 106.

²² La compañía de José Limón tuvo su temporada en septiembre y octubre de 1950. Sus integrantes eran Limón, Pauline Koner, Leticia Ide, Lucas Hoving, Betty Jones y Ruth Currier, bajo la dirección artística de Doris Humphrey. Presentaron obras de Humphrey como *Invención*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *La historia de la humanidad* y *Un día en la tierra*, y de Limón *La Malinche*, *Chacona en re menor*, *Los exiliados*, *Concerto grosso*, *Danzas mexicanas* y *La pavana del Moro*.

²³ En esa temporada se presentaron los estrenos: *Los cuatro soles*, *Tonantzintla* y *Diálogos* de Limón; *La tertulia* de Lucas Hoving; *La manda* de Rosa Reyna; *Imaginerías* de Xavier Francis; y *Suite de danzas* de Guillermo Keys. Además se repusieron *El renacuajo paseador*, versión de Martha Bracho sobre el original de

Ésta cautivó a Luis Fandiño, y de la misma manera que le había sucedido a Limón al ver en escena a Harald Kreutzberg, Fandiño se identificó con, y se reconoció en, el bailarín mexiconorteamericano. El impacto se debió al concepto del cuerpo y movimiento que presentaba, el cual a Fandiño le parecía capaz de expresar al hombre contemporáneo en términos auténticos y más realistas que las otras formas de danza que había visto hasta el momento. Se conmovió con esa nueva danza que lo marcó definitivamente; salió de esa función con la convicción de que eso quería hacer en su vida.

La fuerte impresión que causó la compañía de Limón y especialmente él como bailarín se debió a que eran capaces de expresar el concepto de modernidad, y lo hacían con una enorme calidad artística. Además, para el público mexicano Limón dejaba de ser el otro (como sucedía en la sociedad norteamericana) y la identificación fue mayor, en términos culturales (étnicos, estéticos y kinestéticos). Para Salvador Novo, esa compañía “reconcilió definitivamente a los amantes del ballet clásico con los pies desnudos y el general naturalismo anticirqueril de la danza moderna”,²⁴ contribuyendo a la aceptación y disfrute de esa nueva forma, desarrollada en México desde 1939, gracias al trabajo de las bailarinas y coreógrafas norteamericanas Anna Sokolow y Waldeen.



Luis Fandiño, 1951.
Colección Luis Fandiño

Con la experiencia que Fandiño había acumulado como espectador y clandestino ejecutante de danza, ya sabía que la escénica requería de una preparación técnica y artística, pues había visto algunas formas de entrenamiento que se seguían en películas y pinturas. Hasta entonces no le había interesado o no se había atrevido a ingresar a una escuela formal, pero con la impresión que recibió al ver a Limón, inició su búsqueda de una con el fin de convertirse en un bailarín de danza moderna. En mayo de 1951 ya estaba inscrito en la Academia de la Danza Mexicana; y a los veinte años de edad, descalzo y en traje de baño, inició sus clases.

Anna Sokolow; *Fecundidad* de Keys; *La balada de la luna y el venado* de Ana Mérida; *Recuerdo a Zapata* de Guillermina Bravo, y *La pavana del Moro* de Limón.

²⁴ Salvador Novo, “Ventana, La danza de José Limón”, en *Novedades*, 1ª secc., México, 21 de septiembre de 1950, p. 4.

Como debía ausentarse de su casa por las tardes, habló con sus padres. Dice Fandiño que seguramente su padre lo aceptó sin oponer resistencia, porque consideraba que ya tenía asegurada su vida con la carrera de diseño, y nunca se imaginó que la danza pudiera ser una profesión y medio para lograr seguridad económica. La opinión de Fandiño era opuesta, y estaba convencido de que la danza sí era una carrera y una forma de vida que permitía que numerosos bailarines y maestros se dedicaran de lleno a ella. En 1986 habló sobre ese momento:

Han cambiado mucho las cosas. En mi época ser bailarín era extraño en México. Tomaban muy poco en serio y con muchas reservas a aquél que se dedicara a la danza, porque se le trataba como homosexual o como alguien que no sabía lo que quería. Había problemas, sobre todo familiares, porque en esa época no se podía vivir como bailarín; si no estabas en tu casa tenías que vivir de arrimado, casi de milagro o con amante. Pero en mi caso lo decidí y cuando lo supieron en mi casa, mi madre -ya ves que las mamás siempre nos apapachan y apoyan, pero los papás no- seguramente convenció a mi papá y aceptó que bailara, pero yo seguía trabajando. Él pensó que era un pasatiempo, que se me iba a olvidar. Pero cuando lo vio en serio, no le molestó; lo tomó como “en la que se metió” y me preguntó si podía yo vivir de eso.²⁵

A pesar de que la ADM no era propiamente una escuela, sino un taller de creación y una compañía profesional, había un cuerpo docente que impartía clases regulares. El primer maestro que tuvo fue Antonio de la Torre (de danza moderna) y después Guillermo Keys Arenas (de ballet), lo que le resultó muy conveniente, porque tenía en el salón dos modelos e imágenes masculinas para imitar. A pesar de la preparación previa con que Fandiño se había dotado, se sentía inseguro e incapaz de repetir los movimientos que le exigían en sus primeras clases, pero a ambos maestros les agradece las bases técnicas que le dieron. Recuerda a De la Torre como un maestro con grandes capacidades y con “la humildad de enseñar lo que sabía y enseñarlo bien”; y a Keys como un maestro exigente que sabía pedir con claridad y exactitud lo que quería de sus alumnos.²⁶

Más tarde tomó clases de danza moderna con Elena Noriega, Guillermo Arriaga, Helena Jordán, Rocío Sagaón y Beatriz Flores. Como aún no se desarrollaba una metodología para la enseñanza ni se contaba con maestros profesionalizados, porque su función primordial en la ADM era como bailarines y coreógrafos, era frecuente que los alumnos se sintieran como “arañas” y, en contraste, los maestros aparecieran ante sus ojos

²⁵ Luis Fandiño en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

²⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de febrero de 1997.

como “grandes luminarias”. Esa situación cambiaba paulatinamente, al incorporarse a la compañía y alcanzar un mayor desarrollo como ejecutantes.

Además de las revelaciones técnicas, Fandiño tuvo otra en la ADM: la existencia de los homosexuales. Desde su ingreso algunos compañeros y maestros le hicieron invitaciones a fiestas y reuniones que él nunca aceptó, pues le parecía que el interés especial que mostraban en él debía ser sexual, y “tenía tan clara la decisión de quién era yo y qué quería de mi cuerpo y sexualidad, que siempre dije que no”. Estaba absolutamente seguro de su masculinidad heterosexual y no le temía a los bailarines homosexuales, por lo que logró establecer relaciones de trabajo y respeto con ellos, quienes después de un tiempo de “hacerle ojitos” e insinuaciones lo trataron como un compañero más, sin agresiones ni burlas, y se convirtieron en amigos y compañeros. Lo mismo sucedió con el grupo de homosexuales que giraba alrededor de la compañía, algunos intelectuales y artistas de otras disciplinas, y no aceptó, como se acostumbraba, convertirse en su “protegido”.²⁷



Dan Dailey, Michael Kidd y Gene Kelly en la película *It's Always Fair Weather*. Tomado de Walter Terry, *The Dance in America*, Nueva York-Evanston-San Francisco-Londres, Harper & Row Publishers, 1971. Reproducción de Christa Cowrie

Seis meses después de ingresar a la ADM, en noviembre de 1951, Fandiño estaba de regreso en el Palacio de Bellas Artes (PBA), esta vez en el escenario. Para lograrlo, como muchos otros bailarines varones, tuvo que “apresurar sus entendimientos, acelerar sus facultades, multiplicar sus modos de aprendizaje, ya que con muy pocos estudios tiene que

²⁷ *Ibidem*.

responder, lograr, brillar en el escenario”.²⁸ Su madre y sus hermanos asistieron a las funciones y a partir de ese momento siempre le dieron su apoyo; estaban orgullosos de él por su trabajo dancístico y porque su nombre aparecía en carteleras y prensa, lo que lo convertía en el “famoso” de la familia. Uno de sus hermanos aseguraba que le hubiera gustado ser bailarín y lo acompañaba a las funciones, además de entablar amistad con muchos de sus compañeros. En contraste, su padre siempre se mantuvo indiferente a las actividades de su hijo, y nunca asistió a ninguna de sus funciones.

En la nueva temporada, el Ballet Mexicano contó con Doris Humphrey como coreógrafa y otra vez con Limón como bailarín y coreógrafo huésped, por lo que Fandiño tuvo la oportunidad de conocerlos de cerca (así como a Lucas Hoving), ver su forma de entrenamiento y de dirigir sus ensayos. Recuerda a Limón como una persona muy consecuente que no mostraba prepotencia ni hacía alardes de su condición de estrella internacional; por el contrario, tenía un trato amable con los y las bailarinas, y era muy humano.

Durante esa temporada de 1951 Fandiño participó en el estreno de *El chueco* de Guillermo Keys, coreógrafo a quien le tiene gran estimación porque le ayudó y confió en sus capacidades como bailarín, y le asignó el papel de solista del Acróbata. “Hay una parte en la obra con los cirqueros y yo entraba al frente de ellos; no hacía nada de danza, la verdad, entraba, corría, cargaba a una muchachita y esa era toda mi actuación”,²⁹ que él cumplió con profesionalismo y sin ningún temor, a pesar de la gran responsabilidad de bailar en el PBA con la compañía oficial más importante del país.

Keys le enseñó además a maquillarse y le hizo importantes deferencias, como invitarlo a su camerino, el cual compartía sólo con Xavier Francis, mientras que los demás bailarines y alumnos estaban en uno colectivo. A pesar de que desde 1974 Keys trabajó en Australia, Fandiño y él conservaron una gran amistad que se renovaba en cada viaje que realizaba al país, hasta su muerte en 2006.

El trabajo dentro de la ADM demandaba tiempo y esfuerzo; iniciaba a las cuatro de la tarde, y las clases y ensayos se prolongaban hasta muy entrada la noche. Cuando estaban en temporada debían permanecer en el teatro hasta la madrugada para realizar los ensayos

²⁸ Alberto Dallal, “Memorias de San Goloteo. A Luis Fandiño”, en *Excélsior*, México, 7 de diciembre de 1986.

²⁹ *Ibidem*.

técnicos y con la orquesta, pues las funciones se hacían con música en vivo. A veces dormían en las butacas y la relación con Covarrubias se hacía más familiar; él se ocupaba de que tuvieran comida para resistir las jornadas.

En uno de esos ensayos Covarrubias se acercó a Fandiño para preguntarle qué tipo de beca tenía, y como no contaba con ninguna, de inmediato se la otorgó; así recibió el primer “pago” por su actividad como bailarín, que aunque sólo consistía en cien pesos mensuales representó un aliciente. Además de esa beca, Fandiño continuaba con su trabajo en el almacén La Ciudad de México e inclusive era modelo en la escuela de Arte y Publicidad; una vida con numerosas actividades que él planeaba con gran cuidado para evitar interferencias y cumplirlas todas.

Sobre su estadía en la ADM, Fandiño recuerda muy gratamente a Covarrubias. Lo considera muy valioso para el arte y la cultura mexicanos; está convencido de que si hubiera permanecido al frente del Departamento de Danza por más tiempo (sólo se mantuvo de 1950 a 1952) la danza hubiera alcanzado un mayor desarrollo.

También recuerda al pintor Santos Balmori, director de la ADM en esa época, por su cercana relación, basada en largas y personales conversaciones e intercambio de ideas, además de colaborar profesionalmente con él, pues Fandiño lo visitaba en su casa y le ayudaba a preparar materiales para sus obras plásticas.

El trabajo interdisciplinario de esa época también ocasionó la cercanía de los y las bailarinas con los literatos, compositores y diseñadores que colaboraban con ellos, así como con los técnicos de los teatros. Todos ellos intervenían directamente en el concepto escénico, por lo que estaban presentes en pruebas, ensayos y discusiones. De los compositores trabajó con Blas Galindo, Eduardo Hernández Moncada, Miguel Bernal Jiménez, Ignacio Longares, José Pablo Moncayo y Carlos Jiménez Mabarak; teniendo mayor contacto y amistad con los dos últimos.

Debido a los estudios con los que contaba Fandiño y a sus intereses, tuvo relación estrecha con los diseñadores de vestuario y escenografía, así como con los técnicos y diseñadores de iluminación, lo que le permitió conocer el teatro desde adentro y aprender sus secretos y requerimientos técnicos. De esas relaciones nació la amistad con Leonardo Peláez, Julio Prieto y Antonio López Mancera.

Fandiño cree que sus conocimientos de pintura fueron un apoyo en su desarrollo dentro de la danza y viceversa, ya que

los elementos que aprendí en la escuela sobre dibujo y diseño también se encuentran en la danza, pues ésta implica diseño, volúmenes, uso del espacio. La forma de usar el espacio está en el diseño gráfico; no se pueden colocar letreros, rayas ni colores sin ton ni son, sino que debe buscarse un balance, e igual sucede en la coreografía, en el foro. Creo que esos conocimientos me sirvieron mucho en la danza, y la danza me sirvió mucho para mejorar los dibujos que hice después como una necesidad expresiva personal, porque entonces ya conocía el movimiento del cuerpo; lo había experimentado conmigo mismo.³⁰

Fandiño tenía una actitud abierta y asimilaba las enseñanzas que le brindaban los y las integrantes de la compañía en el salón de clases y en el foro; admiraba a quienes ya eran figuras consagradas, porque podían hacer lo que a él todavía se le dificultaba. Entre sus compañeros y compañeras, quienes eran la mayoría, no se establecían relaciones competitivas, como sucedía con bailarines y coreógrafos, por lo que trabajaban en un ambiente cordial y solidario.

Del numeroso grupo del que Fandiño formaba parte al ingresar a la ADM, sólo él permaneció en la danza; los y las demás la abandonaron para dedicarse a otras carreras. Él tenía muy clara su vocación: quería bailar y, de manera crítica, asegura que “seguramente satisfacer mi vanidad, mi deseo de verme bien y de dominar mi cuerpo”.³¹

Sin hacer distinciones, siempre estaba dispuesto a participar en las coreografías a las que lo llamaran, aunque no todas fueran obras acabadas ni de enorme trascendencia. Para él cada una significaba una experiencia emocionante que le brindaba la oportunidad de estar en el foro, y un reto que debía resolver en términos técnicos y expresivos.

Esa actitud le permitió trabajar con muchos coreógrafos y coreógrafas y, con ello, conocer diversas formas de trabajo. Cada creador poseía sus capacidades y talento personales; algunos tenían más claridad en la estructura, o mejor manejo de los personajes, pero todos asumían su papel y sacaban adelante la obra. Fandiño percibía las diferencias, aunque aún no podía explicar por qué se daban, pues desconocía las “reglas” de la composición.

Como estudiante de la ADM participó en numerosas coreografías. En 1952 en el PBA bailó en el estreno de las obras de Guillermo Arriaga *La balada mágica*, como Un

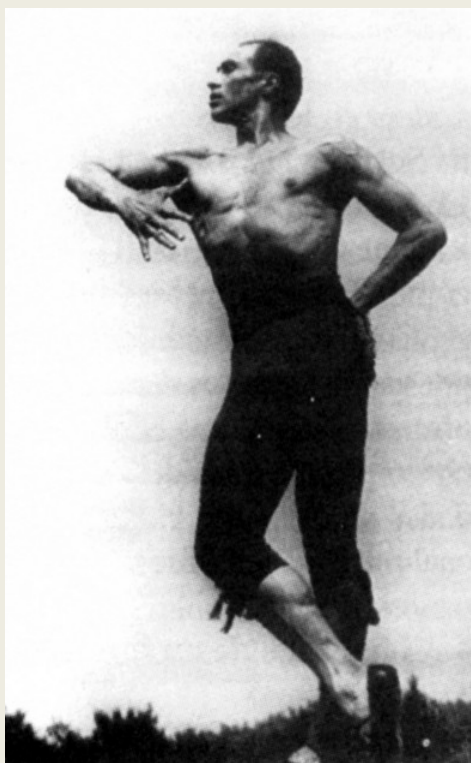
³⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

³¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de febrero de 1997.

campesino, y *Antesala*, como Un pistolero, parte del grupo de Merengues y de la gente del pueblo; *El invisible* de Elena Noriega, como Un guerrero; *Ermesinda* de Olga Cardona, como Un soldado; y *La hija del Yori* de Rosa Reyna, como Un anciano. En 1953 en el PBA bailó en el estreno de *La anunciación* de Reyna, como Un pastor; y *El extraño* de Helena Jordán, como Un campesino.

En 1954 participó en los elencos de los estrenos de *El maleficio* de Elena Noriega, como Un padrino; *El rincón de los niños* de Guillermina Peñalosa, donde bailaba el *Cake-walk*; y *Tienda de sueños* de Guillermo Keys. En esta última interpretó el personaje Un joven que no sueña, donde tenía el reto de ejecutar un solo de mayor peso escénico; el estreno fue una experiencia frustrante para todos los intérpretes, porque la música en vivo resultó un caos, y él concluyó la función con una enorme tristeza.

En 1954 estrenó *Rebozos* de Beatriz Flores, obra que presentaron en Monterrey, para celebrar la inauguración de una presa. El avión que llevaba los instrumentos musicales y las partituras se cayó en el vuelo a esa ciudad, y en la función el compositor y director de orquesta José Pablo Moncayo tocó repetidas veces algunos fragmentos de la obra, mientras que los desconcertados bailarines trataban de improvisar sobre la música.



José Limón en *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías*, 1946.
Tomado de Lynn Garafola (ed.) *José Limón. An Unfinished Memoir*, Wesleyan University Press, University Press of New England, Hanover-Londres, 1999.
Reproducción de Christa Cowrie

Además, participó en las diversas reposiciones de esas obras de 1952 a 1955, y en otras, como en 1952 *La madrugada del panadero* en la versión de Raquel Gutiérrez sobre el original de Anna Sokolow; en 1953 en *El sueño y la presencia* de Arriaga, como Un pachuco e integrante del Cortejo; en *La Valse* y *Uirapurú* de Raquel Gutiérrez; en 1954 en *Sensemaya* de Martha Bracho, como Un hombre casado.

Con la ADM Fandiño tuvo la oportunidad de participar en giras por varias ciudades del país, y su trabajo le fue reconocido, con el ofrecimiento de una beca para estudiar en Estados Unidos. La rechazó porque consideraba que en México tenía muchas posibilidades de aprender y que podría hacer el viaje más adelante; de cualquier manera, fue una distinción que lo estimuló.

4. El hallazgo de un maestro: Xavier Francis

El gran aporte de la ADM a Fandiño fue conocer a Xavier Francis; en 1952 descubrió las clases que impartía a los profesionales de la compañía y supo que era *el maestro*. La lejana relación que en un primer momento estableció con él como su discípulo, a lo largo del tiempo y del trabajo conjunto se convirtió en una estrecha amistad; fue su compañero más cercano, con quien compartió variadas actividades, desde largas conversaciones sobre sus vidas e intereses hasta cocinar y surcir sus mallas.

Cuando descubrió al maestro, Fandiño (con sólo un año de estudios dancísticos) se sentía muy lejos de la posibilidad de tomar sus clases. Le solicitó observarlas, a lo que Francis accedió poniendo sus condiciones: “las ves pero ahí sentado; no puedes salirte hasta que se acabe, nada de estar entrando y saliendo; y no faltes, todos los días tienes que estar aquí o mejor no vengas”.³² Fandiño estaba consciente de que para bailar profesionalmente se requería de un riguroso entrenamiento, mucho más estricto del que llevaba como estudiante, y sabía que no cualquier persona podía impartirlo. Vio en Francis al único maestro que dominaba la dimensión atlética de la danza, con “una preocupación total en la preparación física”, y decidió ser su discípulo. Por eso se quedó.

Xavier Francis (Washington, D.C., 1928-Atizapán, Estado de México, 2000) había llegado a la ADM en 1950, proveniente del New Dance Group de Nueva York, donde desarrolló las inclinaciones artísticas que desde la infancia había mostrado, y que su medio familiar y social habían fomentado. Cursó estudios de piano, y en danza debía su formación a los más diversos maestros y técnicas. Tomó clases de zapateo; danza clásica con Muriel Stewart; danza moderna con el New Dance Group, donde se impartían las tendencias de Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Hanya Holm y Merce 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).

Al poco tiempo de su ingreso a la escuela, con veinte años de edad, Francis era parte de la compañía del New Dance Group, con la que inició su vida profesional como intérprete y maestro.³³

³² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

³³ Kena Bastien, “Xavier Francis”, en *Una vida dedicada a la danza 1988*, Cuadernos del CENIDI Danza “José Limón”, núm. 19, INBA, México, 1988, pp. 15-17.

En México, una vez contratado por Covarrubias, tomó la responsabilidad de imponer la disciplina técnica a los y las bailarinas; el hecho de que estuviera al margen de los antagonismos internos y sus sólidos conocimientos le permitieron ganar el respeto de todos ellos, quienes hasta la actualidad reconocen su papel fundamental en la profesionalización de la danza moderna mexicana, pues desarrolló un trabajo de enseñanza estricto y metódico.³⁴

Además de su labor como maestro, Francis participó en las temporadas del Ballet Mexicano, bailando los papeles protagónicos de obras como *Pasacalle* de Humphrey; *Los cuatro soles* de Limón y *La manda* de Rosa Reyna, entre otras. Además, estrenó dos coreografías: en 1951 *Imaginerías* (m. Bela Bartok, esc. y vest. Julio Prieto), considerada por Covarrubias “una fantástica suite de danzas abstractas de gran emotividad y alta técnica coreográfica”,³⁵ y en 1952 *Tózcatl, fiesta perpetua* (m. Carlos Chávez, esc. y vest. Covarrubias), basada en la fiesta azteca del Quinto Sol, para “mostrar por la danza simbólica, el eterno y constante deseo del hombre de sacrificarse a sí mismo”.³⁶ El resultado fue, según Covarrubias, “una coreografía perfecta: original, emotiva y lleno de ritmo indígena, demostrando que se puede hacer danza prehispánica sin caer en aztequismos operáticos”.³⁷

Este comentario refleja la intención de Francis como creador, quien sostenía que “aunque tomemos como motivo un asunto local o regional, su tratamiento será de alcance universal”. En *Tózcatl*, obra que no pretendía ser una reconstrucción arqueológica, aparecían superpuestos “Cristo, los ahorcados del sur de Estados Unidos, los antiguos mexicanos”.

Para su creación siguió uno de sus principios: usar la imaginación con el fin de no caer en *cliché* alguno, pues “no tiene importancia alguna ceñirse a un estilo, lo importante es crear la obra. No tengo preferencia por determinado tipo de contrastes, eso sería un

³⁴ Josefina Lavallo en entrevista con Margarita Tortajada, México, 28 de julio de 1999.

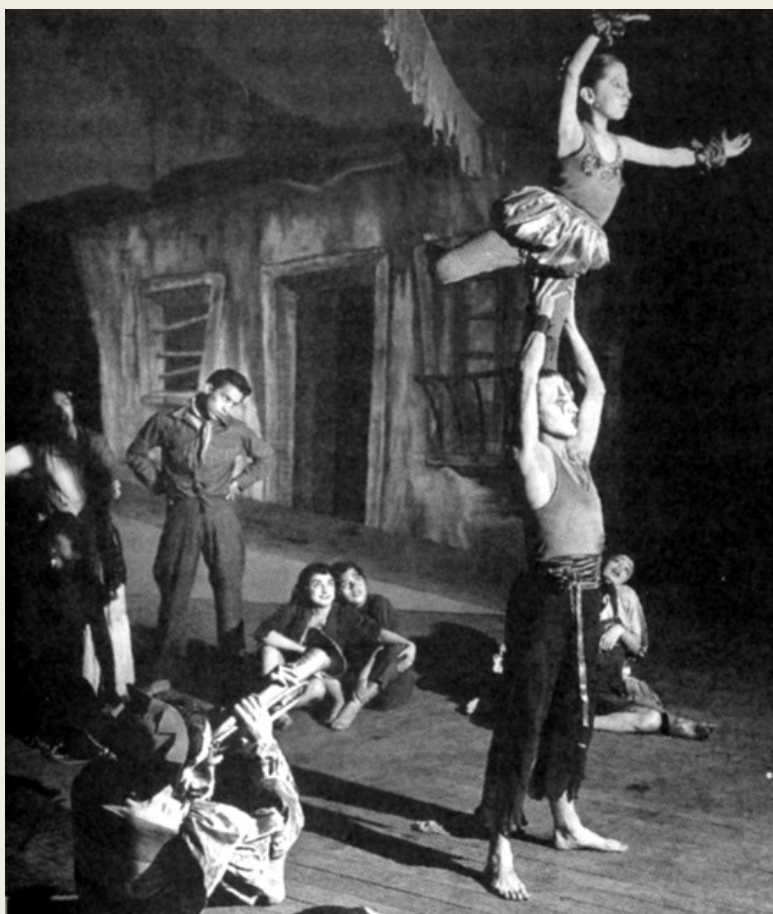
³⁵ Miguel Covarrubias, *op. cit.*

³⁶ Programa de mano del Ballet Mexicano, ADM, INBA, México, Palacio de Bellas Artes, 1 y 2 de noviembre de 1952.

³⁷ Miguel Covarrubias, *op. cit.*

amaneramiento. En cada ballet busco conjugar los elementos estrictamente necesarios para expresar la idea rectora”.³⁸

Desde su llegada a México, Francis se caracterizó por sus estrictas clases; nadie podía hablar, sonreír, descansar, bostezar, ni perder en ningún momento la concentración: los alumnos debían estar alertas y al cien por ciento de su atención. Hay numerosas historias que ilustran la rudeza de Francis al tratar y demandar a sus alumnos el máximo esfuerzo; todas coinciden en que era un excelente maestro, con gran musicalidad y talento, y que era el único preparado en México para formar bailarines y bailarinas dentro de los parámetros disciplinarios que exige la danza escénica. Muchas de las historias también refieren que esas exigencias podían llegar a ser excesivas, pidiendo más de lo humanamente posible, y con hirientes comentarios. Sin embargo, Francis fue un maestro que obtenía los resultados que pretendía y construía los cuerpos eficaz y productivamente.



Luis Fandiño en *El Chueco* con Rosalío Ortega, Juan Casados, Nellie Happee, Valentina Castro, Elena Noriega, Guillermo Keys y Cibeles Henestrosa, 1951.

Ballet Mexicano ADM.

Foto: Walter Reuter

Colección Luis Fandiño

³⁸ Xavier Francis en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza, núm. 5, UNAM, México, 1982, pp. 58-59.

Luis Fandiño nunca se quejó de los excesos de su maestro; aceptó sus enseñanzas y con gran entereza resistió su severidad, pues sabía que eran un medio para llegar al fin que perseguía: la precisión técnica y el dominio corporal, los cuales finalmente logró alcanzar y lo distinguieron como intérprete y después como maestro. También retomó sus principios sobre la creación coreográfica y los reelaboró a partir de su propia experiencia.

Debido a que Fandiño observó por un año las clases de Francis, cuando tomó la primera como parte de su nuevo grupo, “tenía bien clara la idea de lo que él quería y cómo lo quería. Estaba dispuesto a someterme a eso; cuando uno elige hay que tomarlo sin reclamar, como es”. Y considera que fue entonces cuando “realmente empecé a tomar clases de danza”.³⁹

Durante su año de observación, Fandiño era observado a su vez por su maestro, quien siguió sus clases, ensayos y funciones, y cuando llegó el momento del rompimiento con la ADM, lo llamó para formar el nuevo grupo. La perseverancia e interés de Fandiño le produjeron ese reconocimiento, porque el maestro consideró que era un elemento valioso.

³⁹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

5. El Nuevo Teatro de Danza: una decisión razonada

Con el cambio de gobierno, en 1952 Covarrubias se separó del INBA y el área de danza sufrió modificaciones,⁴⁰ cayó en un bache (a decir de Fandiño) y perdió los apoyos hasta el momento recibidos.

La unificación y el trabajo colectivo de los y las artistas de la danza que había logrado Covarrubias se desintegraron sin su presencia y liderazgo. Dentro de la ADM surgieron varios grupos, encabezados por los coreógrafos que lograron aglutinar en torno suyo a los bailarines. Existían el oficial, al que pertenecían formalmente todos, el Ballet Mexicano; el grupo que a partir de 1954 tomó el nombre de Ballet Contemporáneo; y el que empezó a conformarse alrededor de Francis en 1953.

En agosto de ese año Guillermo Keys organizó la temporada Conciertos de Danza en el Teatro de los Insurgentes, que se llevó a cabo con un extenso grupo de bailarines provenientes de la ADM. Para la ocasión Keys repuso *El Chueco*, Francis estrenó *El muñeco y los hombrecillos* y *Variaciones dinámicas*, y Anna Sokolow estrenó (invitada por Keys) *Suite lírica*, una de sus obras maestras. Fandiño participó en las cuatro (en *El muñeco y los hombrecillos* interpretó el papel de Un militarcito), y recibieron excelentes críticas, aunque la temporada fue un fracaso económico para Keys.

Además de participar en los Conciertos de Danza, Fandiño fue invitado por Keys a bailar en las comedias musicales *Yo, Colón*; y *Viaja el amor*, que en 1953 montó con todo lujo en el Teatro de los Insurgentes. Para Fandiño esto representó una nueva experiencia dentro de la danza; años después la repetiría por razones económicas, y le trajo enormes satisfacciones.

Para integrarse a esa danza “frívola”, Fandiño debió vencer los prejuicios que comúnmente se tienen dentro de la danza de concierto contra las manifestaciones más comerciales. Señala que aunque “pareciera muy intrascendente hacer ese tipo de ballets”, en realidad depende de la manera como se tome esa experiencia y las aportaciones que “estés dispuesto a recibir”. Él creía que no tenía la preparación para bailar en ese medio,

⁴⁰ Con el cambio de gobierno en 1952 Carlos Chávez dejó la dirección del INBA y Covarrubias el Departamento de Danza. El nuevo director, Andrés Iduarte, nombró a Ángel Salas jefe de ese Departamento, a Gabriel Fernández Ledesma subjefe, y mantuvo a Santos Balmori en la dirección de la ADM. En 1954 fue destituido Iduarte por permitir que se cantara *La Internacional* en el PBA, cuando con motivo de la muerte de Frida Kahlo su ataúd fue cubierto con la bandera del Partido Comunista. Miguel Álvarez Acosta fue nombrado nuevo director del INBA en 1954, Zita Basich jefa del Departamento de Danza y Margarita Mendoza López directora de la ADM en 1955.

pero Keys le hizo ver que era una oportunidad para solucionar sus problemas económicos y actuar en obras originales.⁴¹

La amplitud de criterio de Keys para ver y entender la danza logró vencer el desprecio que tenían muchas y muchos bailarines académicos mexicanos hacia la danza comercial, pues tuvo el acierto de montar comedias musicales de gran calidad con excelentes intérpretes clásicos y modernos. Fandiño participó en esos grandes éxitos artísticos y de taquilla, que convirtieron a Keys en un famoso coreógrafo, contratado continuamente para teatro, televisión y cine. En esas experiencias también estuvo presente Fandiño, participando en números musicales de varias películas (con Tintán como protagonista, por ejemplo) e inclusive como actor en una de ellas (de cuyo nombre no quiere acordarse).

Sin embargo, el proyecto y compromiso de trabajo central de Fandiño era con la nueva propuesta artística y organizativa que se estaba gestando alrededor de Xavier Francis y la bailarina danesa Bodil Genkel, que en 1954 tomó el nombre de Nuevo Teatro de Danza. Numerosos bailarines comulgaban con la tendencia experimental del grupo, manteniéndose simultáneamente como parte de la ADM.

En 1954 el Nuevo Teatro de Danza (NTD) reconocía que la danza mexicana era un arte maduro que había provocado el surgimiento de nuevos grupos por la necesidad de “ampliar sus conceptos y experimentar nuevas formas de expresión”. Dentro de ese proceso, sostenía que el NTD había nacido “de la necesidad de establecer un teatro creado especialmente para la danza [... pues] es la única solución artística y económica para el problema de mantener permanentemente activo un grupo de artistas profesionales”. Este documento del NTD, firmado por Francis, establecía como su propósito reforzar el desarrollo dancístico del país y “señalar nuevas posibilidades en el arte de la danza”.⁴²

El grupo se constituyó con once intérpretes en 1954: además de Luis Fandiño, Farnesio de Bernal, Valentina Castro, Beatriz Flores, Esperanza Gómez, Raquel Gutiérrez, Guillermina Peñalosa, Rosalío Ortega, Hugo Romero, John Sakmari y Teresa Urgell. Los encargados de la administración eran Eliseo Soto y Aage Moltke Leth; el de producción teatral el pintor Arnold Belkin; y la dirección era compartida por Francis, Genkel y Elena Noriega.

⁴¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

⁴² Folleto del Nuevo Teatro de Danza, 1954, expediente del CENIDI Danza, INBA, México.

El proyecto pudo llevarse a cabo gracias a la herencia que recibió Bodil Genkel después de la muerte de su padre y el NTD contó con los recursos para establecer una escuela y compañía, que se instaló en el centro de la ciudad, en la calle 16 de Septiembre número 26 altos, lo que representó un inmenso esfuerzo económico y de organización.



Xavier Francis en *El invisible*, 1952.

Ballet Mexicano ADM.

Foto: Walter Reuter

Colección Luis Fandiño

Su primera presentación en el Palacio de Bellas Artes fue en octubre y noviembre de 1954; estrenaron *Tres juguetes mexicanos* de Noriega (m. Salas, esc. López Mancera); *El advenimiento de la luz* de Francis, un dueto magistralmente interpretado por Francis y Genkel; y *Metamorfosis* de Genkel. En esta última Fandiño hacía el personaje Él, y debió participar en el complicado manejo de escenografía y utilería que requería la obra, además de resistir la rechifla del público, quien mostró abiertamente su disgusto.

En 1955, todavía como parte de la ADM, participaron en el oratorio *Juana de arco en la hoguera* con danzas y movimiento escénico de Francis, obra compleja donde tomaban parte actores, el Coro de Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica Nacional. Ahí Fandiño intervenía en el juicio contra la heroína, representando el papel de Guillermo de Flavy.

Posteriormente a ese estreno y debido a la reestructuración que se estaba dando en las esferas oficiales, muchos de los y las integrantes del NTD regresaron al INBA. Llegó el momento de separarse totalmente y sólo un pequeño grupo estuvo dispuesto a ello, pues implicaba un trabajo independiente, sin subsidios ni apoyos oficiales, para lograr la experimentación de nuevas formas expresivas que pretendían. Una vez que Fandiño dejó de recibir la beca del INBA, el NTD se convirtió en su *modus vivendi*, percibiendo un sueldo como bailarín y maestro.

El núcleo del NTD quedó conformado por Francis, Genkel, Fandiño, Belkin y John Fealy, además de contar a lo largo de diez años con un grupo estable de bailarines y bailarinas, entre los que destacan Cecilia Baram, Ramón Benavides, Rosa Bracho, Armando Chavarri, Beatriz Garfías, Esperanza Gómez, Ricardo González, Carlo Grandi, Graciela Henríquez, Manuel Hiram, José Mata, Yolanda Moreno, Ruth Noriega, Rodolfo Reyes, Freddy Romero, Teresa Urgell y Carmen Valle Franco.

Desde su surgimiento el NTD representó una alternativa de la danza mexicana; abrió la puerta a nuevos creadores de otras artes, como Arnold Belkin y Guillermo Noriega quienes, atraídos por el innovador concepto, se sumaron al grupo. Además se diversificaron las propuestas musicales; se incluyeron obras de compositores como Bartok e incluso improvisaciones de los propios bailarines.

La postura experimental del NTD le significó luchar contra corriente, porque en esa época el público y la crítica sólo reconocían la nacionalista como propuesta válida. En la temporada de 1954 el exigente crítico Raúl Flores Guerrero consideró *El muñeco y los hombrecillos* como una obra de gran contenido crítico, con uso magistral de la sátira y un elevado sentido estético; reconoció además el acierto e innovación de Francis al utilizar las percusiones que formaban parte del vestuario de los intérpretes como música de la obra. En el mismo sentido se manifestó la también exigente crítica Raquel Tibol, y consideró que la obra era “una sátira ingenua, enternecedora y muy ingeniosa al militarismo, a la idolatría, a la sapiencia y a la fatuidad”, que lograba llegar directamente al espectador.⁴³

Sin embargo, Flores Guerrero tuvo opiniones adversas a las otras obras. Señaló que *El advenimiento de la luz* y *Metamorfosis* eran obras “surrealistas y abstraccionistas”, por su intelectualismo y psicologismo, lo que iba en contra del realismo que *debía* guiar a la danza moderna, la cual “debe considerar al hombre, pero no en lo tocante a su mundo interior y personalísimo de la subconsciencia, sino en una situación en el mundo exterior, variado y polifacético”.⁴⁴

Estos comentarios muestran la incompreensión a la que se enfrentó el NTD y que debió combatir para desarrollar su propuesta experimental. Era además considerado como

⁴³ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴ Raúl Flores Guerrero, “Surrealismo y abstracción en la danza”, en Suplemento *México en la Cultura de Novedades*, México, 28 de noviembre de 1954, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 98.

el “ala extranjera” de la danza, puesto que las cabezas visibles eran originarias de otros países: Francis y Fealy de Estados Unidos, Genkel de Dinamarca y Belkin de Canadá, aunque el grueso del grupo eran bailarines mexicanos.

Esas críticas desfavorables no afectaron a Fandiño, quien estaba firmemente convencido de lo que hacían y no le atraían los temas nacionalistas, aunque reconoce que la etapa nacionalista de la danza moderna fue necesaria y de gran riqueza:

Jamás me interesó el nacionalismo. Me choca la expresión “ir a las raíces” porque soy un hombre contemporáneo y urbano que no conoce el campo. Entonces ¿por qué tengo que hablar del campo o de la Revolución si son problemas que no me atañen? Son mi herencia, pero sólo eso. No puedo permanecer sujeto siempre a las raíces o al movimiento armado de 1910. Yo creo en Zapata pero como fenómeno histórico, y yo soy un hombre expuesto a todas las influencias del mundo actual que recibo a través de los periódicos, la música, la televisión y ahora el internet. Con todo eso no puedo ponerme a pensar en vestirme de indio, no.

Creo en todo lo que estoy viviendo, creo en el ser humano, pero el ser humano universal, que es en lo que creía Xavier. Y cuando hizo una danza mexicana (*Tózcatl*) fue auténtica, la mejor de ellas, porque tenía el talento para tocar ese tema que no era suyo, y lo hizo con movimientos contemporáneos. Por eso no me importaban las críticas, ni que en NTD no se hiciera danza nacionalista.⁴⁵

Inclusive Fandiño tomaba esas críticas como alabanzas y recuerda que a pesar de ellas todos reconocieron el trabajo de la compañía; el propio Flores Guerrero había mencionado el “pulimento mímico”, el “alarde técnico” y “las grandes capacidades” de que hacían gala los bailarines.⁴⁶

Tibol tenía su propia opinión sobre el NTD, al que consideraba muy valioso y estratégico para la danza mexicana. Para ella, era “un taller de trabajo cuya seriedad lo convirtió en el contrapeso de las crisis balletísticas oficiales, en refugio para la indispensable continuidad que requiere la conservación de ese instrumento expresivo que es el cuerpo del bailarín”. Además le daba la palabra a Francis, quien explicaba su postura y rebatía la “acusación injusta” que se le hacía por traer a México “la llamada escuela neoyorquina” y de considerársele un formalista; también el reclamo de que supuestamente sus obras iban dirigidas a una audiencia minoritaria y exclusiva que debía contar con sofisticados medios simbólicos para comprenderla y disfrutarla:

He tratado de liberarme a mí mismo y, por consiguiente, a mis alumnos de toda clase de ismos. Mi contenido hace mi forma, y no a la inversa; he tratado de que mi estructura sea la más adecuada para expresar mi idea; si el conjunto ha resultado demasiado abstracto o demasiado rebuscado, sencillamente debe culparse a mi sentido estético. No siempre uso un argumento literario, no creo que la danza sea subsidiaria de la literatura.

⁴⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

⁴⁶ Raúl Flores Guerrero, “Surrealismo y abstracción en la danza”, *op. cit.*, p. 94.

No creo que el verismo sea el estímulo más eficaz para la sensibilidad y la inteligencia del público. México ofrece aspectos muy diversos y cada quien escoge el que supone comprender mejor, el que le conmueve más hondamente. A mí en estos momentos me interesa el vigor de un país en construcción, esfuerzo en el que se yuxtaponen diversas culturas; en el esfuerzo por avanzar está el indígena abatido, está la mujer con rebozo; pero no son los únicos; hay otra gente y otras situaciones que también merecen ser expresadas. Todos aquéllos que encuentren elementos criticables en mis obras lo mejor que pueden hacer es evitarlos en las suyas.⁴⁷

Con esas afirmaciones, Francis señalaba las carencias y debilidades de la danza moderna nacionalista en boga: el recurso común de la literatura como sustento de la danza; la postura que defendía al realismo sobre cualquier otra posibilidad para llegar al público; y la exigencia que se hacía a los creadores (especialmente al “ala extranjera”) de retomar elementos mexicanos.

A pesar de las críticas, el NTD tenía un público de seguidores que reconocía su trabajo y estaba satisfecho con él; no sólo acudía a las funciones, sino que empezó a incorporarse a su escuela. Ésta se convirtió poco a poco en un importante centro de formación para bailarines profesionales (incluyendo a los de la compañía oficial y de grupos independientes) y aficionados (algunos de los cuales se profesionalizaron), que llegaron a sumar más de cien. Algunos provenían de otros países, pues el NTD organizó cursos de verano, en los que se impartían diversas materias: Francis técnica y coreografía; Genkel técnica, danzas preclásicas y notación; Belkin diseño escénico, y Noriega música. (Una de las alumnas de ese tiempo fue Nancy L Ruyter, actualmente importante investigadora norteamericana de danza de la Universidad de California Irvine, Estado Unidos).

En 1956 el INBA hizo un vano intento por unificar a sus compañías en una sola, el Ballet de Bellas Artes. Francis fungió como jurado en la selección de integrantes y después arremetió contra ella. Esto se debía a que con la formación de una compañía oficial única los pocos apoyos que recibían los grupos independientes como el NTD se disolverían, y efectivamente eso sucedió. Ello, además de la propuesta innovadora del grupo y las luchas internas del campo dancístico, provocaron que el NTD fuera marginado de diversas actividades. Desde su presentación en el PBA en 1954 y hasta que la compañía se desintegró, sólo participó en dos funciones compartidas en 1956 y una temporada en 1957

⁴⁷ Xavier Francis en Raquel Tibol, “Reportaje a la danza: Xavier Francis”, en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1956, p. 10.

(debido a que la mayoría de los integrantes de la compañía oficial no se encontraba en el país).



Luis Fandiño en *El invisible* con Juan Casados, Farnesio de Bernal, Edmundo Mendoza, Juan Keys y Benjamín Gutiérrez, 1952.

Ballet Mexicano ADM.

Colección Luis Fandiño

En 1956 se presentó conjuntamente con el Ballet Concierto de México (la compañía de danza clásica más importante de la época) en el Festival Mozart. Las obras del NTD fueron *Les petits riens* o *Las naderías* de John Fealy y *Fantasía y fuga* de Francis. En la primera, sátira del ballet clásico llevada con gran acierto, Fandiño participaba como el Poeta; en la segunda, cuyo interés “radicaba en la búsqueda de un lirismo ascendente, aéreo, a través de un contrapunto eminentemente formal”, su interpretación “sobresalía por su gracilidad y elegancia”.⁴⁸

Según Flores Guerrero, *Fantasía y fuga* era una “excelente obra de danza pura”, y mencionaba a Fandiño como uno de los tres solistas que “hacen alarde de sus cualidades de bailarines al moverse en el escenario como temas principales en esa polifonía maravillosa compuesta de brazos, piernas y torso identificados por la plástica belleza de la coreografía”.⁴⁹

En 1957 el NTD mostró el producto de su intenso trabajo al estrenar siete obras en el PBA. Tres de Francis: *Procesiones*, *Los contrastes* y *El debate*. *Temas de guerra y paz*; dos de Genkel: *Caricaturas* y *Delgadina* (m. Noriega, esc. y vest. López Mancera); y dos de Fealy: *El rostro del hambre* y *Octeto*. Además repuso cuatro obras más.

⁴⁸ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op.cit., p. 67.

⁴⁹ Raúl Flores Guerrero, “Danza por Mozart”, en *Suplemento México en la Cultura*, de *Novedades*, México, 7 de octubre de 1956, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, op. cit., p. 190.

A diferencia de sus comentarios anteriores, en esta ocasión Flores Guerrero opinó que existían coincidencias “en algunos aspectos humanistas” entre la escuela mexicana de danza moderna y el NTD, representante del “internacionalismo”. La primera era emotiva, cálida y sensual, y el segundo (debido a la “homogeneidad perfecta y limpieza absoluta” de los bailarines) despersonalizaba a los intérpretes por su “concepto racional e intelectualizado”.⁵⁰

Los estrenos en los que participó Fandiño y que recibieron críticas adversas de Flores Guerrero fueron *Caricaturas*, que le pareció una pantomima con recursos poco creativos.⁵¹ *Octeto*, obra de danza pura que no lograba ser precisa y clara.⁵² *El debate*, con Fandiño como uno de los discutidores, considerada una obra “ambiciosa en su tema [y] audaz en su tratamiento” pero con “limitaciones balletísticas” y “sobresaturación de situaciones, personajes [y] accesorios”.⁵³

Sin embargo, sus comentarios fueron diferentes en el caso de *Procesiones*, a la que consideró una obra de gran calidad poseedora de un ritmo rápido y brillante.⁵⁴ *El rostro del hambre*, que lograba un “medio de expresión pleno de sentido” y en el que Fandiño, “bailarán extraordinario, cuya personalidad es ya una realidad absoluta, y Bodil Genkel establecen una relación emocional y dinámica”.⁵⁵ *Los contrastes*, obra maestra y “ballet psicológico” con “perfecta estructura, fluidez incomparable y armonización estupenda de los movimientos”.⁵⁶

En esta última, Fandiño hacía el papel del Novio y fue muy significativa para él porque los cinco participantes alcanzaron tal dominio de la técnica, el espacio y la música, que “Xavier casi no tenía que intervenir en los ensayos, simplemente la veía” sin hacer correcciones;⁵⁷ les decía “nada más la quiero ver porque la hacen tan bien; hacen lo que yo quiero”.⁵⁸ Francis también mencionó en 1986 esta obra como una de sus “preferidas”:

⁵⁰ Raúl Flores Guerrero, “El Nuevo Teatro de la Danza”, en Suplemento *México en la Cultura de Novedades*, México, 24 de noviembre de 1957, en *idem*, pp. 208-210.

⁵¹ *Idem*, p. 211.

⁵² Raúl Flores Guerrero, “Los contrastes”, en Suplemento *México en la Cultura de Novedades*, México, 8 de diciembre de 1957, en *idem*, p. 221.

⁵³ *Idem*, p. 223.

⁵⁴ Raúl Flores Guerrero, “El Nuevo Teatro de la Danza”, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁵ Raúl Flores Guerrero, “El advenimiento de la luz”, en Suplemento *México en la Cultura de Novedades*, México, 1 de diciembre de 1957, en *idem*, p. 219.

⁵⁶ Raúl Flores Guerrero, “Los contrastes”, *op. cit.*, p. 224.

⁵⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 13 de marzo de 1997.

⁵⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

Los bailarines tomaron la obra, la desarrollaron, concibieron los personajes. Como coreógrafo fue una gran sorpresa porque lograron vivir de tal modo los personajes que la obra escapó de mis manos, ya no tenía que corregirla ni técnica ni interpretativamente. Quedé como espectador.⁵⁹

Esto era algo inaudito, porque Francis nunca dejó de lado sus exigencias y búsqueda de perfección.

Las críticas más severas de Flores Guerrero fueron para el dueto *El advenimiento de la luz*. Aunque no le negaba valores formales (reconocía “la perfección de la estructura”, “la maestra armonización de la dinámica coreográfica de la música” y “la impecable ejecución de los intérpretes”), señalaba uno de los puntos reiteradamente mencionados por otros críticos: su falta de pasión y “la excesiva intelectualización”. Sin embargo, aceptaba que la escuela mexicana tendía a lo contrario y mostraba una “predominancia, en ocasiones casi absoluta, de la emotividad sobre la intelectualización”.⁶⁰

Para Fandiño los demás grupos, de la tendencia nacionalista, quizás “bailaban con ‘mucho corazón’ pero no se expresaban físicamente y lo hubieran hecho teniendo un mayor dominio del cuerpo”,⁶¹ lo que sí lograban los y las integrantes del NTD. Éstos, además, contaban con mayores posibilidades para plantear innovaciones en los propios términos de la danza. En eso coincidía Flores Guerrero al afirmar que las obras del NTD permitían “la apreciación de la solidez técnica de sus integrantes y una simple nueva e interesante preocupación de sus coreógrafos directivos por el experimento audaz en la composición de los ballets”.⁶²

Por su parte, Raquel Tibol escribió en 1957 que *El advenimiento de la luz* era una de las mejores obras que había visto; aunque señalaba desaciertos en algunas coreografías, en términos generales le parecía que ese grupo-laboratorio experimental abría brecha y se constituía en un elemento “insustituible” de la danza mexicana.⁶³ Algunos fragmentos de *Procesiones* le parecieron malogrados, pero otros atinados por la “sorprendente economía de elementos” que alcanzaba su cometido. A *Caricaturas* la calificó como una “serie de lugares comunes”, pero con una “magnífica interpretación” por parte de Fandiño. *El rostro*

⁵⁹ Xavier Francis en Charla de danza con Xavier Francis, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 1 de octubre de 1986.

⁶⁰ Raúl Flores Guerrero, “El advenimiento de la luz”, *op. cit.*, p. 216.

⁶¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

⁶² Raúl Flores Guerrero, “Diez años de danza en México”, 13 de octubre de 1958, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, *op. cit.*, p. 259.

⁶³ Raquel Tibol, “La temporada del Nuevo Teatro de Danza”, en suplemento *Diorama en la cultura de Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1957.

del hambre “no era una concepción perfecta, pero tenía logros muy emocionantes”.⁶⁴ De *Los contrastes* señaló la brillante utilización de diversos recursos escénicos y las interpretaciones “cargadas de intensidad” de los bailarines (entre ellos Fandiño), quienes “lograban dibujar, con sugestiva imprecisión, los caracteres de los personajes, arrebatándoles su condición de entidades absolutas para colocarlos en una cotidianidad, en una carnalidad más perecedera y, por lo mismo, más conmovedora”.⁶⁵

El debate era una “obra pesimista trabajada con vigor realista”; había logrado gran claridad en el desarrollo de los elementos coreográficos y esos “aciertos formales contrarrestaban en parte la impresión amarga que la desesperanza y el nihilismo de la concepción provocaban”; además, los trece bailarines habían mostrado “destreza y claridad” en sus interpretaciones.⁶⁶

Junto a esas notas aparecieron muchas más en los diarios sobre la temporada de 1957. Las opiniones eran encontradas. Por un lado había quienes halagaban al NTD por su audacia, modernismo y excelencia de sus artistas;⁶⁷ por el entusiasmo y trabajo realizado y por la homogeneidad y sinceridad del grupo;⁶⁸ por su imaginación coreográfica⁶⁹ y su espíritu de experimentación que lo hacía valioso;⁷⁰ y porque lograban un espectáculo brillante “como hace muchos años no se ha visto en la danza moderna de México”.⁷¹ Por otro lado estaban las críticas que atacaban al concepto innovador del NTD y les parecía que hacía gala de un “liberalismo incongruente” y antiestético; que presentaba temas demasiado originales y audaces,⁷² o lejanos para el público mexicano.⁷³ Aunque todos reconocían el alto nivel técnico de la compañía, percibían una falta de emotividad en sus obras e intérpretes.⁷⁴

⁶⁴ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., pp. 67-69.

⁶⁵ *Idem*, p. 71.

⁶⁶ *Idem*, p. 72.

⁶⁷ Juan S. Garrido, “Danza”, en *Siempre*, México, 11 de noviembre de 1957.

⁶⁸ Pablo Palomino, “La música en México”, en *Novedades*, México, 17 de noviembre de 1957.

⁶⁹ Junius, “Nuevo Teatro de Danza”, en *Excelsior*, México, 17 de noviembre de 1957.

⁷⁰ Horacio Flores Sánchez, “El Nuevo Teatro de la Danza”, en suplemento *México en la cultura de Novedades*, México, 24 de noviembre de 1957.

⁷¹ “Tenemos temporada de danza moderna”, en *Excelsior*, México, 18 de noviembre de 1957.

⁷² Merce Lucien, “Ópera, conciertos, ballet”, en *El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1957.

⁷³ Francisco Monterde, “El Nuevo Teatro de Danza”, en *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1957.

⁷⁴ Víctor Reyes, “Notas de música”, en *Últimas noticias*, México, 25 de noviembre de 1957; Merce Lucien, op. cit

Generalmente en las críticas aparecían comentarios sobre Fandiño y su gran calidad como bailarín, los que compartía el propio NTD, que lo consideraba “uno de los bailarines más destacados en el movimiento actual de la danza”, y lo caracterizaba como “bailarín esencialmente lírico” de “sorprendente dominio”.⁷⁵



Luis Fandiño en *La balada mágica* con Farnesio de Bernal y Guillermo Arriaga, 1952. Ballet Mexicano ADM
Colección Luis Fandiño

Los comentarios, positivos y negativos, no hicieron mella en el grupo y éste siguió trabajando. Con apoyo del director del INBA, Miguel Álvarez Acosta, realizó varias giras, como en 1957 a Veracruz y en 1958 a San Luis Potosí. En esta última el gobernador del estado ofreció regalarles zapatos, pues le pareció muy extraño que bailaran descalzos.

Siguieron dos temporadas en el Teatro del Bosque. En la de abril de 1958 repusieron su repertorio y estrenaron *Pastoral* de Francis (percusiones de Francis y Fealy, vest. Genkel). Flores Guerrero señaló de nuevo la carencia de “proyección emocional” del autor;⁷⁶ y Tibol mencionó que era una obra “sin anécdotas ni argumento, sin ternuras ni romances: un páramo donde sólo existe la luz y seis figuras femeninas”, quienes mostraban “laxitudes demasiado gimnásticas, bien construidas pero vacías; expresiones de sensualidad que convencen por su pureza pero que decepcionan por su calidad demasiado espectacular, como de *show*”.⁷⁷ Mientras, otro crítico enfatizaba la importancia del NTD, pues contaba

⁷⁵ Programa de lujo del Nuevo Teatro de Danza, INBA, PBA, México, temporada 1957.

⁷⁶ Raúl Flores Guerrero, “La danza en México en 1958”, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, op. cit., p. 268.

⁷⁷ Raquel Tibol, “Ballet. Todo puede definirse así: problemas y dificultades”, en suplemento *México en la cultura* de *Novedades*, México, 11 de mayo de 1958.

con lo que se carecía en el panorama dancístico: “base técnica firme y consciente, sobre la cual pueda florecer el impulso creador de quienes tengan algo sincero que expresar [...] [y que pretendan, como el NTD] renovarse y ampliar sus medios de expresión”.⁷⁸

En diciembre de 1958 se presentaron en el Teatro del Bosque ante un escaso público, a diferencia de meses antes, cuando contaron con numerosos espectadores. En esta ocasión bailaron *La espera* de Fealy (m. Silvestre Revueltas) y *Tiempo de mar* de Francis. En esta última intervenía Fandiño y fue considerada por Tibol como la primera coreografía impresionista hecha en México; como muchas de las obras del NTD causó “contradictorias discusiones” y “abrió caminos que no tardarían en considerarse clásicos en la danza moderna mexicana”.⁷⁹

En una entrevista de 1958 sobre el proceso de creación de *Tiempo de mar*, Francis explicó los personajes y las acciones que incluía y que había retomado de una visita a Veracruz, donde conoció la vida de los pescadores. Con la obra pretendía “transmitir mi impresión individual a quienes hayan sentido algo semejante a lo que yo he sentido”, pero no en forma descriptiva. Al hablar sobre los personajes hizo referencia a un hombre que intentaba salvar a una niña sumergida en el mar, de donde salía con las manos vacías y lloraba: “Me gusta que esa escena la haga Luis, su trabajo es sincero, es un bailarín importante, tiene una armonía natural, sus movimientos nunca son falsos”.⁸⁰

A pesar de que el NTD generalmente era percibido como una unidad desde el exterior, Fandiño considera que era una compañía plural en la cual convivían las diversas propuestas de sus creadores y maestros. Él tenía muy claras las diferencias de Bodil Genkel y John Fealy con Xavier Francis, a quien sigue considerando el más talentoso y creativo de los coreógrafos del grupo, el mejor maestro y el único capaz de impartir la clase de coreografía. También era el líder indiscutible (hacia el interior y el exterior del NTD) y promovía una estructura organizativa vertical, en la que las decisiones artísticas recaían fundamentalmente en él, aunque programaba reuniones con los integrantes periódicamente pero sólo para comentar los futuros proyectos. Exigía una entrega absoluta, especialmente cuando se encontraba en proceso de creación de una nueva obra coreográfica; él definía lo que debía hacerse y cómo debía hacerse, sin que nadie interviniera.

⁷⁸ Mercurio, “Tres funciones populares del Nuevo Teatro de Danza”, México, 19 de mayo de 1958.

⁷⁹ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 85.

⁸⁰ *Idem*, pp. 79-85.

Fandiño consideraba que debía haber una cabeza que dirigiera y aglutinara al grupo, y aceptó plenamente la forma de trabajo y organización que esto implicaba. Para someterse eran necesarios la convicción y el compromiso totales, formas en las que él asumía la danza y su desarrollo en el NTD. Quizás también se debió a que ese era el modelo prevaleciente en la educación de la época, el mismo de su educación familiar; así como las faltas eran sancionadas por sus maestros y sus padres, las cometidas por los bailarines recibían “el grito, la corrección drástica o el sarcasmo” del director.⁸¹ Francis hacía sentir su autoridad y nunca recurría a los “apapachos paternos” con los bailarines, pero sabía reconocer cuando lograban la perfección que él perseguía, como sucedió en su obra *Los contrastes*.

Sin embargo, no todos los bailarines del NTD pudieron integrarse a esa forma de trabajo y de relaciones intergrupales. José Mata recuerda que lo fundamental era la disciplina, la cual creaba un ambiente de silencio (y temor a romperlo) que finalmente lo llevaron a separarse del grupo. Pero también recuerda el comentario de Francis, “Ahora estás bailando”, que lo llenó de orgullo por provenir de quien jamás dedicaba un halago gratuitamente.⁸²

El núcleo del NTD (Francis, Genkel, Fandiño, Fealy y Belkin) tenía una mayor convivencia y reuniones frecuentes, y estableció una relación más amistosa entre sí que con el resto de la compañía. Instituyeron una división del trabajo de acuerdo con sus intereses y capacidades, y resolvían conjuntamente los problemas que se les presentaban. Francis fungía como director artístico; Genkel como directora de la escuela y administradora; Belkin como diseñador; Fandiño se encargaba de la publicidad y fotografía; y Fealy era maestro de la escuela. Otro miembro del núcleo central del NTD fue Guillermo Noriega, quien trabajó con los coreógrafos para la creación de música original (siempre muy bien recibida por el público y la crítica). Todos ellos daban además clases en la escuela de la compañía.

Las primeras que impartió Fandiño fueron “improvisadas” y las recuerda como una experiencia desagradable:

Como todos los que empiezan sin tener una preparación adecuada, mi opción fue lanzarme sólo con los conocimientos que tenía y los recursos que me inventaba para poder dar una clase coherente. No sé cómo las

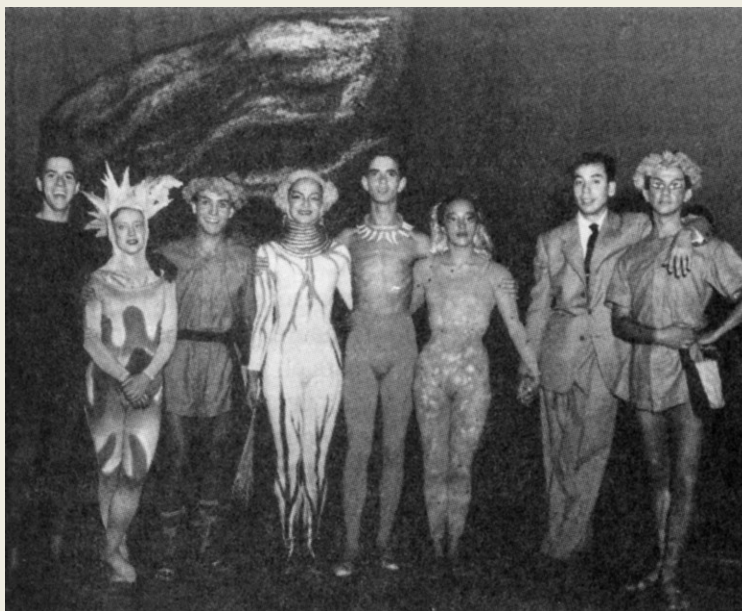
⁸¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

⁸² José Mata en Charla de danza con José Mata, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 1 de junio de 1987.

habrán tomado mis alumnos, pero ahora que las recuerdo, mis clases deben haber sido muy malas. Sufría mucho porque no tenía la experiencia para enfrentarme a ese trabajo. Tenía conciencia de lo que era una clase bien impartida y por eso sentía que ni siquiera me acercaba todavía al modelo que me había fijado, que era la clase de Xavier.⁸³

A pesar de su inseguridad y falta de experiencia como maestro, Francis nunca le hizo una crítica adversa, a pesar de que veía sus clases a través del enorme ventanal del estudio. Seguramente a él no le parecían deficientes ni disparatadas, sino intentos honestos de hacerse de una metodología propia de la enseñanza, que después daría importantes frutos.

Sin embargo, el principal desempeño de Fandiño dentro del NTD fue como intérprete. Ahí alcanzó un alto nivel técnico y expresivo como bailarín. Lo logró, según él, porque siempre consideró de gran importancia todo lo que bailó en esa compañía. Gradualmente, Francis destinó para él los papeles principales de sus obras, lo que lo motivó aún más; sabía que era un bailarín con la capacidad de dar mucho de sí y con quien podía contar en todo momento: un colaborador. Le exigió, y Fandiño estuvo dispuesto a tomar la responsabilidad y cumplir con ella en cada clase, ensayo o función, mostrando su gran calidad.



Luis Fandiño con Edmundo Mendoza, Olga Cardona, Rosa Reyna, Guillermo Arriaga, Rocío Sagaón, José Reyes Meza y Farnesio de Bernal, 1952. Ballet Mexicano ADM
Colección Luis Fandiño

⁸³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

Llegó un momento en que Francis dejó de bailar y entrenarse; Fandiño ocupó su sitio como bailarín principal y se convirtió en su intérprete. Seguramente esto se debió a que vio en su discípulo lo que él anhelaba en la danza y había cumplido para sí: la perfección del “cuerpo mítico”; la precisión del movimiento, su línea y forma; y la claridad del discurso kinético.⁸⁴

Fandiño cumplía con las expectativas de su maestro y eso lo complacía, porque el bailarín no sólo baila para sí mismo o por el placer que experimenta, sino para satisfacer y darse a los demás, especialmente a su maestro y coreógrafo, de quien muchas veces se convierte en espejo.

Fandiño era consciente de su proceso; se percataba de que cada vez adquiría mayor dominio y madurez como bailarín. Uno de los momentos más emocionantes para él, porque lo constató frente a un público, fue una presentación de un solo en el estudio del NTD. La respuesta de los asistentes (entre los que se encontraban Miguel Covarrubias y Rocío Sagaón) fue tan cálida que Fandiño se soltó en llanto, pues supo que había conmovido al público.

⁸⁴ Esta opinión la comparte Raquel Tibol, quien en 1999 mencionó que Xavier Francis “era un bailarín con ángulos muy cortantes, quizá su cuerpo no se prestaba a esas laxitudes, a esas articulaciones muy bien aceitadas que tuvo después Luis Fandiño. Por eso él depositó todos sus anhelos como bailarín en Luis Fandiño”; en Patricia González Mijares, *Un maestro... Xavier Francis* (video), FONCA, México, 1999.

6. Una familia propia

En 1958 Raquel Tibol hizo un reportaje del NTD y escribió sobre la “terquedad inquebrantable” y deseos de inventar que tenía “la pequeña vanguardia” de la danza contemporánea. Sostenía que el grupo y su director se habían constituido como una fortaleza de la danza ante las adversidades y carencias económicas, que no le habían hecho perder su “ansia de perfección, severísima autocrítica, evitando estancamientos y formulismos”. El comentario que hacía Fandiño en el reportaje definía su trabajo dentro del NTD:

A la gente le llama la atención nuestro empeñamiento; pero para nosotros la danza tiene un sentido muy distinto que para las niñas bien de la alta sociedad que aprendían clásico para hacer monerías de punta; los que nos hemos metido en lo moderno somos parte del pueblo de México, de esta fuerza que precisamente no está arriba, por eso nuestros ideales se alimentan de la realidad, por eso anhelamos superarnos moral e intelectualmente, algo que eleve nuestra condición humana.

La terquedad del grupo, sostenía Tibol, significaba también que los y las bailarinas cumplieran dobles y triples jornadas de trabajo para sobrevivir; por ejemplo, Carmen Valle Franco y Beatriz Garfias eran maestras de educación preescolar; Rosa Bracho hacía doblajes en películas; y Fandiño, quien “ha hecho una carrera brillante como bailarín, no ha podido abandonar el dibujo publicitario, pues hay hijos y mujer que sostener”.

85

Y es que en 1955 Fandiño se casó con la bailarina Teresa Urgell, su compañera en la ADM y después en el NTD. La boda se había realizado por el civil y por la iglesia, debido a presiones de su padre.

Al casarse se vio obligado a ejercer por primera vez profesionalmente su carrera de dibujante y diseñador, porque no podía vivir con la beca de cien pesos del INBA que todavía percibía. De esa manera, inició su trabajo en un pequeño taller de diseños de dibujo, además de contar con el apoyo de su familia y su padre (“claro, a través de mi madre”).⁸⁶ Poco después de la boda nació su primer hijo, Luis, y luego su hija, Claudia. Con la responsabilidad que significaban para él su esposa e hijos en un momento en que no gozaba de seguridad económica, le fue muy difícil mantenerse dentro de la danza, pero lo hizo.

⁸⁵ Raquel Tibol, “Xavier Francis y su grupo: practica la danza con humildad, con pasión, hundidos hasta el cuello en un mar de intrigas”, en *Excélsior*, México, 30 de noviembre de 1958.

⁸⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

En 1960 vino la ruptura; el matrimonio se desintegró. La inmadurez de ambos esposos, así como las condiciones en que se dio la separación, la hicieron muy dolorosa para Fandiño, e incluso lo afectó físicamente. Por las exigencias de su carrera no pudo hacerse cargo de sus hijos; sus padres los cuidaron y educaron, “y lo hicieron bien, porque crecieron y se hicieron hombre y mujer, y yo pude ser un bailarín”.⁸⁷

⁸⁷ *Ibidem.*

7. Lucha contra los fantasmas

La carrera que eligió Luis Fandiño no ha sido fácil para él ni para ningún otro hombre, especialmente en el periodo de construcción del campo dancístico, dominado por las mujeres, y en un país marcado por el machismo y la carencia de recursos.

Desde mediados del siglo pasado Manuel Payno (1844) había escrito sobre la agresión a los hombres que representaba un bailarín mostrando su cuerpo:

En cuanto al señor [Antonio] Castañeda [bailarín de ballet] brincando entusiasmado hasta cerca de las bambalinas, dejaba descubrir unas formas bellísimas, mórbidas, académicas, dignas de servir de modelo en una academia de escultura. Persuadidos de esto así nosotros como el público, rogamos al señor Castañeda que en lo sucesivo sea más decente en su modo de vestir y tenga más respeto por la moral pública, y si él no escucha con benignidad nuestro ruego, quizá lo haga el señor juez de teatro. ¿Qué significa un hombre con un estrechísimo calzón ajustado que deja ver sus formas desde los pies hasta la cintura? Esto nos parece una falta que no debe pasar en silencio y que perjudica más que el más inmoral drama que pueda representarse. Acaso si fuéramos escritoras no pensaríamos así, pero como somos hombres nos molesta ciertamente ver a uno de nuestro sexo haciendo cabriolas como un sastre y sacando a luz formas que debieran estar ocultas ya que no con un pantalón de cussar, al menos con un calzoncillo de curro o en bombacho pantalón de musulmán.⁸⁸

Cien años después, los bailarines mexicanos pioneros de la danza moderna en el país, como Sergio Franco;⁸⁹ de la danza clásica, como Felipe Segura;⁹⁰ de la danza folclórica, como Marcelo Torreblanca;⁹¹ o de la danza española, como Manolo Vargas,⁹² luchaban por

⁸⁸ Manuel Payno en *El Siglo XIX*, México, 16 de mayo de 1944, cit. en Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, CNCA-Alianza Editorial, México, 1991, pp. 149-150.

⁸⁹ Magda Montoya, bailarina y compañera de trabajo de Sergio Franco, hizo referencia a los problemas familiares a los que se enfrentó: “No entendían por qué le gustaba eso que nada más le costaba sufrimientos, enfermedades, cansancio gigantesco. Fuera de su madre ninguno de los demás entendía. Ellos querían que trabajara y ganara dinero, que sostuviera una casa y se casara. Y Sergio era otra cosa, era un artista”; en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, CONACULTA, México, 1999, pp. 45-46.

⁹⁰ Felipe Segura narró cómo su padre temía que se convirtiera en un “cómico” por sus inclinaciones a la danza y el teatro; debido a su oposición, mantuvo en secreto dos años sus estudios artísticos; en Alejandrina Escudero, *Felipe Segura: una vida en la danza*, INBA-Ed. Gaceta, México, 1995. También Francisco Araiza, integrante de la siguiente generación de bailarines de ballet, se enfrentó a esos problemas. A pesar de que desde los ocho años de edad había mostrado interés por la danza, fue hasta los quince que pudo estudiarla y yendo en contra de su familia; incluso debió cambiar su apellido Araujo por Araiza; en Angelina Camargo, “Francisco Araiza: una vocación a toda prueba”, en *El Heraldillo de México*, México, 1 de julio de 1976.

⁹¹ El maestro misionero, de educación física y danza, Marcelo Torreblanca habló de los “desprecios” que sufrió cuando bailaba en las preparatorias en su juventud: “Nos llamaban invertidos, y el Fóforo y el Diablo López -el terror de las preparatorias- nos formaban un callejón de la muerte para darnos de patadas”; en Patricia Cardona, “Marcelo Torreblanca. En el contexto de la danza mexicana han aparecido buitres que les roban el arte a danzantes autóctonos”, en *Uno más uno*, México, 28 de enero de 1980, p. 16.

⁹² Manolo Vargas fue golpeado e incluso amenazado de muerte por su padre por bailar en fiestas populares. Tuvo que esperar la muerte de su padre y de su madre para ingresar a la danza profesional a los 27 años de edad; en Patricia Cardona, “Manolo Vargas: historia de una obcecación”, en *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, INBA, México, 1990, pp. 169-179.

romper los obstáculos familiares y sociales que se les presentaban por su elección profesional. Esos obstáculos nacían del temor a ver el cuerpo masculino;⁹³ de la identificación que frecuentemente se hacía entre bailarines y homosexuales; y de que la danza era una carrera que no garantizaba dinero y prestigio (valores centrales de las masculinidades hegemónicas). Por eso se antoja inaudita la facilidad con la que Fandiño convenció a su familia, especialmente a su padre, de su vocación, mucho más si se toma en cuenta la rigidez de su educación.



Luis Fandiño en *Viaja el amor*, 1953. Teatro de los Insurgentes.
Colección Luis Fandiño

A los bailarines varones que ingresaban a las escuelas y compañías (como ocurre en la actualidad en México y el mundo) no se les sometía a las mismas medidas rigurosas que a las bailarinas, porque eran muchos menos y se les requería para dar mayor realismo a las obras coreográficas que se presentaban. Esta situación lo mismo se daba dentro de la danza clásica en la Escuela Nacional de Danza (1932) y el Ballet de la Ciudad de México (1942), que en la danza moderna en las primeras versiones del Ballet de Bellas Artes (1940), en la Academia de la Danza Mexicana (1947) o en el Ballet Nacional de México (1948). Existen numerosas historias sobre cómo los bailarines varones, después de recibir un entrenamiento

⁹³ Magda Montoya mencionó que su madre decidió sacarla de su primera escuela de danza porque “vio a los bailarines que nada más traían un calzoncito de baño. Entonces mi mamá dijo ‘Los bailarines no son así, usan mallas y casacas, esto es una cosa terrible’”; Magda Montoya en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*, pp. 28-29.

de escasos meses y a veces sólo semanas, eran incorporados a los elencos en todas esas instituciones. El mismo Fandiño, con sólo seis meses de estudios, había participado en las temporadas del Ballet Mexicano.

Esto era resultado de la falta de profesionalización de la danza escénica mexicana y del dominio que las mujeres tenían sobre ésta. Ellas eran, hasta el inicio de los cincuenta, las figuras centrales de la danza moderna como bailarinas, maestras, coreógrafas y directoras, y las imágenes que creaban y proyectaban eran de cuerpos femeninos (fuertes y poderosos, pero al fin y al cabo femeninos), lo que no permitía la identificación de un sector amplio de los hombres con las obras y la danza moderna (en tanto hombres, aunque sí como mexicanos): no había un medio para “experimentar un genuino reconocimiento físico de los movimientos”⁹⁴ y de las representaciones de la masculinidad “oficial”, simplemente porque en el escenario no había cuerpos masculinos.

Al respecto, la bailarina y coreógrafa Magda Montoya habló sobre su experiencia en los cuarenta:

Teníamos dos o tres bailarines ahí, que brincaban con nosotras, pero que eran feos, flacos, incumplidos y además, teníamos que rogarles. Es cierto, es una dolorosa verdad que ahora causa risa. Siempre eran más chiquitos que yo y no podía decir que era “el hombre de la patria”, no era posible.⁹⁵

Eso no quiere decir que ese era el único perfil de los bailarines varones, pero sí el predominante. Aquéllos que rompían con él, eran los bailarines más populares y recibían numerosas invitaciones para incorporarse a las diferentes compañías. Sin embargo, la situación empezó a modificarse en la danza moderna a partir de la década de los cincuenta, debido al impacto que causó Limón en la audiencia masculina; a la llegada de Francis, quien constituía un modelo masculino para los varones mexicanos, estudiantes y bailarines; y a la incorporación de un mayor número de hombres a la danza. También la coreógrafa Rosa Reyna hizo referencia a los bailarines, a quienes les pedía que fueran “muchachos altotes, con muy buena figura. Yo pienso que eso es importante porque en escena el bailarín varón debe verse cien veces como bailarín varón; quien tiene contacto con el público debe representar muy bien el papel que le toca”.⁹⁶

⁹⁴ Richard Glasston, *La danza para varones como carrera*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1997, p. 34 (traduc. Dolores Ponce).

⁹⁵ Magda Montoya en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*

⁹⁶ Rosa Reyna en *idem*.

Dentro de la danza moderna nacionalista se pretendía retomar el modelo que mencionó Montoya: “el hombre de la patria”, vinculado con el “macho mexicano”, como sucedió en el cine de esa época. El machismo, “variante latinoamericana del sexismo patriarcal”,⁹⁷ es una construcción particular de la masculinidad y representa un complejo de códigos culturales; en México, está íntimamente relacionada con la identidad, “con la autodefinición, con la historia patria, del Estado mexicano, particularmente desde la Revolución”.⁹⁸

El movimiento armado “alentó, con su promesa de transformación social, un espíritu mesiánico que transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social”.⁹⁹ A partir de esto se elaboró “la figura del héroe macho mítico”, que resolvió simbólicamente las contradicciones de la Revolución,¹⁰⁰ y que sustentó una imagen de masculinidad congruente con la de nación: “el macho es México encarnado”.¹⁰¹ Y en la danza era el bailarín viril representándolo.

Esto era claramente percibido y en la prensa llegó a afirmarse que coreografías como *Zapata* de Guillermo Arriaga habían sido exitosas porque, además de sus valores artísticos y su mensaje, era danza “varonil” y “no amanerada”.¹⁰² Waldeen también veía en *Zapata* una obra “donde alcanza el hombre su coraje y su convicción invencible. Es eclosión de virilidad encarnada en danza”.¹⁰³ Esto era similar a lo que José Limón exigía:

Hay muy pocos hombres dispuestos a dedicar su tiempo a la danza formal y a hacer de su contribución a la regeneración de ésta una preocupación viril. Precisamente porque el peligro de extinción es inminente, se necesitan hombres con dedicación y calidad para afirmar la cordura del hombre y danzarla. Ningún otro arte ofrece tal reto. En una sociedad que necesita desesperadamente de todo su arte y todos sus artistas, la danza brinda la rara oportunidad de hablar nuevamente de ella a aquéllos que están conscientes de su grandeza arcaica.¹⁰⁴

⁹⁷ Ian Lumsden, *Machos, Maricones, and Gays. Cuba and Homosexuality*, Temple University Press, Filadelfia, 1996, p. 29.

⁹⁸ Elissa Rashkin, “Los machos también lloran: Televisa and the Postnational Man”, ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.

⁹⁹ Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México, 1993, p. 140.

¹⁰⁰ Ilene V. O'Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, Westport CT, Greenwood P., 1986, cit. en Elissa Rashkin, *op. cit.*

¹⁰¹ Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, University of Texas, Austin, 1992, cit. en Elissa Rashkin, *op. cit.*

¹⁰² Juan Gonzalo Rose, “Breves meditaciones sobre México”, en *Bellas Artes*, año II, núm. 7, México, mayo-junio de 1957, pp. 16-17.

¹⁰³ Waldeen en Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excelsior*, México, 19 de agosto de 1968.

¹⁰⁴ José Limón, cit. en Waldeen, *Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza núm. 4, UNAM, México, 1982, p. 135.

Además, Limón hizo referencia a la identificación que el público masculino podía establecer con los bailarines varones. En su caso, como espectador podía

aquilatar más la obra de un hombre que la de una mujer, porque para lograrla tiene que luchar con una serie de desventajas y limitaciones. La mujer cuenta con una variedad de asuntos y de sentimientos que le son permitidos manejar; el hombre trata con decencia y buen gusto sólo una gama limitada de ellos. He visto a muchos hombres en la danza, que han pecado contra el buen gusto de muchos modos.¹⁰⁵

Aunque el Nuevo Teatro de Danza no pretendía reproducir las imágenes y *ethos* del macho, y su planteamiento experimental lo llevaba a tratar temas alejados del espíritu mesiánico de la Revolución, sí representaba la imagen del bailarín viril retomando los valores masculinos convencionales. Lo hacían en la forma, energía, calidades de movimiento, en las relaciones que establecían en sus obras; estaba inscrito en sus cuerpos y en los valores que los masculinos encarnaban. Eso cumplía con las exigencias del público y “el decantado machismo del mexicano, a quien no puede agradarle un arte de apariencia asexual, para decir lo menos”, y por tanto “no está dispuesto a aceptar un espectáculo, por muy bello que sea, contrario a su idiosincrasia, y este hecho va a dar origen a que los autores mexicanos creen un ballet de muy particular naturaleza inexistente hasta hoy: el ballet varón, el ballet masculino”.¹⁰⁶

A pesar de ese “ballet masculino”, los bailarines siguieron considerándose “diferentes”; en los cincuenta sufrieron ataques que los ridiculizaban, ya fuera en forma de caricaturas que mostraban “amanerados” bailarines en mallas con largas pestañas y delicados ademanes;¹⁰⁷ llamándolos intérpretes ideales de *Tierra sin hombres*;¹⁰⁸ o “jóvenes de costumbres inequívocas”¹⁰⁹ y a las escuelas y compañías “centros de vicio”,¹¹⁰ por la supuesta homosexualidad que ahí prevalecía. En 1956 apareció una nota firmada por un periodista varón que hablaba sobre “esos necesarios, pero molestos, acompañantes masculinos que hacen irritante -en todos los tiempos, en todos los ballets, en todas las

¹⁰⁵ José Limón en Cassandra Rincón, “José Limón, el mexicano ausente: ‘aquí hay talento’”, en *Excelsior*, México, 5 de marzo de 1968.

¹⁰⁶ Juan Gonzalo Rose, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁰⁷ Abel Quezada, “La muerte del cisne”, caricatura en *Excelsior*, México, 12 de diciembre de 1959.

¹⁰⁸ Isaac, “Cartelera. Los intérpretes ideales”, cartón en *Esto*, México, 14 de mayo de 1958.

¹⁰⁹ “Migración intervendrá en las academias de danza”, en *Cine mundial*, México, 27 de agosto de 1956.

¹¹⁰ R.O.G., “La policía investigará en academias de danza que son centros rojos y de vicio”, en *Cine mundial*, México, 27 de agosto de 1956, p. 6.

circunstancias- el baile maravilloso de la música encantada. [...] ¡Lástima grande que no fueran posibles en el ballet únicamente Pavlovas!”.¹¹¹

En otra nota se hacía referencia a una pelea nocturna en la que habían participado algunos bailarines, quienes “naturalmente sacaron la peor parte [...] porque] sólo pudieron defenderse a rasguños y pellizcos”.¹¹² En otra más se ridiculizaba el intento de suicidarse de un bailarín, “Ay chocante mundo cruel de tí me alejo. Estiró ‘la patita’ en delicado paso de ballet, bajó los párpados, lanzó el último ¡fuchi! y se dispuso a entregar el equipo”.¹¹³

En 1963 apareció varias veces publicada una fotografía de cuatro bailarines varones en mallas ejecutando un salto. Los pies de foto son muy descriptivos: los llaman “raros” y hombres que no parecen de esta era, sino de “la otra”.¹¹⁴ Todo ello encajaba en la lógica del machismo y del “afán moralizador” de la época.

Aunadas a estas burlas, generalizadas a todas las instituciones dancísticas, el Nuevo Teatro de Danza, especialmente Xavier Francis, recibieron ataques por sus “tendencias comunistas”¹¹⁵ en el momento más álgido de la guerra fría y el macartismo. Esa acusación era absurda, pero formaba parte de una campaña de desprestigio que sufrieron no sólo el NTD, sino también el Ballet Nacional de México (las dos compañías independientes de la época).

En 1956 se publicó en la prensa que la Dirección Federal de Seguridad investigaría a la ADM, el NTD y el BNM, pues además de estar convertidos en “cuarteles generales de comunistas agitadores”, albergaban a bailarinas de “dudosas costumbres”. Se mencionaba que “varias academias de danza como la ADM [*sic*] de Xavier Francis y cuyas coreografías presentadas en el PBA han despertado muy desfavorables comentarios y el Ballet Nacional

¹¹¹ La nota hablaba sobre los bailarines de ballet, a quienes atacaba, en tanto halagaba a la primera *ballerina* Laura Urdapilleta; en Luis Granados, “Algo muy apto para televisión: las danzas clásicas”, en *Cine mundial*, México, 23 de noviembre de 1956.

¹¹² “Grupo de bailarines del INBA, golpeados”, en *Cine mundial*, México, 24 de diciembre de 1956.

¹¹³ “Exclusivamente”, en *Zócalo*, México, 23 de abril de 1958.

¹¹⁴ En febrero de 1963 se publicó la foto “Preparación”, en *Atisbos*, México, 2 de febrero de 1963, cuyo pie decía: “Exige nuestra era mayor preparación a los hombres. Y es que muchos hombres de esta era están pareciendo de la ‘otra’”. Dos meses después, la misma foto apareció con el nombre de “Espías comunistas”, en *Atisbos*, México, 29 de abril de 1963, cuyo pie decía: “‘Espías’, ‘raros’ tiene Rusia, Pero ¿qué tienen de raros si son tan comunes?”.

¹¹⁵ “Inician trabajos tres grupos de ballet”, en *Cine mundial*, México, 6 de agosto de 1956.

de la bailarina y coreógrafa Guillermina Bravo son peligrosos refugios de comunistas de ‘hueso colorado’”.¹¹⁶

Incluso se afirmaba, sin mencionar nombres, que se habían hecho detenciones de algunos integrantes de las escuelas y compañías dancísticas

de costumbres inequívocas y miembros del Partido Comunista que con el pretexto del arte y la danza se han infiltrado en varios grupos ocultando sus verdaderas costumbres y actividades que son tan perjudiciales para la danza moderna en México, que, después de tantos años de estudio y lucha, empieza a lograr una personalidad propia, derrotando las corrientes políticas, entre ellas el descabellado “arte abstracto”, que en los últimos días quiso apoderarse del arte mexicanista, sin más propósito que, como dijimos el de derrocar nuestra personalidad en la danza moderna, como ya lo ha hecho en otras ramas artísticas.¹¹⁷



Luis Fandiño con Nuevo Teatro de Danza, 1958.

Foto y colección Luis Fandiño

Al parecer estas acusaciones no tuvieron ninguna consecuencia inmediata, pero se repitieron dos años después. En 1958 se publicó una nota amarillista anónima, cuyo título aludía a la “moralidad” de Xavier Francis, razón por la que supuestamente había recibido de la Secretaría de Gobernación

¹¹⁶ La nota completa sostenía que “Agentes de la Dirección Federal de Seguridad iniciarán esta misma semana una investigación sobre el funcionamiento de numerosas academias de danza que, según denuncias presentadas en la DFS no son sino centros de vicio y ‘cuartel’ general de comunistas agitadores. Las acusaciones hechas ante la DFS por un grupo de madres y jovencitas ofendidas, afirmaron que muchas de esas mal llamadas academias de danza no son sino el centro de reunión de hombres equivocados que, sin respeto se entregan a sus inclinaciones anormales en presencia del resto de los alumnos que en su mayoría lo integran jovencitas que varían entre los quince y veinte años de edad. También se asegura que varias academias de danza como la ADM [sic] de Xavier Francis y cuya coreografías presentadas en el PBA han despertado muy desfavorables comentarios y el Ballet Nacional de la bailarina y coreógrafa Guillermina Bravo son peligrosos refugios de comunistas de ‘hueso colorado’. Es prudente agregar que también de Guillermina Bravo se ha dicho mucho acerca de sus tendencias comunistas y su llamado ‘mensaje al pueblo’, con que reviste sus coreografías que hablan claro de las teorías rojillas y que también han sido eliminadas de las funciones que ha tratado de presentar en Bellas Artes”; en R.O.G., “La policía investigará en academias de danza que son centros rojos y de vicio”, *op. cit.*

¹¹⁷ “Migración intervendrá en las academias de danza”, *op. cit.*

un comunicado bueno para salir del país, o lo que es igual, que saldrá expulsado en próximos días. En efecto la Oficina de Inspección Migratoria, habiendo hecho una amplia investigación en torno a la conducta de Xavier Francis y al comprobársele la violación de la Ley General de Población, decidió con autorización de los superiores, comunicarle que tiene quince días de plazo para salir del territorio, tomando como fecha inicial el 21 de febrero pasado.¹¹⁸

La expulsión nunca se consumó y seguramente el comunicado de Gobernación tampoco existió, pero la nota ejemplifica las intervenciones y comentarios mal intencionados que se hacían sobre los bailarines. Ya fuera por razones morales o políticas se les tachaba de “diferentes”, porque se desarrollaban en un campo en sí mismo subversivo y cuestionador de las masculinidades hegemónicas, aunque finalmente las reproducía con los cuerpos viriles.

Más que el comportamiento homosexual, históricamente se ha censurado la apariencia masculina, y si los hombres se desvían de la tradicional, son sancionados.¹¹⁹ La apariencia de un bailarín, vestido con mallas, mostrando y moviendo el cuerpo, provoca que sea asumido como “afeminado” independientemente de su preferencia sexual. Esto tiene fuertes connotaciones políticas; en Cuba, por ejemplo, durante la segunda mitad de los años sesenta, provocó sistemáticas purgas de afeminados (y homosexuales) en las artes y universidades, como parte de la “higiene social revolucionaria”.¹²⁰

Es posible establecer paralelismo con México, considerando la ideología del nacionalismo revolucionario y la construcción de la figura del mítico héroe macho; en el caso del país, en los cincuenta la “higiene social” tomó una forma propia dentro del anticomunismo y la exaltación de los valores morales.

¹¹⁸ “Otro bailarín ¡out! Por inmoral echaron del país al ‘J’ Xavier Francis”, en *Zócalo*, México, 23 de octubre de 1958.

¹¹⁹ Ian Lumsden, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁰ Esas purgas llegaron a institucionalizarse a partir de la Resolución número 3 del Consejo de Cultura cubano, que determinó despedir a los artistas afeminados y homosexuales y enviarlos a realizar trabajo manual, afectando de manera especial a los bailarines; *idem*, p. 71.

8. Lucha contra el poder y la marginación: desaparición del Nuevo Teatro de Danza

La independencia del Nuevo Teatro de Danza costó gran esfuerzo a sus integrantes y los motivó a buscar soluciones creativas. El concepto del NTD incluía a la compañía, la escuela y el foro propios, que suponían serían suficientes para mantenerse sin apoyo de la burocracia cultural.

Esto es casi imposible porque la danza escénica requiere no sólo recursos económicos, sino también infraestructura adecuada, foros para llegar al público, un repertorio sólido y plural, una producción de calidad, funciones constantes para mantener la cohesión del grupo y el ritmo de trabajo, y medios de difusión adecuados, entre otros. El NTD no podía satisfacer todo ello, y tenía que recurrir a las instancias oficiales para ser programado en diversos teatros o participar en giras por el país, lo que logró gracias al apoyo de Álvarez Acosta mientras estuvo en la dirección del INBA.

Como Fandiño, varios de los integrantes del NTD se incorporaron como maestros a la ADM, a donde fueron llamados por su director Raúl Flores Guerrero en el periodo de 1957 a 1959, quien consideró que su forma de entrenamiento y alto nivel técnico beneficiaría a la escuela.

Desde su nacimiento hasta 1959, el NTD logró establecer un cierto equilibrio entre su vida independiente y los apoyos oficiales que le permitió desarrollar su trabajo artístico con una organización propia, aunque siempre enfrentando problemas económicos, además del ambiente adverso mencionado y los conflictos que se desataron en su interior.

Con el cambio sexenal el equilibrio se rompió. Al tomar el cargo de director del INBA, Celestino Gorostiza nombró en febrero de 1959 a Ana Mérida jefa del Departamento de Danza y ésta, a su vez, a Josefina Lavallo como directora de la ADM. Los nuevos criterios de profesionalización que se impusieron y las diferencias provocaron el despido de la escuela de Fandiño y sus compañeros del NTD. Más tarde seguiría su marginación en la conformación de la nueva compañía del INBA, la cual pretendía aglutinar a los mejores bailarines de la época, aunque ninguno de los del NTD fue incorporado, a pesar de su nivel de excelencia.

Esto reflejaba la rivalidad establecida entre Mérida y Francis desde la llegada a México de este último: “era talento contra talento”,¹²¹ pero en términos desiguales, porque

¹²¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

el poder se concentró del lado de Mérida, quien lo usó para fortalecer su posición dentro del campo dancístico.

Haber sido ignorados para la conformación de la nueva versión del Ballet de Bellas Artes en 1959 no afectó a Fandiño ni al NTD; primero, porque no les interesaba participar, y segundo, porque “nosotros estábamos convencidos de que éramos un grupo aparte, con sus propios trabajo, mística y experiencia: con una forma propia de ver la danza”.¹²²

Si bien dentro del NTD existía ese sentimiento, el hecho es que se vieron seriamente afectados y sus espacios reducidos. Sin embargo, seguían contando con su estudio, que se convertía en foro, donde además de exhibiciones y funciones de danza del NTD y otros grupos, programaban conferencias, conciertos, exposiciones y otras actividades. Ahí Fandiño tuvo la oportunidad en 1959 de conocer y bailar una danza que le era totalmente ajena, con la espléndida bailarina japonesa Hidemi Hanayagi en su obra *Sara-Shi (Danza de las telas)*.

También participó en obras experimentales de Francis, como *Crisis en blanco y negro*, en la cual el coreógrafo trataba un tema que le atañía especialmente por su origen afroamericano: la esclavitud negra. Con el cuarteto formado por dos blancos (Fandiño y Fealy) y dos negros (Carlo Grandi y Freddy Romero); con música de percusiones ejecutada por Francis y Genkel; y con consignas específicas, exploraba formas de improvisación (dancísticas y musicales). Durante los ensayos Francis establecía los temas y situaciones sobre los que debían improvisar los bailarines, y después hacía una selección que se convertía en el material base recreado de nuevo por los intérpretes en cada función. Fandiño no se identificó con el tema ni con la problemática planteada en esta obra, pero la vivió como un reto dancístico y una experiencia refrescante.

Aunque el NTD mantuvo diferencias artísticas y políticas irreconciliables con la cabeza de la danza oficial, estableció relaciones cordiales y solidarias con el otro grupo independiente de danza moderna, el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo. Inclusive, Francis fue maestro de este grupo y ella actuó como bailarina invitada del NTD. La situación de marginación de ambos grupos los unió; en 1959 el BNM se lanzó como empresa para presentar una temporada en el Teatro Fábregas e invitó al NTD por su

¹²² *Ibidem.*

excelente calidad, y éste incluyó sólo dos obras, *Los contrastes* y *Tiempo de mar*, ésta última considerada una bellísima coreografía de Francis.¹²³



Luis Fandiño y Carlo Grandi, 1963.
Nuevo Teatro de Danza
Foto: Carlos Sáenz
Colección Luis Fandiño

El NTD también tuvo acceso al Auditorio Nacional, fuera de la influencia de Mérida, y ahí se presentó a finales de 1959; pero un año después tuvo un enfrentamiento directo con ella, y en julio de 1960 denunció públicamente el “control arbitrario e injustificado” que pretendían ejercer el Departamento de Danza y la ADM sobre el trabajo que desarrollaba en forma independiente. Esto se debió a que el NTD solicitó una constancia oficial para informar de sus actividades como escuela de danza al Departamento de la Tesorería, y la ADM la condicionó al cumplimiento de una serie de requisitos que, según el NTD, “impiden toda libertad de creación y conducen a un monopolio inadmisibles del pensamiento y de la práctica en la enseñanza de la danza”. La respuesta oficial desconocía el trabajo y esfuerzo del NTD, sostenía éste, poniendo un obstáculo más “en el ya atormentado ambiente de la danza”. La carta abierta, dirigida a Gorostiza, estaba firmada por los integrantes del NTD, incluyendo a Fandiño.¹²⁴

Al parecer el motivo de ese escrito había sido un malentendido con las autoridades del INBA, pues según Josefina Lavalle, a todas las escuelas privadas se les extendía la constancia que el NTD había solicitado. Sin embargo, en esa oportunidad la compañía estaba requiriendo, de acuerdo con la carta abierta, el reconocimiento de su labor como “análoga” a la ADM, lo que implicaba la “incorporación oficial” del NTD al INBA. Esto

¹²³ “El Ballet Nacional presentará su tercer gran concierto”, en *Novedades*, México, 26 de noviembre de 1959.

¹²⁴ “Carta abierta a Celestino Gorostiza”, suplemento *México en la cultura* de *Novedades*, México, 24 de julio de 1960, p. 8.

no podía ser aceptado por las autoridades, pues no cubrían los requerimientos académicos, planes de estudio y organización que seguía la Academia.¹²⁵

Un duro golpe para la compañía fueron la enfermedad y el retiro de Bodil Genkel en 1960 (causado además por conflictos con Francis),¹²⁶ así como la pérdida de su estudio, que les había asegurado la permanencia en el trabajo. Se vieron obligados a buscar un nuevo espacio, que consiguieron gracias a Elena Noriega, aunque no fue suficiente para impulsar a la compañía, la cual casi pasó a la clandestinidad. Durante tres años Fandiño incursionó en otras formas dancísticas y compañías, acumulando nuevas experiencias, pero sin integrarse a ninguna de ellas, pues se mantuvo fiel al NTD.

En 1963 tuvieron una exitosa participación dentro del II Festival de Danza Moderna Mexicana, organizado por el INBA después de haber desintegrado al Ballet de Bellas Artes. Este Festival significó el regreso del NTD a los foros y temporadas oficiales después de su retiro obligado. Francis estrenó *Enlaces. Para Bodil Genkel*, “obra profundamente poética que nos habla del hombre cuando está en armonía con su comunidad y con los elementos de la naturaleza”, y con “momentos tan inolvidables, de tanta altura estética y de tal calidad emotiva, como los que nunca lograrán crear un Béjart ni muchos coreógrafos espectaculares del mundo”.¹²⁷

Enlaces llegó a ser considerada la obra de “mayor originalidad y probablemente más lograda” del NTD, el cual era para el cronista uno de los grupos que “más se distinguen, dentro de su modestia, por la constancia en el esfuerzo y por la calidad de sus realizaciones”.¹²⁸

Esta obra era una nueva propuesta dentro de la danza mexicana; estaba formada por nueve partes y tenía una duración de hora y media sin intermedio. Para los bailarines implicaba mover la escenografía, hacer numerosos cambios de vestuario y personaje, y un enorme esfuerzo físico, especialmente para Fandiño, quien se encargaba de varios solos con sus consabidas exigencias técnicas y emocionales.

El último trabajo que realizó el NTD fue un cuarteto creado por Francis, en el que participaban Fandiño, Grandi, Nora Guillén y él mismo. A pesar de las sesiones de arduo

¹²⁵ Josefina Lavallo en entrevista con Margarita Tortajada, México, 28 de julio de 1999.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Lin Durán, “Danza”, en *Política*, México, 15 de junio de 1963.

¹²⁸ Francisco Monterde, “El ballet y la danza”, en *El Nacional*, México, 16 de junio de 1963.

trabajo nunca se llevó al foro, y la compañía que por diez “años brillantes”¹²⁹ había representado la vanguardia en la danza mexicana, liderada por la “limpieza y honestidad”¹³⁰ de Francis, desapareció vencida por las circunstancias y sus problemas internos.

Según lo declaró en 1993, el principal aporte que recibió Fandiño en esa etapa de su vida fue la concepción de la danza que le transmitió Francis, que incluía los aspectos “muscular” e “intelectual”:



Xavier Francis, Carlo Grandi, Luis Fandiño y Nora Guillén, 1963. Nuevo Teatro de Danza

Foto: Carlo Saénz

Colección Luis Fandiño

No es una generalidad que los que nos dedicamos a la danza sean muy cultivados, pero tuve la suerte de que Francis creara en mí esa necesidad, porque no sólo moverse bien y verse bien es bailar. No es sólo la forma sino cómo se llega a esa forma que viene de acá [señalándose la cabeza]. Si el intelecto no está lo suficientemente dotado de elementos que le permitan a uno expresarse físicamente, con madurez intelectual, todos los movimientos salen vacíos. Estar preparados a ese nivel intelectual, ya sea porque dominamos otras disciplinas o porque estamos enterados de lo que pasa en otras áreas, nos permite ser mucho más claros y expresarnos con mayor amplitud. Si carecemos de elementos va a ser una danza que tartamudea, que no es clara al hablar. Xavier Francis me dio esas bases.¹³¹

¹²⁹ Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, en *Comunidad-Conacyt*, año IV, núm. 17, México, septiembre de 1989, p. 13.

¹³⁰ Raúl Flores Canelo en Lin Durán, “Flores Canelo y la danza”, en *Ovaciones*, México, 8 de julio de 1962, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 76.

¹³¹ Luis Fandiño en Merry MacMasters, “Luis Fandiño, Premio Nacional de Danza José Limón 1993”, en *El Nacional*, México, 29 de abril de 1993, p. 10.

9. Bailarín versátil: incursiones en otras formas dancísticas

A pesar de lo absorbente que era su actividad en el NTD, Fandiño tuvo oportunidad de trabajar con otros coreógrafos y compañías, además de adentrarse en la danza “frívola”.

Su versatilidad lo mismo le permitió representar un personaje prehispánico en el ballet de masas *El mensajero del sol*, escalando una pirámide de veinte metros e incluso resistiendo la lluvia en el estadio, que ejecutar brillantemente la *Danza del venado* con el Ballet Folklórico de México; intervenir en obras de diversos coreógrafos del Ballet Nacional; o bailar cubierto de lentejuelas en los cabarets o la Roqueta de Acapulco. Todo ello lo hizo con la solemnidad y entrega que implica ser un profesional, y con la apertura que se requiere para aprender de cada experiencia.



Luis Fandiño, 1964

Foto y colección: Luis Fandiño

Gracias a la estrecha relación que existía con el Ballet Nacional, Guillermina Bravo invitó a Fandiño y otros bailarines del NTD a participar en la gira que realizó su compañía en 1960 por Cuba. Dieron 13 funciones a lo largo de la isla, se presentaron en la televisión y se acercaron a los artistas de ese país, llenos de entusiasmo por la revolución que iniciaban.

Fandiño bailó en las obras *Pastorela* de Raúl Flores Canelo; *El demagogo*, en el papel protagónico; y *Braceros*, como Un guardia, ambas de Bravo. A pesar de que eran obras que diferían en estética y contenido de las que él estaba familiarizado, pudo integrarse a ellas y continuó colaborando como bailarín invitado durante tres años, en los que también bailó *Danzas de hechicería* de Bravo.

Se vinculó por dos años (1962-1963) al Ballet Folklórico de México (BFM), primero como maestro de la segunda compañía, y después de un tiempo recibió la invitación de la directora Amalia Hernández para incorporarse como bailarín. Fandiño dice que estaba “negado” para ese tipo de danza, pero ella, “siempre generosa”, lo convenció; lo incluyó en obras del repertorio en las que no necesitaba zapatear y bailaba descalzo. Una de éstas fue la *Danza del venado*, la cual aprendió de Jorge Tyler, “el mejor venado que Amalia ha tenido”. De ese bailarín guarda muy buenos recuerdos, porque le ayudó mucho en el montaje, y lo considera un artista excepcional.

Una vez que Fandiño dominó la danza, le pidieron que la mostrara en el salón de clases, usando el tocado y con música en vivo. El resultado fue un fracaso, porque el tocado era demasiado grande y pesadísimo, y le impidió bailar. Sin embargo, con la ayuda de Norma López (hija de Amalia Hernández y coordinadora de la compañía) y el tocado adecuado, Fandiño se convirtió en el venado de las funciones dominicales que tenía el BFM a las 9 de la mañana en el PBA (1962).

Ese trabajo acabó siendo una experiencia muy gozosa para Fandiño, pues había vencido un reto y la versión que Tyler le había enseñado le parecía grandiosa; disfrutaba haciendo la *Danza del venado* por ser una obra “muy vital y espectacular, que requiere un gran trabajo físico y dominio del espacio”.¹³² Amalia Hernández reconocía el gran esfuerzo que implicaba esa danza la cual, en primer lugar, requería un bailarín muy especial y difícil de encontrar, con la capacidad de “entrar en trance” y al mismo tiempo con “cualidades físicas, técnica, ritmo, figura”,¹³³ y estaba satisfecha con la interpretación de Fandiño.

Su primera incursión en la danza “frívola” en 1953 se repitió posteriormente en diversos cabarets, principalmente por razones económicas. Nunca permitió que el cansancio y las desveladas de ese trabajo nocturno afectaran su disciplina, y siempre tomó puntualmente su clase a la mañana siguiente. Para él, su trabajo en comedias musicales y cabarets era un medio, no un fin, y además de ayudarle a solucionar sus problemas económicos fue una experiencia aleccionadora:

Me enseñó a tener una actitud diferente ante la danza y me permitió conocer a la gente que ejercía ese tipo de trabajo. Amplió mis conceptos sobre el uso del cuerpo, del tiempo, de la música, de todo. Hizo más rigurosa

¹³² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

¹³³ Amalia Hernández en Charla de danza con Amalia Hernández, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 9 de julio de 1985.

mi disciplina y siempre tomé ese tipo de danza con seriedad. También me hizo aportaciones como bailarín de danza contemporánea, la cual dejé de tomar tan solemnemente y empecé a gozar. Eso es lo que debe hacer uno, quieras o no, en este tipo de espectáculos, encontrar el gusto por bailar, pues eso precisamente va a ver el público: bailarines gozando con el movimiento. Ese tipo de danza me estimuló para mi desarrollo profesional dentro de la danza contemporánea, la cual ejercí con gran placer. Siempre estaba consciente de que me estaban viendo, que me paraba en el foro para que me vieran, y me vieran bien.¹³⁴

Esa experiencia que le hizo sentir “libertad al bailar” fue muy vasta: bailó en importantes y lujosas comedias musicales, como *Yo, Colón*; *Viaja el amor*; *Broadway Holiday*; *La tía de Carlos*; *Irma la dulce*; y *Rentas congeladas*. Fue pareja de vedetes, integrante del coro y solista; hizo espectáculos en diversos teatros, espacios abiertos y ciudades; usó todo tipo de vestuario, incluyendo las lentejuelas, el bikini, y a veces se vio obligado a depilarse todo el cuerpo. Su formación y disciplina académicas le permitieron abordar esa forma de danza con el mismo afán de perfección que lo distinguió en su carrera; con gran calidad participaba en zarzuelas o ejecutaba un mambo, una danza oriental o una cortesana.

También tuvo repercusiones en su trabajo creativo y le permitió alejarse de formas preestablecidas de la danza contemporánea:

Muchas veces aproveché mis experiencias en el cabaret y la revista musical para usarlas en mis coreografías; seguramente nadie supo por qué asumía cierta actitud en mis obras, pero a eso se debió. Sin planearlo, en mis danzas he recurrido a experiencias e imágenes que me surgieron bailando en ese medio y con esa gente. Ahí no hay tapujos. Los compañeros salen a actuar, a hacer lo que tienen que hacer y se entregan en ese momento; son muy profesionales. Esa experiencia no se puede desechar y para mí quedó registrado emotiva y físicamente, y me abrió el panorama para no reducirme a las formas y movimientos puramente relacionados con la formación académica.¹³⁵

Esta primera etapa como bailarín (1950-1963) le permitió a Fandiño adquirir bases técnicas sólidas y una experiencia sobre el foro. A pesar del nivel de excelencia que alcanzó, de la versatilidad de su trabajo y del desarrollo de su sensibilidad, sólo era el primer paso de su carrera.

¹³⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

¹³⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

Capítulo II. De la madurez artística y creatividad de Luis Fandiño

1. La rebeldía contra la técnica

Cuando desapareció el Nuevo Teatro de Danza Luis Fandiño sólo tenía 32 años de edad y una larga carrera de intérprete por delante. Era “un muchacho sonriente, de mediana estatura, tirando a rubio”,¹ que se negó a dejar de bailar y, aunque el NTD era la única compañía que lo convencía totalmente, aceptó la invitación de Guillermina Bravo para incorporarse al Ballet Nacional de México (BNM) en 1964. Obras intensas y originales como *El demagogo*, *El paraíso de los ahogados* y *Braceros* (las tres de Bravo) contribuyeron a que diera ese paso.

También contó la presentación de la compañía norteamericana de Paul Taylor en 1963, en la cual Fandiño vio “bailar a seres que hacían lo que querían en el foro; se movían como a mí me gustaba, como yo creo que se debe mover un bailarín”.² Aunque no se identificó con las temáticas ni las motivaciones de su danza (“demasiado gringas”) sí lo hizo con los excelentes bailarines y en especial con Taylor, un brillante y varonil intérprete que había roto con Martha Graham después de trabajar largo tiempo con ella y que ahora desarrollaba su propuesta personal.



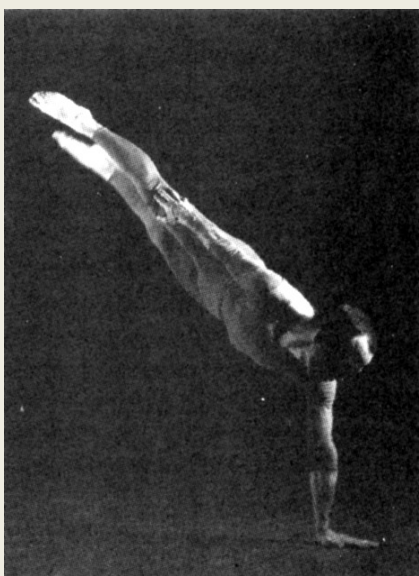
Paul Taylor en *Insectos y héroes*, 1961
Tomada de John Martin, *John Martin's Book of the Dance*,
Tudor Publishing Co., Nueva York, 1963
Reproducción: Christa Cowrie

¹ Marco Antonio Acosta, “Poner un estilo es limitar a una época o a una forma de decir algo”, en *El Nacional*, México, 10 de julio de 1972.

² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

Después del periodo de nacionalismo recalcitrante que vivió la danza moderna mexicana, desde finales de los años cincuenta se le habían planteado a Guillermina Bravo y al BNM varios retos: crear una danza nueva, apartada del nacionalismo, del mito de la Revolución y del elemento folclorizante, ya agotados; romper la dependencia de la danza con las otras artes; y alejarse de la danza narrativa. Eso sólo podía lograrse elaborando un lenguaje propio y específicamente dancístico a partir del cuerpo, el movimiento y la energía, y trascendiendo la emoción como único recurso de su danza, que había provocado dejar de lado la preparación técnica.

En esa coyuntura, que implicó la modificación radical de conceptos, Fandiño llegó al BNM y se convirtió en un elemento catalizador del cambio. Él cumplía con el nuevo bailarín que requería la danza moderna (ahora contemporánea), por su alto nivel técnico, gran sensibilidad artística y amplia visión de su quehacer.



Luis Fandiño, 1964
Foto y colección Luis Fandiño

Sin embargo, desde el primer momento hubo diferencias clave en torno de las formas de entrenamiento; las inquietudes y formación de Fandiño en el trabajo técnico de Francis chocaron con la técnica Graham que se introducía con gran fuerza en el BNM (a pesar de que muchos de sus integrantes habían sido discípulos de Francis).

El camino que se había marcado esa compañía para lograr sus propósitos de crear una nueva danza implicó la tecnificación de los y las bailarinas a través del entrenamiento disciplinario que les ofrecía la técnica Graham. En 1959 el BNM tuvo su primer contacto con esa técnica, a través del integrante de la compañía neoyorquina David Wood, quien les enseñó una nueva forma de trabajar el cuerpo y que los convenció de su eficacia. Seguirían a lo largo de los años Joan Gainer, Gene McDonald, Kasuko Hirabayashi, Yuriko, Tim

Wengerd y otros maestros, provenientes de la compañía Graham, quienes hicieron sus aportes al esfuerzo técnico que realizaba el BNM. Además, desde 1963 Bravo y sus bailarines y bailarinas iniciaron los viajes a Nueva York, hasta lograr el perfeccionamiento de la técnica y establecer relaciones estrechas con esa escuela.

Era la búsqueda de un nuevo bailarín, con un cuerpo dotado para cumplir con las exigencias de la nueva danza, que alcanzara la perfección y virtuosismo y que provocó un rompimiento con la generación anterior de bailarines y bailarinas de danza moderna. La compañía se renovó y llegaron hombres y mujeres jóvenes ávidos de incorporarse en el proceso de profesionalización.

También en 1959 Fandiño había recibido clases de Wood, cuando éste dio un curso de tres semanas al NTD. Mientras que Francis y Genkel tomaron sólo la primer clase y nunca más se volvieron a presentar, la férrea disciplina que se imponía Fandiño le obligó acudir a todas ellas. Reconoció que Wood era muy buen maestro, pero no comulgó con sus enseñanzas y decidió que sería la última vez que tomaría técnica Graham. No por ello le restaba valor al trabajo coreográfico de esa artista; en 1968 tuvo oportunidad de ver su compañía en México por primera vez³ y le pareció excelente; “no se le podían poner peros en cuanto a realización escénica; era muy profesional y los bailarines estupendos. El pero estaba en si te gustaba o no la propuesta estética y en la pregunta ‘lo quiero hacer o no lo quiero hacer’”.⁴

Debido a su decisión, después de sus clases con Francis, Fandiño, nunca más fue alumno regular de nadie; en el Ballet Nacional se entrenaba solo y Bravo lo aceptaba. El propósito del entrenamiento que desarrolló Fandiño, basado en ejercicios de barra, era fortalecerse técnicamente; lo hacía solo, detrás de un espejo, en un pequeño espacio que sólo le pertenecía a él. (¿Una reminiscencia de sus inicios en la danza, cuando en total soledad recreaba las películas musicales que había visto para tomar conciencia de su cuerpo y fortalecerlo?). En 1984 Dionisia Urtubees recordó esos momentos:

Los que lo vimos bailar nunca olvidaremos aquella finísima silueta que aun inmóvil proyectaba, mejor dicho, inundaba el escenario con líneas y figuras que parecían surgir sin el menor esfuerzo. Pero había que ver a Luis Fandiño entrenarse a diario, siempre solo y silencioso, tras el espejo de un salón de clase. Cada brazo, cada

³ La Compañía de Martha Graham dio funciones en el PBA con motivo de la Olimpiada Cultural que se realizó paralela a los Juegos Olímpicos México 1968.

⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

pie, el más íntimo músculo eran cuidadosamente trabajados, siempre con movimientos suaves, perfectamente coordinados y claros. Daba la impresión de que Luis era el poseedor del más preciado y delicado instrumento, que para desarrollarse y ser apto para bailar necesita paciencia, disciplina y respeto.⁵

También el bailarín y coreógrafo Jorge Domínguez escribió al respecto, cuando llegó al BNM a principios de los setenta: “Mientras los otros [bailarines] se debatían en el piso entre contracciones y miradas hieráticas, este personaje se escondía como Alicia, tras el espejo, y creaba otro rito, otra rutina, completamente ajena a la de los otros. Me mostraba otra realidad”.⁶

Tiempo después, Fandiño empezó a incorporarse a las clases Graham de la compañía, pero cuando habían concluido el trabajo de piso; compartía centro y desplazamientos como una necesidad de sentir el espacio y completar su entrenamiento con movimientos más dinámicos y expansivos. Domínguez describe ese momento:

Luego cruzaba el espejo e invadía con su manera distinta lo que hacían los demás, repitiendo los mismos movimientos pero dándoles otro sentido, más grande, pleno, abierto. ¡De nuevo la magia! Se derrumbaban las paredes y el techo, y él parecía perder la gravedad de su cuerpo. Ahí empecé a adivinar que había otros caminos y un algo secreto que no estaba incluido en la repetición mecánica de las formas técnicas, cualesquiera que fuesen. Una primera rebeldía se centraba en este señor que contradecía todo y afirmaba todo. ¿Por qué sin hacer lo que todos hacen, él hace más que todos, llega más lejos, me hace olvidar la “técnica” y me obliga a ver lo que él me enseña, su mano y su mirada señalan un punto más allá de los límites físicos, que mi mirada embobada y mi recuerdo siguen tratando de localizar?⁷

Fandiño se negaba a trabajar la técnica Graham porque la consideraba limitada, sobre todo en el trabajo de piso; ahí reside su fundamental desacuerdo, pues considera que la danza acontece en todos los niveles y abarcando la totalidad del espacio. No le encuentra sentido a la práctica de secuencias regulares en el suelo (ni en ningún otro espacio), pues al estar de pie deben usarse otros esfuerzos corporales. Señala que por esa razón los bailarines del BNM sentían carencias en el trabajo de piernas (al momento de estar de pie) y para resolverlas tuvieron que desarrollar ejercicios específicos de fortalecimiento; “ellos mismos se dieron cuenta de que no trabajaban las piernas tan ampliamente como se hace en otras técnicas”.⁸

⁵ Dionisia Urtubees, “Luis Fandiño o la transparencia”, en *Sábado*, núm. 338, suplemento de *Uno más uno*, México, 21 de abril de 1984.

⁶ Jorge Domínguez, guión de *De cuando Luis se convirtió en águila*, 1986, en “Vida y obra. Función-homenaje a Luis Fandiño”, en *Boletín CID Danza*, núm. 12, INBA, México, enero-marzo de 1987, p. 5.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

Además, el intenso trabajo de piso significaba dolor para Fandiño, pues forzaba sus rodillas, no acostumbradas a ese esfuerzo.⁹ Esto contravenía uno de los principios que ha seguido durante su carrera: el dolor anuncia peligro y lesiones al cuerpo e impide su pleno desarrollo.

Tampoco está de acuerdo con que la técnica Graham trabaje básicamente a partir de secuencias regulares si se va a bailar un repertorio diferente al de esa coreógrafa. Reconoce, sin embargo, que es una técnica formativa, pero precisamente para intérpretes de sus obras:

Una clase de técnica Graham es una danza sin música. Las secuencias de su técnica están presentes en sus coreografías; ella las enseñaba como base y ensayo. Elaboró esas pequeñas frases para adiestrar a los bailarines en las secuencias de sus danzas: la técnica la hizo para y por sus obras. Considero que sí prepara al cuerpo y que funciona muscularmente, pues es natural que al repetir todos los días esas secuencias se tenga la capacidad de reproducir los movimientos que requieren las obras.¹⁰



Luis Fandiño con sus padres y sus hijos Luis y Claudia, 1965

La única ocasión en que rompió con su decisión fue cuando, obligado por Bravo, tomó las clases que Yuriko impartió al BNM. Aunque él mismo considera que no dominaba esa técnica, ella lo seleccionó como bailarín solista de su obra *Danzas para bailarines* (1971), un divertimento que creó para la compañía y que tenía un alto grado de dificultad. La

⁹ Fandiño menciona su dolorosa experiencia en la obra *El demagogo*, debido a que ejecutaba algunos fragmentos sobre las rodillas, por lo que se veía obligado a protegerse con rodilleras; en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 26 de enero de 1985.

¹⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

selección quizás se debió a que Fandiño bailaba “diferente” de los demás, quienes sí dominaban la técnica: “Yo bailaba como creía que se debía bailar y ellos tenían un estilo y una forma homogénea de moverse, debido a que lo hacían cotidianamente. Lo Graham les salía natural, era parte de su vida, y yo bailaba diferente porque no me entrenaba con ellos; parecía que yo era el invitado”.¹¹

Bravo nunca le cuestionó esa diferencia ni le pidió que se unificara con la compañía, lo que le dio gran libertad.

En 1972 declaró que con el entrenamiento que seguía “se llega al mismo sitio [que el resto de los integrantes del BNM]. Nomás que yo llego por otro lado”. Para él la técnica Graham se estaba volviendo “clásica” y algunos de sus seguidores se habían anquilosado: “son los que no pueden apartarse de ese paso o de ese tipo de movimiento”, y si hay alguna variación “está mal”. Apuntaba que su desacuerdo con Wood en 1959 había sido en cuanto a concepción de movimiento

porque todo era limitado. No podías salirte de un equis movimiento y no porque así lo exigieran técnicamente las circunstancias, sino porque el sistema era rígido, muy rígido. Yo creo que ahora es más flexible, pero en esa época [1959] era muy rígido. Era como el ballet clásico: que si no es aquí, no es cuarta, y si no es aquí, no es quinta, siendo que cuarta la puedes hacer como se te antoje.

Señalaba las diferencias que había encontrado entre Wood y la maestra huésped del BNM, Yuriko:

Ella respeta la base, pero a fin de cuentas empieza a liberarse de esa “cosa” como dogmática que tiene Martha. Tiene sus seguidores dogmáticos. Y ya no encontré eso en Yuriko. Se escapa de Martha y hace cosas propias, aun en la técnica. Sigue la base, claro, los principios, porque Yuriko dice y piensa que son perfectos, que la señora Graham es un genio, y que esa técnica es adecuada, y que cada movimiento tiene una razón de ser, que no está hecho nada más por un placer personal, sino por un estudio concienzudo, muscular.¹²

¹¹ *Ibidem*. En general, existe consenso sobre esa “diferencia” entre Fandiño y el resto de los y las bailarinas del BNM; así lo han mencionado Patricia Aulestia, Patricia Cardona, Lin Durán, Josefina Lavalle, Anadel Lynton y otros en diversos testimonios.

¹² Luis Fandiño en Alberto Dallal, “La danza moderna y sus ‘técnicas’. Diálogo con Luis Fandiño”, en “Revista mexicana de cultura”, suplemento de *El Nacional*, México, 9 de abril de 1972, p. 3.

Para él, lo “clásico” eran las formas artísticas “estabilizadas”, y eso iba en contra de su concepción de la danza contemporánea, que siempre “tiende hacia el indeterminismo, está en evolución y no sabemos a dónde va a parar”.¹³

Con su formación previa y sus desacuerdos con la Graham, a Fandiño le inquietaba desarrollar una técnica alternativa e involucrar a la compañía en su construcción, lo que le planteó a Bravo. Sabía que existían otras maneras de entrenamiento, le parecía que el que había seguido en el NTD era más amplio que el de Graham, y se propuso crear uno nuevo. Puso a prueba sus ideas en las clases que impartía en la compañía y escuela del BNM, y su forma de enseñanza e “inventos” permitieron desarrollar su propuesta de acuerdo con “lo que creía que debía ser, como creía que se debían trabajar las piernas, el torso, los desplazamientos. Me importaba cómo abordar el movimiento en una clase de técnica y no ser rutinario. Probaba mis ideas, experimentaba conmigo mismo y me convencí de que sí funcionaba; ahora [más de treinta años después] veo que yo tenía razón”.¹⁴

Fandiño analizaba sus clases y veía que los resultados eran buenos; además, sus alumnos y compañeros reaccionaban favorablemente, “no sé si se *aguantaron*, si les gustaba o no se atrevían a decir nada, pero no recibí opiniones”.¹⁵ Bravo, por su parte, sostenía que no era necesaria una nueva técnica porque ya contaban con una que funcionaba y era adecuada a sus necesidades.

¹³ Luis Fandiño en Leo, “La danza es un espectáculo caro y difícil, afirma Luis Fandiño”, en *El Nacional*, México, 27 de julio de 1972.

¹⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

¹⁵ *Ibidem*.

2. Cambios e inercias

En los sesenta la revolución sexual trajo como consecuencia un relajamiento generalizado en las conductas del cuerpo y se logró una mayor aceptación social a los bailarines. En la medida en que el país ha estado bajo la órbita de Estados Unidos muchos de los cambios que ahí se vivieron influyeron sobre México; uno de ellos fue el desvanecimiento de las fronteras entre sexos y las actividades “propias” de cada uno. Esto, que repercutió en una mayor apertura hacia la danza masculina, venía acompañado de la difusión de grandes figuras del ballet como Rudolf Nureyev y Maurice Béjart; el relajamiento de algunas convenciones en el vestuario que apelaban a “la celebración del cuerpo natural”,¹⁶ y el acercamiento directo a diversos públicos (como los danza-debates que organizaba el BNM). Todo ello, aunque de manera parcial, le otorgó mayor legitimidad a la danza masculina, a diferencia de lo que había sucedido en la década de los cincuenta en México.

El BNM tuvo un papel muy activo en ese proceso, e inclusive en la década de los setenta uno de los aspectos que caracterizó a la compañía (y se mantuvo hasta su desintegración) fue su conformación mayoritaria de varones (contrastando con lo que sucedía con el resto de las compañías), lo que les permitió a éstos alcanzar un desarrollo superior como bailarines, y que los coreógrafos (especialmente Bravo) cultivaran “las características físicas de lo masculino y lo femenino”,¹⁷ explotando esa diferencia y realizando “las capacidades dancísticas de los hombres, que en el ballet clásico estuvieran relegadas a la condición de columnas de sostén o de acróbatas”.¹⁸ Esto convirtió a la compañía en promotora “de intérpretes masculinos, así como de excelentes bailarines, que no sólo dominan la técnica contemporánea, sino que cuentan con la madurez interpretativa que todo artista requiere para plasmar con sentido y profundidad las obras encomendadas”.¹⁹

Hombres y mujeres lograron una sólida técnica, y así como explotaban sus diferencias de género en cuanto a la calidad del movimiento, lo hicieron con su apariencia.

¹⁶ La bailarina y coreógrafa italiana Rossana Filomarino, integrante del BNM, experimentó por ejemplo con desnudos en su obra *Salomé* (1969). Esta osadía fue calificada como una “danza para adultos”, y aunque causó cierto revuelo, contó con las condiciones sociales para presentarla en foros como el PBA.

¹⁷ Raquel Tíbol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza, núm. 5, UNAM, México, 1982, p. 159.

¹⁸ *Idem*, p. 161.

¹⁹ Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, Textos de danza núm. 2, UNAM, México, 1980, p. 38.

A decir de Juan S. Garrido, llamaba la atención “ver a estos jóvenes, algunos de peso completo, con su cabellera larga y ondulada, mientras las damas de la compañía usan el pelo corto”.²⁰



Luis Fandiño en *Comentarios a la naturaleza*, 1967. Ballet Nacional de México
Colección Luis Fandiño

Entre los intérpretes masculinos Fandiño se distinguía por sus grandes logros como bailarín, y como coreógrafo recuperó imágenes y características tradicionales de las masculinidades hegemónicas, pero también hizo planteamientos de nuevas formas de representación. Al igual que muchos de sus colegas, también defendía su profesión, reivindicaba su valor y exigía respeto.

Para mí, el bailarín es una persona importante en la vida de cualquier país y de la sociedad en que vive, pues llena un papel destacado dentro de ésta. Es como un político, escritor o pintor, a quien la gente necesita. Sin embargo, somos muy pocos y estamos muy abandonados y desacreditados. Esto último no por la vida de cada uno, porque puede ser desenfrenada, moralista o reaccionaria [sino porque se toma] nuestra profesión como un juego, una diversión para uno mismo, no para los espectadores. [Les parece que lo que hacemos] es “muy fácil”. Estar desacreditados significa que no nos toman en serio.²¹

²⁰ Juan S. Garrido, “Música”, en *Siempre!*, México, 28 de mayo de 1969, pp. 67 y 69.

²¹ Luis Fandiño en Marco Antonio Acosta, “Poner un estilo es limitar a una época o a una forma de decir algo”, *op. cit.*

La situación de los varones era más crítica en la danza clásica, en comparación con la contemporánea. Según el primer bailarín Francisco Araiza, eran “discriminados” y no se les daba “el valor artístico” que merecían, pues “sólo han sido la tercera pierna de la bailarina” y el medio para su “lucimiento”, quedando siempre por debajo de ella.²²

Efectivamente, en la danza clásica mexicana de esa época, las *ballerinas* eran las principales figuras de las compañías y contaban con mayor reconocimiento, nivel técnico y presencia escénica. Además, los varones que se desarrollaban dentro del ballet eran más estigmatizados que los que lo hacían en otros géneros; quizá por ello precisamente artistas del ballet señalaban más frecuentemente los prejuicios sociales que vivían los bailarines.

Sin embargo, el problema afectaba también a representantes de la danza folclórica, como Angelina Géniz, quien dirigía la compañía de la UNAM, y que al momento de su creación (1966) se encontró con que los estudiantes “se mostraron hostiles a la idea [de bailar]. Pensaban que el ballet en cualquiera de sus formas corales-ballet, folclórico, regional o moderno conduce a la homosexualidad. No es cierto, como lo prueba reiteradamente la experiencia”.²³

Así, a pesar de la apertura de los sesenta, a los bailarines varones se les seguía considerando “extraños”. En 1963, cuando se formó la compañía oficial del Ballet Clásico de México, uno de los requisitos que la crítica exigía para garantizar su triunfo era una efectiva “selección de varones, muy varones, o vamos a fracasar”.²⁴ Esa característica sí se le reconocía a compañías extranjeras, como al Ballet Bolshoi, en el cual “la *ballerina* era la personificación de la gracia, la ligereza, la delicadeza; en tanto [el bailarín] es el alarde de fuerza y virilidad [...] Este contrapunto entre hombres y mujeres, que se mantiene siempre en todas las obras, es uno de los mayores atributos del ballet soviético”.²⁵

²² Francisco Araiza en Luis Bruno Ruiz, “Francisco Araiza denuncia que los bailarines son discriminados aquí”, en *Excélsior*, México, 24 de marzo de 1974.

²³ “Angelina Géniz canaliza la energía juvenil hacia el ballet folclórico”, en *El Sol de México*, México, vespertino, 2 de abril de 1975.

²⁴ A.C.M., “Atisbos musicales. ¿Mejora de veras nuestro ballet clásico?”, en *Atisbos*, México, 22 de noviembre de 1963.

²⁵ Julio Lazeta, “En Bellas Artes. Triunfo de apoteosis del Ballet Bolshoi de Moscú”, en *La Prensa*, México, 22 de diciembre de 1963.

Lo mismo se señalaba sobre las compañías extranjeras de danza folclórica, como el Ballet Folklórico Zhok, el cual había alcanzado un “triumfo clamoroso” en 1968, entre varias razones porque contaba con “hermosas mujeres” y “varones que de verdad lo son”.²⁶

En la prensa se abrió un espacio de discusión de viejas y nuevas ideas. Por un lado, en los diarios seguían apareciendo comentarios y burlas a los bailarines, llamados “delicados”, por ejemplo,²⁷ y por otro, se empezó a hablar del reconocimiento que se merecía el “hombre que se viste de mallas sin importarle complejos o prejuicios ancestrales que aún existen en México”.²⁸ Para objetar los prejuicios contra los bailarines varones en México se recurrió, como lo ha hecho el bailarín y maestro norteamericano Jacques D’Amboise en su país, a reivindicar la dimensión atlética de la danza, y proponer su introducción en las escuelas públicas para niños y jóvenes. Uno de los mexicanos que así lo señaló en los sesenta fue Guillermo Keys, quien afirmó que el ballet y sus enseñanzas deberían promoverse:

Sin esperar que toda la juventud tenga una gran sensibilidad artística, la enseñanza de la danza como materia obligatoria en las escuelas secundarias, ayudaría a las nuevas generaciones a apreciar la belleza plástica de la maquinaria más perfecta que haya producido la naturaleza: el cuerpo humano. Aprenderían a conservar esa maquinaria en las mejores condiciones desarrollando una disciplina física-espiritual tan completa como no es posible lograr con ninguno de los deportes. [...] Ayudaría a los muchachos a liberarse de los mexicanísimos complejos de macho, sabiendo que pueden combinar la musculatura de un Hércules con la belleza y la gracia en movimiento de la escultura griega del tiempo de los clásicos.²⁹

A finales de los sesenta y principios de la siguiente década se apuntaba como uno de los más graves problemas de la danza escénica, especialmente la clásica, la carencia de bailarines varones. Sonia Castañeda, bailarina y maestra de esa especialidad, afirmaba que era “imperativo” tomar medidas para atraer a los jóvenes a las escuelas de danza y combatir el “tabú” que existía a su alrededor, lo que provocaba que hubiera “muy pocos bailarines

²⁶ Alejandro Reyes, “Por nuestros teatros. Bellas Artes. Ballet Folklórico Zhok”, en *El Redondel*, México, 18 de agosto de 1968.

²⁷ En 1973 se anunció el aumento al precio de los cigarros y el cronista comentó que “los que van a estar muy ofendidos son los bailarines del INBA pues a los *Delicados* sólo les aumentaron 50 centavos. Y con eso no sacarán ni para pintarse la boquilla”; en Carlos León, “Humorismo en serio”, en *Novedades*, México, 15 de enero de 1973.

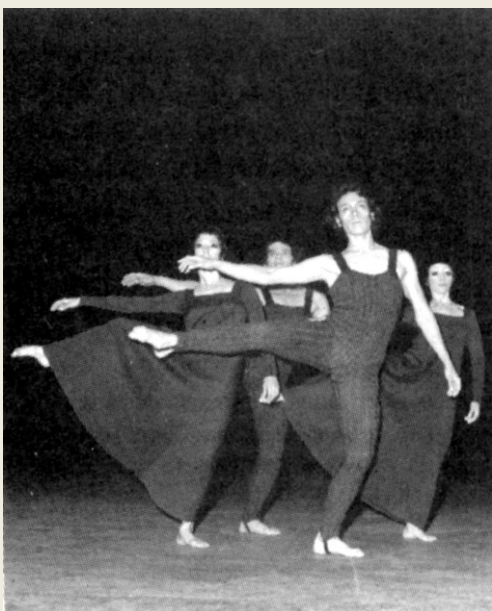
²⁸ “Vibra el ballet entre olor a cebolla”, en *El Universal*, México, 11 de enero de 1975. La referencia era a Francisco Araiza.

²⁹ Guillermo Keys en M.A.M., “La danza en la Olimpiada”, en Suplemento “Revista de la semana” de *El Universal*, México, 31 de marzo de 1968.

buenos” en el país,³⁰ pues “en nuestro medio, cuando un hombre se decide a enfrentar las críticas y estudiar ballet, generalmente su edad ya no es propicia para que suelte debidamente todos sus músculos y por ello casi siempre los aspirantes a bailarines viven prematuramente frustradas sus ambiciones”.³¹

Castañeda defendía la danza de varones y argumentaba que, al contrario de lo que se pensaba,

la danza es un arte más propio del hombre que de la mujer. La figura masculina luce más bella en el baile, pues éste es ante todo vigor físico y la mujer carece por naturaleza de él. Toda la fuerza que contiene en sí misma la danza encuentra su mejor expresión, la del auténtico arte, en el hombre. [...] En su origen todas las danzas rituales y folclóricas de la Tierra tienen como figura central al hombre. Recuerdo por ejemplo, las danzas de la pluma, del venado y los bailes ceremoniales en África y Sudamérica; en todos ellos la resistencia física es el elemento más importante.³²



A pesar de esa afirmación (que reproducía estereotipos de género), Castañeda reconocía que ser bailarina implicaba un enorme esfuerzo físico y una gran entrega, lo que muchas mujeres, incluyéndola a ella (brillante y poderosa bailarina), cumplían en su trabajo artístico.

Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc y Raquel Vázquez en *Calidoscopio*, 1967
Ballet Nacional de México
Foto: Héctor Mejía Arriaga
Colección Lin Durán

³⁰ Sonia Castañeda en Bruno Sanjuán, “Es tiempo de olvidarnos del ballet clásico. Entrevista con Sonia Castañeda”, en *El Universal*, México, 25 de agosto de 1968.

³¹ Sonia Castañeda en Luis Rábago, “Por machismo muy a la mexicana tenemos pocos bailarines de calidad, asegura Sonia Castañeda”, en *Novedades*, México, 18 de julio de 1971.

³² *Ibidem*.

La coreógrafa y bailarina Gloria Contreras también declaraba que en México a los bailarines se les consideraba “seres inferiores de la sociedad”, a diferencia de otros países (como Estados Unidos y Brasil), donde la profesión representaba un “honor”. Para ella, a pesar de que la danza “fue masculina en sus orígenes”,³³ sólo un reducido número de hombres se dedicaba a ella, “entre otras cosas por lo mal pagados, así como por la fama de homosexualismo existente”.³⁴

Sostenía que las mujeres tampoco participaban en gran número en esa actividad “fundamentalmente por la esclavitud a que de hecho la ha relegado el hombre. En México, la mujer no tiene derecho a decidir por sí misma lo que quiere ser en la vida y elige su profesión en razón de lo que considera el hombre”.³⁵

Otra opinión más era la del cronista Juan Alonso quien, al analizar los conflictos de la danza escénica, reconocía que uno de los más importantes era “el material humano”. Afirmaba que

Son pocos los jóvenes que están dispuestos a llevar una vida severa que se precisa para ser bailarín. Están los prejuicios de un país subdesarrollado en el aspecto de la educación sexual; éstos son también una barrera. Basta que un muchacho se dedique al ballet para que se le empiece a juzgar con mala fe e ironía sobre su capacidad hormonal. Si a esto agregamos la carencia de estímulos, oportunidades y promoción, podremos ver las causas de que sea tan reducido el número de personas dispuestas a convertirse en bailarines, aún contra su propia voluntad vocacional.³⁶

Otro tema que se discutió en la prensa durante los setenta fue la idea de “pureza” de bailarín y bailarina, seguramente para contrarrestar las concepciones generalizadas de sus conductas “disolutas”. También fueron los artistas de la danza clásica quienes defendieron esa “pureza”. Francisco Araiza declaró que su profesión requería de “la disciplina de un atleta y primordialmente ser por completo sano de espíritu y de cuerpo, y llevar una vida ordenada”.³⁷ La bailarina y coreógrafa Nellie Happee apuntó que los y las bailarinas debían

³³ Gloria Contreras en “Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad”, en *Excelsior*, México, 7 de octubre de 1972.

³⁴ Gloria Contreras en Miguel Ángel Medina, “La danza es un arte sofisticado”, en Suplemento “Revista de la semana” de *El Universal*, México, 8 de septiembre de 1968.

³⁵ Gloria Contreras en “Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad”, *op. cit.*

³⁶ Juan Alonso, “La danza en México: problemas, caminos”, en *El Sol de México*, México, 1 de julio de 1971.

³⁷ Francisco Araiza en Angelina Camargo, “Francisco Araiza: una vocación a toda prueba”, en *El Heraldo de México*, México, 1 de julio de 1976.

mantener un rígido patrón de conducta, que implicaba la abstinencia de tabaco y alcohol, pues mermaban su rendimiento físico.³⁸

También había ideas en torno de la obligada castidad que debían guardar las y los bailarinas (a semejanza de los deportistas). Esto no era aceptado por todos los artistas de la danza y había quienes debatían esas ideas; entre ellos Angelina Géniz, quien aclaró que las y los bailarines no estaban obligados a “renunciar al sexo para siempre”.³⁹

Sin embargo, los setenta vieron el debilitamiento de los fundamentos sociopolíticos del machismo en el país, gracias a los cambios impulsados por las mujeres y la crisis económica. Con ambos, la idea del Estado unificado decayó y el macho perdió su identidad de “mexicano ejemplar”.⁴⁰ Esto, aunado a la fuerte presencia de los varones del BNM (y otros grupos) en el foro, permitió la difusión de la carrera dancística para hombres entre sectores más amplios del público (a diferencia de los años cincuenta y sesenta).

Muchos espectadores se identificaron con los cuerpos atléticos de los bailarines del Ballet Nacional y empezaron a acudir en mayor número a su escuela, con el deseo de compartir esa danza. Las espectadoras (y espectadores) podían gozar y desear eróticamente a los cuerpos masculinos que se mostraban ante ellos, y vivir el placer que la emoción kinética de esos cuerpos les provocaba.

Fandiño fue la “inspiración” de muchos de esos espectadores para acercarse a la danza. Así relata su experiencia Jorge Domínguez, cuando en 1973, a los 17 años de edad, vio por primera vez una función del BNM:

Allí fue donde vi por primera vez a Luis Fandiño y también, por primera vez, vi materializado, en una persona, lo que sería para mí el medio adecuado para expresar mis incipientes inquietudes artísticas. Encontré con él a quién admirar y un modelo para guiarme en busca de mis propios objetivos artísticos, cuando el tiempo llegara para ello. [...] Era el que más me había impresionado: uno que seguramente era más alto que todos, pues así lo había visto: ligero, largo, y distinto cada vez. Casi creí ver que su cabeza rodaba al final del juego de pelota, cuando levantaba los brazos hacia las diagonales. Con las piernas separadas y firmemente plantado en el piso, sentía yo la confusión y la furia del hombre engañado en el melodrama amoroso. Después, en su cárcel ilusoria, ese hombre rompía las barreras de todos y se lanzaba al espacio y lo creaba de la nada. ¡El entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos!⁴¹

³⁸ Nellie Happee en Armando Carlock, “Diálogos y personas. Nellie Happee”, en *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1971.

³⁹ “Angelina Géniz canaliza la energía juvenil hacia el ballet folclórico”, *op. cit.*

⁴⁰ Elissa Rashkin, “Los machos también lloran: Televisa and the Postnational Man”, ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.

⁴¹ Jorge Domínguez, *op. cit.*, p. 5.

La difusión de la danza contemporánea en el país, específicamente entre un mayor número de hombres, es una de las aportaciones del BNM y sus integrantes, que ha contribuido a la paulatina aceptación de esa profesión y a darle un lugar predominante en la danza contemporánea.

3. La intensa experiencia con el Ballet Nacional

Las concesiones que recibía Fandiño de no seguir las clases de Graham no interfirieron con su trabajo y relaciones con los demás integrantes de la compañía. A diferencia de lo vivido en el NTD, imperaba un trato más relajado y amistoso. Aunque la dirección recaía en Bravo, nunca sintió que ésta centralizara las decisiones ni el poder; ella decía la última palabra, pero después de discutir con el resto de la compañía y escuchar sus opiniones. Para Fandiño “no cabía otra opción” porque ella era la directora artística y la coreógrafa principal, además de tener más experiencia y conocimientos que los demás.

Existía un grupo de colaboradores cercanos con incidencia en la compañía, como Lola Bravo, quien impartía clases de teatro; y Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, integrantes del consejo artístico. A partir de 1970, Fandiño se incorporó a éste como administrador y codirector artístico y participó en la toma de decisiones sobre bailarines, coreografías, funcionamiento de la escuela, forma de trabajo, ensayos, programación, etc., además de aportar las fotos que él mismo tomaba, otra faceta más de su vida artística.

Fue una pieza importante para la compañía y un cercano colaborador de Bravo, además de que se convirtieron en amigos. Era un asiduo asistente al café “Ah, qué rico”, que ella frecuentaba, lugar donde se discutía y decidía. Esa amistad lo enriqueció mucho por el afecto de Bravo y también por sus enseñanzas en los terrenos artístico y político.



Ballet Nacional de México en San Francisco, California. 10 de octubre de 1968
Colección Luis Fandiño

En 1966 la mitad de la compañía se separó del BNM con Raúl Flores Canelo a la cabeza. Éste invitó a Fandiño a irse con ellos y le pidió que pensara la posibilidad de formar un nuevo grupo, que después tomaría el nombre de Ballet Independiente. Fandiño agradeció que lo tomara en cuenta pero no aceptó, a pesar de sus cordiales relaciones y de que lo consideraba un coreógrafo talentoso, pero interesado en los temas nacionales. Reconocía que trataba éstos con mucho respeto, sentido del humor y despliegue de imaginación, pero Fandiño quería otra cosa: una danza universal. Además, “la consistencia de Guillermina” lo convencía y comprometía, así que permaneció en el BNM, decisión de la que no se arrepiente.⁴²

La escisión de la compañía asestó un duro golpe al Ballet Nacional, pero fue también “una poda del árbol que permitió el surgimiento de nuevos frutos”. Éstos, según Fandiño, fueron un repertorio más amplio y un concepto más contemporáneo de su quehacer.

Por su parte, aprovechó al máximo su carrera dentro de la compañía; bailó en obras de todos sus coreógrafos: de Federico Castro, *Los elementos del desorden* (1966), *Daguerrotipos* (1969, “preciosamente interpretados” por Fandiño,⁴³ en su papel del General) y *Espacios trazados* (1972); de Rossana Filomarino, *Refrán del soñador* (1966, como el Soñador, bailando “admirablemente”⁴⁴), *Silencio en voz alta* (1967), *Salomé* (1969) y *Kms. p/h* (1971); de Raúl Flores Canelo, *El tramoyista* (1966) y *Pastorela* (reposición de 1968); de Carlos Gaona, *Danzas primitivas* (1963, como el Hechicero y Un adorador del fuego) y *El volantín del mago. A Xavier Lavalle* (1966, “que ni siquiera la brillantez interpretativa de ese gran artista que era Luis Fandiño pudo salvar”,⁴⁵ en su papel del muchacho del traje de plástico); y de Raquel Vázquez, *Trío '67* (1967), *Inmemorial* (1971) e *Investigación coreográfica: “Sobre la histeria”* (1974).

Además participó en las obras de otros y otras que trabajaron como huéspedes del BNM: *Ludio* (1967) de Gloria Contreras; *Los bailarines de la Legua. A Louis Horst* (1964) de Bodil Genkel; *Al aire libre* de Ana Mérida; y *La iniciada* de David Wood (las dos últimas en su reposición de 1967; en *La iniciada* como parte de la pandilla).

⁴² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

⁴³ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana, op. cit.*, p. 147.

⁴⁴ Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 13 de agosto de 1966.

⁴⁵ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana, op. cit.*, p. 144.

Un cronista calificó la obra de Genkel como “bien lograda por su creadora, pero malograda por la deficiente ejecución técnica de los bailarines, con la única excepción de Luis Fandiño, quien posee buen dominio técnico de su cuerpo”.⁴⁶

En 1968, con motivo de las Olimpiadas Culturales, el BNM tomó parte en un programa especial, en el cual se repusieron obras del periodo nacionalista de la danza; Fandiño bailó en *El Chueco* (en los personajes del Payaso y Un penitente); *Juan Calavera* de Josefina Lavalle (como el Diablo); y *La manda* de Rosa Reyna (en el papel protagónico del Marido).

Sin embargo, con Guillermina Bravo se le presentaron los mayores retos como bailarín y por eso sus resultados fueron más satisfactorios. Cada obra de la coreógrafa le significó una nueva experiencia, un trabajo diferente en lo técnico y emotivo, en la construcción de personajes y la exploración de temas. “Ella tenía muy claro lo que quería”, y con la misma claridad y calidad Fandiño respondió en las obras que estrenó Bravo entre 1964 y 1973:

En 1964 fue el Anciano y parte del grupo de la Vida en *La portentosa vida de la muerte*, cuando Raquel Tibol reconoció su fuerza expresiva y “pureza y ligereza de movimientos”, que destacaban sobre el resto de la compañía.⁴⁷ Un cronista anónimo criticó duramente la obra, pero reconoció a dos bailarines: Freddy Romero, “con su bella figura y buena técnica”, y Fandiño, “por su sensibilidad y calidad”.⁴⁸

En 1965 participó en *¡Viva la libertad!* y en 1966 bailó el papel del Poeta en *Pitágoras dijo...* En 1967 fue el Viento con Antonia Quiroz en *Comentarios a la naturaleza*; Un hombre en *Montaje* y apareció en *Amarga presencia*. En *Montaje*, “Luis Fandiño se portó como un bailarín de gran versatilidad, pues en diferentes situaciones ha podido interpretar los más variados personajes, que van de lo cómico a lo trágico”.⁴⁹

En 1968 bailó *Apunte para una marcha fúnebre* y *Amor para Vivaldi*, además de haber sido Un capitán en *Juego de pelota*.

Recuerda de manera especial *Apunte para una marcha fúnebre*, una danza breve, pero de gran emotividad, en homenaje a los muertos del movimiento estudiantil de 1968.

⁴⁶ “Ni ballet ni moderno. Mucha danza y pocos coreógrafos”, en Suplemento “Lunes” de *Excélsior*, México, 26 de julio de 1964.

⁴⁷ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 142.

⁴⁸ “Ni ballet ni moderno. Mucha danza y pocos coreógrafos”, op. cit.

⁴⁹ Luis Bruno Ruiz, “Danza. Segunda temporada”, en *Tiempo*, México, 28 de septiembre de 1970, p. 67.

Antes del estreno la entonces jefa del Departamento de Danza del INBA, Clementina Otero de Barrios, consideró que su temática era muy fuerte y agresiva al gobierno, por lo que pretendió impedir su presentación, pero finalmente se bailó sin ningún problema de censura.



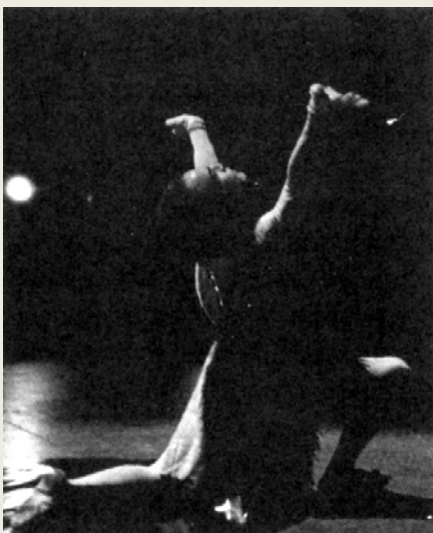
Federico Castro, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Raquel Vázquez, Guillermo Ruiz, Norma Moreno y José Mata en *Metrópolis*, 1969. Ballet Nacional de México
Foto y colección Luis Fandiño

Otra obra especial fue *Juego de pelota*, donde participaban exclusivamente varones, los más sólidos bailarines de la compañía, como atletas prehispánicos proyectando una gran fuerza y energía, y que para él bailarla constituyó un enorme gozo.

En 1969 intervino en *Los magos*, que integraba *Apunte para una marcha fúnebre* y cuya temática era el juego entre jóvenes. El nombre de la obra se debió a que Bravo consideraba que la juventud es idealista y creativa.

En ese año Tibol escribió sobre la compañía, enfatizando que “disponía ya de templados y finos instrumentos, entre los que sobresalía este primerísimo bailarín que era Luis Fandiño: virtuoso, sensible, expresivo y estudioso incansable”.⁵⁰

⁵⁰ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 147.



Luis Fandiño en *Salomé*, 1969
Ballet Nacional de México
Foto: Carlos Sáenz
Colección Luis Fandiño

En 1970 estrenó *Melodrama para dos hombres y una mujer*, “una danza muy bella que trataba sobre un matrimonio muy institucional que era roto por otro hombre, arcaico, medio salvaje; la mujer se entregaba a ese personaje y el marido los mataba a los dos. Era muy difícil pero la llegamos a asimilar”.⁵¹ Los bailarines eran Fandiño, José Mata y Rossana Filomarino, y fueron calificados como “profesionales de alto nivel técnico que crean imágenes sorprendentes”;⁵² en su interpretación, Fandiño se mostraba “diestro, expresivo y aun refinado”.⁵³ Filomarino se retiró del BNM poco tiempo después, y entonces Fandiño, “el hombre institucional, entablaba

un duelo de expresivo virtuosismo con esa gran intérprete que ya era Antonia Quiroz,”⁵⁴ su segunda esposa. En 1985 recordó esta “bellísima danza” como una de las más importantes para él como bailarín: en ella “casi se puede decir que yo era el intérprete en la vida real por muchas circunstancias, que no he de contar porque son secretas”.⁵⁵

En 1971 fue el Hombre-caballo en *Interacción y recomienzo*. En 1972 el Protagonista (Quijote) en *Homenaje a Cervantes*, donde llegó a compenetrarse con la coreógrafa y su personaje. Su pareja, El ayudante (Sancho Panza), fue ejecutado por el gran bailarín Guillermo Ruiz, con quien logró un acoplamiento absoluto, pues sus movimientos les resultaban naturales, debido al íntimo vínculo físico y emotivo que establecieron. “Al final de la obra, en mi muerte, siempre había algo muy interno, resultado de los que me rodeaban, de él, que se quedaba solo, y de todos los personajes que yo había creado. Me provocaba un estado muy sensible, de casi llanto, una muerte con llanto”.⁵⁶

⁵¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 13 de marzo de 1997.

⁵² *El Día*, México, 2 de julio de 1971.

⁵³ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979, p. 143.

⁵⁴ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁵ Luis Fandiño en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

⁵⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 13 de marzo de 1997.

Eso era percibido por los y las espectadoras, y Fandiño solía “llevarse la noche” con su interpretación “profundamente emotiva”,⁵⁷ pues el personaje del Quijote y su “espiritualidad, que es lucidez y enajenación a un mismo tiempo, encontraban en Luis Fandiño un intérprete de afinadísimas cuerdas, que respondían en cada una de sus fibras a las incitaciones externas”.⁵⁸

Sobre el proceso de creación, Guillermina Bravo explicó en 1972:

Desde hacía tiempo venía viendo con los muchachos un tipo de trabajo en que no fuera necesario explicarles un personaje sino que ellos dedujeran el carácter del movimiento mismo. Se trataba de atacar al personaje desde adentro. Mientras trabajábamos la obra nunca hablamos de personajes ni del libro. Todo el mundo tiene, aunque no lo haya leído, una imagen del Quijote. Yo le dije a Luis Fandiño: quiero un Quijote de tales y cuales características. Se trataba, con base en la obra de Cervantes, de lograr algunas abstracciones fundamentales en imágenes de danza. Nos atrajo la simbiosis entre Sancho y Don Quijote. [...] El sentido del trabajo de adentro hacia afuera les permitió a los bailarines poner en juego su propia creatividad, que en este caso no fue poca. Puedo decir que Luis Fandiño creó un personaje, y eso se transmite, deja huella en el espectador.⁵⁹

Lo que se cumplió, pues casi diez años después, en una reposición del Quijote, Tibol escribió: “La figura central, don Quijote de la Mancha, no ha vuelto a tener el intérprete cabal que en su tiempo de estreno fue Luis Fandiño”.⁶⁰

En 1973 estrenó el solo *Estudio número 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila* (m. Bach), como un “doble homenaje, al bailarín particular que era Fandiño, a su enorme presencia y capacidad de transformación, y el que hace a todo intérprete escénico como ser capaz de transfigurarse en lo que sea necesario”.⁶¹ Para él fue uno de los más grandes desafíos en su carrera de bailarín.

En el montaje Bravo se mostró muy estricta sobre lo que pedía, y bailar la obra se volvió un placer, además de que satisfacía su vanidad “como ser humano y como bailarín”.⁶² A pesar de ser una danza de sólo tres minutos de duración, implicaba un enorme esfuerzo físico; todo el espacio escénico le pertenecía y él debía darle vida.

⁵⁷ Gabriel Pourcel, “Danza: semana de plácemes”, en el Suplemento “El gallo ilustrado” de *El Día*, México, 28 de julio de 1973.

⁵⁸ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 162.

⁵⁹ Guillermina Bravo en *idem*, p. 163.

⁶⁰ Raquel Tibol, “Ballet Nacional en la temporada”, en *Proceso*, núm. 259, México, 19 de octubre de 1981.

⁶¹ Jaime Blanc, “GB la creación coreográfica”, en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996, p. 112.

⁶² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 13 de marzo de 1997.

Los elogios a Fandiño por esta obra fueron enormes: “lo último y lo mejor de sus ejecuciones”, donde sus “virtuosos brazos” se convertían en alas,⁶³ según Dionisia Urtubees. Mientras que para Patricia Cardona,

Fue él quien se posesionó del papel con una honestidad impresionante; lo encarnó y, en efecto, veíamos a un hombre, con su musculatura (hábilmente contorneada por el juego de luces) y sus miembros convertirse mágicamente en ave. Los movimientos están hechos con base en un estudio profundo, quizá también, mucha intuición y una percepción casi extrasensorial (y valga el término en esta ocasión) de la estructura dinámica del águila, porque Guillermina Bravo diseñó para el cuerpo una metamorfosis que el bailarín asumió y terminó de redondear, de acabar.⁶⁴

El crítico Alberto Dallal, colaborador del BNM y seguidor del trabajo de Fandiño, escribió emocionado un bello texto sobre la obra y su intérprete:

Los poderes virtuales de esta danza resultan completos: cuerpo, movimiento y espacio se hacen un solo elemento hasta concentrarse en un punto: el bailarín. [...] Solamente el hombre, el bailarín metido en esa inmensidad volumétrica. Entonces Luis Fandiño realiza un leve movimiento, tan minúsculo que nos cuesta trabajo creer que se atreva: ¿podrá sostenerlo esta atmósfera de luz?

El bailarín se concentra, se vuelve sobre sí mismo. En este momento, su mirada contrasta con la experiencia desencadenada por la música de Bach. Y de adentro del cuerpo de Fandiño proviene la insistencia: sin moverme, es el espacio, guarda relación con él, me espera... ¿Será posible? El recipiente-escenario se concentra de nueva cuenta en el punto-cuerpo de Fandiño. Podemos percibir su respiración, mirar ahora el movimiento de una mano, una pierna, el brazo que parece flotar en el vacío. Comprendemos que la coreografía ha quedado atrás, que era indispensable su extinción para dar paso a la plena facultad de recreación que pocos bailarines llegan a poseer. Atrás queda el tema porque para iniciar su práctica de vuelo Fandiño permanece siendo hombre a ras del suelo, moviendo sus músculos, sus miembros, como hombre. Gran momento de expectación: el bailarín sabe que nosotros sabemos que sabe volar pero es indispensable que nos muestre, primero, su concentración dentro de una masa-universo irreal (como si fuera un sacerdote de poderes mentales insospechados), y casi en seguida, su propia experiencia mágica de probarnos que un hombre sabe danzar, que posee el secreto de la danza.

Sí: es el bailarín que se dispone a olvidar sus pasos terrenales, a lanzarse con capacidades de hombre hacia el vacío de un espacio virtual. Lo que vemos son brazos, piernas, hombros, pies que poco a poco se acostumbran al movimiento que se habitúa al espacio. El movimiento es un engaño: la realidad es lo otro: ese espacio que como agua se nos metió por los ojos. ¿Cómo puede Fandiño lograr convencernos de que es un bailarín que está dispuesto a sufrir las consecuencias de una metamorfosis? Hubiera bastado con aprovechar el manejo prudente de las luces y entregarnos “la forma” en que un hombre vuela: todo es posible en ese universo entreverado de espacios. Sin embargo, Fandiño no es un bailarín que entrega “formas”, superficies, contornos. Eso es para intérpretes, no para creadores; es para seguidores de diseños coreográficos, no para inventores de danza. El hombre-bailarín, entonces, comienza su preciso oficio de metamorfosis: sólo instantes, detalles, cuartos de vuelta, instantáneos aleteos y hasta una intensa secuencia en que el cuerpo danza prendido del suelo (breve resuello de la semiave persistente, terca) nos convencen de la aventura. Es preciso pensar, ir más allá de lo que vemos, insistir en que este bailarín es un cuerpo virtual dentro de un mundo virtual. ¿Cuál realidad nos espera?

Sobre el foro, desde adentro de él mismo, a partir de su mirada concentrada, lleno de naturaleza humana, Fandiño ha aprendido a volar: sus brazos se extienden. Al dejar el suelo, sus pies son una pieza,

⁶³ Dionisia Urtubees, “Temporada del Ballet Nacional de México”, en “Revista mexicana de cultura” suplemento de *El Nacional*, México, julio de 1977, p. 3.

⁶⁴ Patricia Cardona, “Un ballet a la altura de los mejores grupos del continente”, en *El Día*, México, 25 de julio de 1977.

garras en contacto con el viento. Su rostro pertenece a una lúcida bestia que parece jamás haber sido otra cosa. Es el juego esencial de la danza: el clímax. No hay espectáculo. Hay un hombre convertido en águila gracias al pleno rigor de sus movimientos, al profundo dominio de sus músculos, a la perfecta coordinación de sus mecanismos interiores. Ahora es el águila que danza por el aire y que se posa en tierra. Ahora no importa Bach, ni los poderes virtuales de la luz, ni siquiera las exigencias de virtuosos de una danza de factura perfecta. Ahora es un águila que en silencio se posa en tierra. Fandiño ya no existe.⁶⁵

Además de las obras de Bravo, recuerda en especial *Epos Xapis o Salomé* (1969) de Rossana Filomarino, en la cual interpretaba a Iokanáan o San Juan; todos los personajes eran creíbles y de gran fuerza, por lo que fue satisfactoria para él. Esto no sucedió con la obra *Silencio en voz alta* (1967), también de Filomarino, en la cual no había música sino un poema de Pablo Neruda, que nunca llegó a gozar ni integrar con sus movimientos. Desde entonces ya consideraba que la danza no debía hacerse con palabras y que es independiente de ellas.

La única vez que se negó a bailar una obra fue *Psique* de Ana Mérida, pues aún tenía resentimientos por los problemas que se habían presentado con el NTD; sin embargo, en 1967 participó en *Al aire libre* de ella misma.

Con gusto, Fandiño se integraba a todas las obras a las que era llamado; jamás rechazó bailar (con la excepción mencionada), ni menospreció a los coreógrafos, sino que realizaba su trabajo con respeto a ellos.

Siempre salí a dar todo en el foro, sin importar el coreógrafo o mi opinión sobre la obra, porque yo era quien ponía la cara ante el público. Aunque las obras sean malas, el bailarín está en el escenario y debe verse bien, e incluso puede salvar la coreografía.⁶⁶ Hubo papeles que llenaron más mis expectativas, pero no por eso dejé de hacer todos a plenitud; no hacerlo hubiera significado mi fracaso como bailarín.⁶⁷

A pesar de que Bravo exigía que los bailarines respetaran exactamente los movimientos, diseños y dinámicas que ella definía y marcaba con gran rigor, también permitía que se incorporaran propuestas de los bailarines si eran funcionales a la obra. Sujeción y libertad, así como su compromiso y el reconocimiento que le tenía como coreógrafa, permitieron que “los mejores momentos como bailarín los tuviera con Guillermina”.⁶⁸ Y fue en el BNM donde llegó a considerarse “un bailarín en toda su expresión”, un verdadero artista:

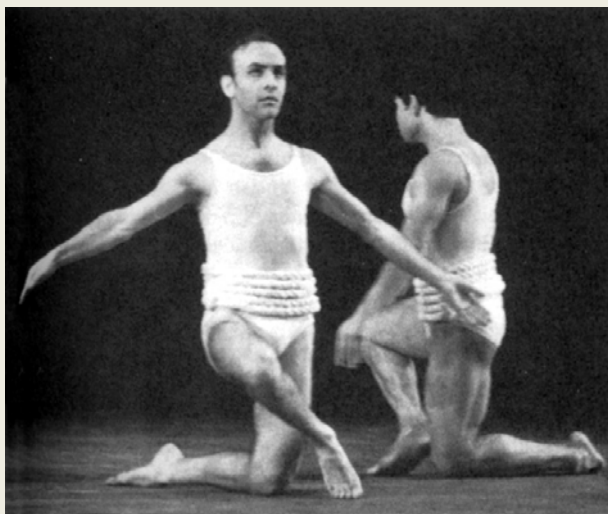
⁶⁵ Alberto Dallal, “La atmósfera luminosa de la danza”, en *El Sol de México*, México, 25 de mayo de 1975.

⁶⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 13 de marzo de 1997.

⁶⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

⁶⁸ *Ibidem*.

Me di cuenta que en el NTD todavía no era bailarín; tal vez lo que hice ahí lo hice muy bien y los coreógrafos quedaron satisfechos, pero mi madurez, la que me hizo ser *bailarín*, la alcancé en el Ballet Nacional. No quiero establecer comparaciones entre los dos grupos, ni decir que era mejor el trabajo del BNM que el del NTD o el de sus coreógrafos, porque cada uno tiene su calidad, pero la madurez y experiencia la adquirí en el BNM, no por la compañía en sí misma, sino porque mi proceso se cumplió cuando fui su integrante.⁶⁹



Luis Fandiño y José Mata en *Juego de pelota*, 1969
Ballet Nacional de México
Colección Luis Fandiño

La vida activa y continuas funciones del BNM permitían que las obras y los intérpretes maduraran y acumularan una valiosa experiencia sobre el foro, lo que llevó a Fandiño a gozar más la danza. Tal vez antes su preocupación mayor era alcanzar una ejecución perfecta, pero con el BNM estar en el foro se convirtió en un intenso placer; suprimía los nervios naturales, y al mismo tiempo que tenía conciencia de lo que hacía, de sus errores y su superación, experimentaba gozo por cada uno de los movimientos de su cuerpo.

El BNM se mantenía en actividad permanente y a la busca de espectadores-cómplices. Con y sin apoyos institucionales tenía temporadas en los foros de la ciudad de México, incluyendo el Palacio de Bellas Artes, espacio donde estrenó numerosas obras; realizaba giras por el país tocando diversas ciudades; y en 1967 y 1968 tuvo la oportunidad de viajar a Estados Unidos para dar funciones en universidades de San Francisco y Los Ángeles, California, y en 1974 a Europa, actuando en ciudades de Inglaterra, España, Francia, Holanda, Italia, Checoslovaquia, Polonia, Yugoslavia y Rumania.

El público europeo esperaba ver danza folclórica y se sorprendió de la fuerza de la danza contemporánea que la compañía les mostró, que trascendía “las fórmulas académicas para expresarse en un lenguaje nacido de la visión contemporánea del mundo; un lenguaje más cercano al cine y a la poesía, que se inserta verticalmente en las más entrañables

⁶⁹ *Ibidem.*

asociaciones”.⁷⁰ Les pareció un grupo “violento, viril, de un realismo crudo y caliente como el sol”.⁷¹

Para Fandiño, la trascendencia de ese viaje fue haber sido vistos por otros ojos y desde otras culturas. A pesar de que fue muy accidentada y mal organizada, la gira permitió que confrontaran su trabajo con una crítica y un público nuevos que, en la mayoría de los casos, les brindaron su reconocimiento. En especial Fandiño recibió comentarios muy positivos y halagadores, que lo señalaban como un bailarín “diferente” del resto del BNM. Carballido escribió al respecto y apuntó que “las crónicas, elogiosas, inteligentes [...] ponen a Fandiño por encima de todos”.⁷² El diario italiano *Il Messaggero* lo destacó como “notabilísimo, óptimo bailarín-coreógrafo” y festejó su obra *Calidoscopio*.⁷³ Ésta misma también fue celebrada de manera especial en Checoslovaquia, por un público entusiasmado por ella.⁷⁴

La estancia de Fandiño en el Ballet Nacional se prolongó por once años, de 1964 a 1975, coincidiendo con uno de los periodos más difíciles de la danza contemporánea, la cual quedó sin apoyos institucionales y vio disminuir su público (en relación con la década de los cincuenta) al dar el paso hacia la experimentación. En 1963 se habían desintegrado la compañía oficial y el NTD, por lo que el BNM se quedó casi solo en la lucha por el reconocimiento de su arte; en 1966 se había dado la escisión de la compañía. El fortalecimiento técnico y la incursión en una danza que buscaba trabajar con los elementos que la hacen autónoma, hicieron nacer en el BNM la necesidad del encierro y la producción de obras que sólo un reducido número de espectadores podía asimilar y consumir (de ahí la búsqueda de “cómplices”).

La compañía provocaba comentarios encontrados; había críticos que la censuraban en todos los aspectos, como en 1964:

Se nota la falta de un coreógrafo que tenga un camino definido [...] La calidad técnica del grupo es muy pobre. Dentro del aspecto musical se nota un abuso de música de laboratorio, lo que contribuye a la pobreza

⁷⁰ E.V., *L'Unita*, Roma, 1974, en expediente del Ballet Nacional de México, CENIDI Danza, INBA, México.

⁷¹ “Algemeen Dagblad”, Rotterdam, 1974, en expediente del Ballet Nacional de México, CENIDI Danza, INBA México.

⁷² Emilio Carballido, “El Ballet Nacional reflejó fidelidad a los orígenes”, en *Excelsior*, México, 1974, p. 2-B.

⁷³ Gino Tani, “Tradizione e modernita nel Balletto nazionale messicano”, en *Il Messaggero*, jueves 24 de octubre de 1974, p. 17.

⁷⁴ María Pía Lara, “El viaje de las transfiguraciones dancísticas”, en “Revista mexicana de cultura”, suplemento de *El Nacional*, México, 2 de marzo de 1975.

del espectáculo; hace falta la presencia de música viva dentro del programa para romper con la monotonía musical. Creemos que tanto coreógrafos como bailarines deben analizar seriamente sus fallas en cuanto a técnica, trayectoria a seguir, contenido de sus obras, y que mediten profundamente el por qué ha nacido y debe ser la danza moderna, pues entre los argumentos de esa función no hay uno que tenga contemporaneidad. Evítese pues, que el público tenga razón de decir que no es danza ni es moderna.⁷⁵

Por otro lado, un cronista más opinaba precisamente lo contrario sobre la misma temporada a la que el anterior hacía referencia; consideraba que el BNM había mostrado un “programa interesante” y que

Lo mejor de todo es que realmente es notable la evolución que ha sufrido. Ahora sí se ofrece auténtica danza moderna con ideas artísticas superiores en cada uno de sus coreógrafos. El advenimiento al grupo de Roseyra Marengo y Luis Fandiño le ha dado mayor relieve. [...] El estridentismo chabacano y la extravagancia fueron colocados al margen y en las cinco obras [...] hay modernismo efectivo y de buen gusto, así como arte y sensibilidad.⁷⁶

Dos años después de esas notas, en 1966, el crítico Christian Caballero arremetió de nuevo contra el Ballet Nacional, pues

ni es nacional en su trascendencia, ni es mexicano en su danza, ni menos aún ballet [...] Resaca del estilo que en un tiempo fue moderno, sin por eso alcanzar calidad; ahora pasada ya la novedad de su manera reptante y antiestética solamente muestra, en desagradable forma, su impotencia, su falta de verticalidad y de elevación en todos los sentidos. Sus componentes [...] se contorsionaron, rodaron por el piso, levantaron las piernas, pretendieron ser simbólicos y sólo lograron ser deficientes en todo aspecto.⁷⁷

Simultáneamente se criticaba al BNM su énfasis en la técnica, concretamente la Graham, “mantenida en forma ortodoxa”, que por un lado le daba “una sólida unidad” a la compañía, pero por otro, provocaba que

Los bailarines del grupo se construyen sin exigir mucho a la hondura del intérprete; no se demandan efectos dramáticos muy intensos, ni se piden movimientos de dificultad corpórea grande. Los procedimientos son claros, simples, en cierto modo superficiales. La homogeneidad sacrifica la emotividad individual; es superficie bien pulida, de trazo correctísimo. Se trata, quizás, de un bello ejercicio físico solamente, pero esa belleza brilla [...] No dice mucho el Ballet Nacional, no desgarrar ni quemar. No preocupa mucho. Su intelectualidad es fría. Pero es un ballet de mérito indiscutible.

⁷⁵ “Ni ballet ni moderno. Mucha danza y pocos coreógrafos”, *op. cit.*

⁷⁶ Kut-Berto, “Siete días de música”, en *Ovaciones*, México, 27 de julio de 1964.

⁷⁷ Christian Caballero, “Ballet: triunfo enorme de Anita Cardús”, en *Guía*, núm. 7, México, 11 al 17 de agosto de 1966.



Luis Fandiño y Rossana Filomarino en *Melodrama para dos hombres y una mujer*, 1970
Ballet Nacional de México
Foto: Maritza López
Colección Luis Fandiño

Al referirse a cada una de las obras presentadas en esa ocasión, decía que *Melodrama para dos hombres y una mujer* era una obra fallida “pese a que estuvo muy bien bailado” por Rossana Filomarino y Luis Fandiño, quienes “son a mi modo de ver los que sí llevan algo en la entraña y lo proyectan como auténtico auto de creación”.⁷⁸

El “intelectualismo” de las obras del BNM era otro de los aspectos señalados y criticados, entre otros, por Patricia Cardona, quien aseguraba que la compañía

es difícil de asimilar, no tanto porque sus coreografías estén muchas veces acompañadas de música densa y pesada, por la sobriedad de sus colores, y expresiones, sino porque hay en todo ese conjunto una tendencia a provocar en el espectador un trabajo mental que muchas veces interfiere con la apreciación emotiva y plástica de la obra. Además, este proceso de ver una cosa y percibir otra se ha vuelto una segunda naturaleza en muchos de los creadores y espectadores de esta época. Lo literal se nos hace extraño y cuando en el caso de la danza del BNM, el movimiento entra en conflicto con las explicaciones impresas en el programa de presentación (en general, densas también), imponemos este significado extraño sobre el nuestro que difícilmente llegamos a dilucidar. Esto es un arma de doble filo ya que muchas veces dejamos cosas en el escenario a falta de una transparencia de criterio.⁷⁹

Esos comentarios recuerdan mucho a los que en la década de los cincuenta había recibido el Nuevo Teatro de Danza, en los que se señalaba la precisión técnica, pero también sus

⁷⁸ “Ballet”, *Siempre!*, México, 28 de julio de 1971.

⁷⁹ Patricia Cardona, “El proceso ascendente del Ballet Nacional de México”, en *El Día*, México, 18 de noviembre de 1975.

“negativas” consecuencias, así como la tendencia “abstracta” e “intelectual” de sus obras. En los setenta se hacía referencia a la “búsqueda formal muy intensa” y de definición del lenguaje coreográfico que seguía el BNM, que traía como consecuencia un “repertorio árido” y la “frialidad escénica” de sus intérpretes.⁸⁰

Independientemente de las críticas positivas y negativas al Ballet Nacional, lo cierto es que la compañía y el resto de la danza contemporánea mexicana sufrieran un gran problema de escasez de público, justamente por lo que Guillermina Bravo hablaba de la necesidad de buscar cómplices. En 1969 en la prensa se escribió al respecto:

Desgraciadamente, donde más se observa la crisis del ballet en México es en la asistencia del público, que es ahora más reducido que nunca, hasta llegar a lo lastimoso y lo deprimente, pues no de otro modo cabe interpretar los deplorables vacíos que se observan en las funciones de Bellas Artes, donde apenas unos cuantos puñados de individuos asisten, más por rutina y curiosidad que por verdadero entusiasmo.⁸¹

Por su parte, Raúl Flores Canelo incluía a los espectadores como parte de la danza y aseguraba que las compañías de danza moderna

buscan salir de un atolladero en el que han caído, por ser demasiado cerradas, por no tener en cuenta al público. Éste es la otra parte del espectáculo, y están buscando una mayor comunicación. Ya no pueden simplemente desahogar sus neurosis y sus pequeños dramas burgueses en sus coreografías, están tratando de llegar a un sector más amplio.⁸²

En ese contexto, las carencias económicas de los y las artistas de la danza se agudizaron; en el BNM se solucionaron de manera individual, muchas veces con el apoyo de Guillermina Bravo. Fandiño se vio obligado a incursionar en los cabarets y volver a su profesión de dibujante y diseñador. Adicionalmente al raquíico apoyo que recibía del INBA, en 1970 el BNM logró obtener un subsidio de la UNAM para su escuela y sueldos de los bailarines; el encargado de la administración de esos recursos fue Fandiño (seguramente porque siempre se ha caracterizado por su apego al orden y la disciplina), quien inició su aprendizaje en esas actividades.

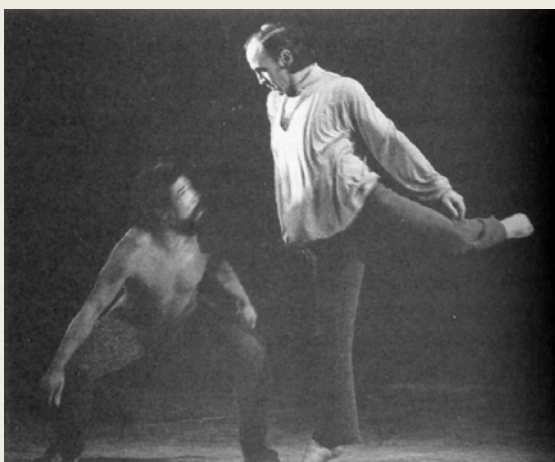
⁸⁰ Patricia Cardona en entrevista con Margarita Tortajada, México, 29 de julio de 1999.

⁸¹ “El ballet en México. Meditaciones sobre la danza”, en *El Universal*, México, 29 de mayo de 1969.

⁸² Raúl Flores Canelo en Marco Antonio Acosta, “El público es otra parte del espectáculo”, en *El Nacional*, México, 19 de noviembre de 1974.

4. El significado de la danza

A pesar de los permanentes problemas económicos que vivió, Fandiño logró demostrar que la danza escénica es una profesión y medio de vida, lo que entendían su madre y hermanos, cuyo orgullo crecía a cada momento. Esto, sin embargo, no modificó la postura de su padre, quien murió en 1984 sin jamás haber visto a su hijo en el escenario, quizá porque no entendía lo que quería decir con ello.⁸³ Y Fandiño era un bailarín digno de verse; en 1970 Juan Vicente Melo escribió:



Luis Fandiño y José Mata en *Melodrama para dos hombres y una mujer*, 1970.

Ballet Nacional de México

Foto: Maritza López

Colección Luis Fandiño

De Luis Fandiño -sería tonto decir que es el mejor bailarín que hemos visto en México, porque sería disminuirlo- de Luis Fandiño que cuando baila conjuga sabiduría y secreto, lo que se conoce e ignora, lo que se pierde y recupera. En fin: la perfecta amenaza, la súplica de apagar la noche y la exigencia de recomenzar en otro día. En suma: la emoción, la felicidad de conocer a un grande artista.⁸⁴

Lo era no sólo por su sensibilidad y búsqueda de perfección, sino también porque la danza le representa la vida misma, porque le ha enseñado a vivir.

Cuando un profesional ejerce su carrera a plenitud vive, aprende a ser. A mí la danza me enseñó eso. De la misma manera que el escritor es al escribir, yo soy al bailar. Ahora cuando estoy en clase y sólo demuestro a medias, me sigo expresando como bailarín, igual que lo hacía en el foro. Ese momento es vital. Me permite reconocer que la danza me hizo ser completo y ser consciente de por qué estoy aquí, por qué me comporto así, por qué soy así en la intimidad, por qué quiero que la gente sea de una manera, por qué me revelo ante ciertas cosas, por qué me expreso en cierta forma: eso me lo enseñó la danza. Soy así porque fui bailarín; soy maestro porque fui bailarín; pienso así de la vida porque fui bailarín; amo la vida porque fui bailarín; y me expreso así porque soy bailarín.⁸⁵

⁸³ En una entrevista de 1972, Dallal le preguntó qué opinaban sus padres sobre sus coreografías, a lo que Fandiño respondió: “Han visto poco. Les gusta mucho la danza, pero creo que no la entienden realmente. Viven en otra época. Tienen otra idea de las cosas, de la vida. Creo que no entienden lo que yo quise decir. Si yo les preguntara, no harían ningún comentario”; en Alberto Dallal, “Luis Fandiño: el lenguaje de la danza”, en “Diorama” de *Excelsior*, México, 23 de abril de 1972, p. 6.

⁸⁴ Juan Vicente Melo, “Danza. Inmóvil en la luz pero danzante”, en *Siempre*, núm. 903, México, 14 de octubre de 1970.

⁸⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

Para que la danza tuviera ese significado tan profundo para él, debió aprender a dominarla y gozarla, y convertir su disciplina y rigor técnico de clases y ensayos en libertad y placer sobre el foro.

Asimiló la técnica y los procedimientos de sus maestros, hasta llegar a bailar de una manera propia, conjuntándolos con su sensibilidad y vanidad. “He bailado como creo que se debe bailar. No he copiado a nadie el estilo, ni nunca me he permitido competir ni pretendido ser mejor que nadie. He querido ser el mejor y más profesional porque mi vanidad así me lo exige”.⁸⁶

Con esas ideas alcanzó el dominio pleno y consciente de su quehacer, y se convirtió en un bailarín versátil, “universal”, que supo explotar su gran inteligencia corporal. Ésta le permitió bailar casi cualquier tipo de danza con la misma calidad e intensidad. Su cuerpo era capaz de aprender, repetir e innovar el movimiento; componerlo-descomponerlo, asimilarlo y desarrollarlo.⁸⁷ Su cuerpo tenía un agudo sentido del adentro y el afuera; era su contacto con el exterior, pero también su vehículo para expresarse y conocerse a sí mismo. Lograba moverse integrando la unidad hacer-sentir-pensar. Parafraseando a Jacques Drosy, poseía una percepción precisa y detallada de su cuerpo, entonces podía tomar conciencia, a través de modificaciones corporales íntimas, de matices mucho más sutiles de su vida interior. Con ello, su conciencia (e inteligencia) del cuerpo se volvió condición e instrumento del autoconocimiento.⁸⁸

Fandiño no se conformó con dominar la técnica y desarrollar su inteligencia corporal, sino que las traspasó hasta alcanzar “la famosa libertad, que sólo se logra después de haberse sometido a la disciplina y rigor técnico; luego puedes hacer lo que quieras, manejarlo, reelaborarlo, trascenderlo”.⁸⁹

Así, la danza le representó la vida misma; la abordó como técnica y búsqueda de libertad, convirtiéndose en un artista.

⁸⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

⁸⁷ La explicación que da Fandiño (en capítulo IV) sobre su asimilación del ballet clásico es ilustrativa de esa inteligencia corporal y dominio técnico que conjuntó como bailarín.

⁸⁸ El texto de Drosy es: “Si poseo una percepción precisa y detallada de mi cuerpo, entonces podré tomar conciencia, a través de modificaciones corporales íntimas, de matices mucho más sutiles de mi vida interior. En este aspecto, la conciencia del cuerpo es la condición y el instrumento del autoconocimiento”; en Jacques Drosy, *Vivir en su cuerpo. Expresión corporal, relaciones humanas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 47.

⁸⁹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

5. Nacimiento de un coreógrafo

Un año después de su ingreso al Ballet Nacional Luis Fandiño se lanzó a una nueva faceta dentro de la danza: creó su primera coreografía, incentivado y obligado por Guillermina Bravo. Si bien para él fue “un difícil paso”, agradece el gran impulso y apoyo que recibió; quizá antes de 1965 pudo haberlo dado, pero su madurez como bailarín y el estímulo externo se conjuntaron hasta este momento. El NTD no había sido el espacio adecuado para ello, pero sí le dotó, a través de las clases de coreografía de Xavier Francis, de herramientas muy útiles que posteriormente pudo poner en práctica.

El paso hacia la coreografía fue “resultado lógico” de su carrera de bailarín. Según Fandiño, llega un momento

en que bailar no es suficiente. No es suficiente hablar con las palabras de otra gente, es decir, hacer los movimientos de otros coreógrafos. Entonces surge la necesidad de hablar por sí mismo, de cortar ese lazo que nos une a los coreógrafos y ser independientes. [...] Inicé mi actividad dentro de la coreografía como una necesidad y como respuesta al reto que me presentó el apoyo de Guillermina Bravo.
90

En 1965 creó, con Freddy Romero y Raúl Flores Canelo, la obra *Ronda*. Cada uno trabajó su propio solo, y posteriormente Bravo incorporó una danza grupal, en la cual también intervenían las bailarinas Isabel Hernández, Rosa Pallares y Antonia Quiroz. La música de los solos era producida por los propios bailarines, quienes utilizaban diferentes instrumentos de percusión (como un triángulo o un móvil chino de huesos de pescado) y una flauta; aunque establecieron una base mínima, nunca se repetía la música, pues experimentaban con la improvisación. Los bailarines-músicos tocaban en el foro y alternaban para bailar y tocar. La conclusión de la obra que montó Bravo tenía música original del compositor Leonardo Velázquez, los diseños eran de Flores Canelo y el estreno se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes (PBA) el 18 de mayo de 1965.

Lin Durán escribió sobre esa obra y, además de mostrar su desacuerdo con la música empleada, señaló que:

Ronda trata del amor, lo cual es un alivio, porque en los programas del BNM se había desterrado el tema como si se tratara de algo deleznable. [...] En *Ronda* el tema del amor tiene un enfoque simbólico y a la vez realista. Primero van apareciendo distintos tipos de hombre: el juguetón, el romántico, el apasionado (aunque no así de obvio); después aparecen las niñas que desconocen el amor con todas sus implicaciones y que huyen

⁹⁰ Luis Fandiño en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

cuando tendrían que enfrentarse a él, cuando aparece su representación en ese objeto mágico y tintineante que más tarde se traduce en una mujer de carne y hueso que valsea y se entrega en encadenamiento, siendo ella la misma entrega sin fin. [...] Así como se presentó, este ballet provocó iras y éxtasis; unos echaban espuma por la boca sintiéndose engañados y otros tenían los ojos invadidos por el brillo del más puro placer.⁹¹

Fandiño no quedó satisfecho con ese primer trabajo, pero fue un aliciente para nuevos intentos; lo fundamental era haberse atrevido a crear con una actitud profesional y utilizando los recursos de su experiencia como bailarín y sus clases de composición.

La siguiente obra fue *Dulcinea*, surgida a partir de la música de Lukas Foss que tanto le atraía y que desde hacía tiempo guardaba con ese fin. Giraba en torno de tres hombres que competían por un ideal, cristalizado en una mujer; cada uno ejecutaba un solo exhibiéndose ante un grupo de mujeres, quienes declaraban al triunfador y le otorgaban el premio. Emilio Carballido vio en los bailarines a tres caballeros medievales enfrentándose por su dama, por lo que sugirió cambiar el nombre original que Fandiño le había dado por el de *Dulcinea*, el cual éste aceptó porque recuperaba el sentido de la obra.

Recuerda que durante su proceso de creación mantuvo una actitud autocrítica y cuestionó mucho su trabajo; ante todo quería ser auténtico y no copiar a ningún coreógrafo; pretendía hacer una danza diferente, fuera de lo trillado. Al parecer se acercó a su objetivo, pues Raquel Tibol escribió que en esa obra Fandiño había demostrado ser un coreógrafo, aún incipiente “pero de buena madera”;⁹² y Gerónimo Baqueiro Fóster, que *Dulcinea* había sido una de las dos coreografías más gustadas: “no necesita ninguna explicación y el tangible tema toma una forma definitiva, que se presta para las acciones dramáticas”.⁹³

Ricardo Mungarro señaló que *Dulcinea* era “muy sugerente” y que contenía, al igual que el resto de las obras que en esa oportunidad presentó el BNM, “secuencias musicales jazzísticas”, que permitían “contemplar la imagen novedosa de un torneo de antiguos caballeros”. (Esa incorporación de obras relacionadas con el jazz, podía permitir al BNM, según Mungarro, promoverse como “un cuerpo de danza de jazz-ballet”).⁹⁴

Por su parte, Antonio Luna Arroyo, acérrimo crítico del NTD y Francis, escribió que *Dulcinea* “posee un guión temático excelente, pero que carece de desarrollo”; criticó el

⁹¹ Lin Durán, “Segundo programa del Ballet Nacional”, en *El Día*, México, mayo de 1965, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, pp. 132-134.

⁹² Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 145.

⁹³ Gerónimo Baqueiro Fóster, “Ópera, conciertos, ballet”, en *El Nacional*, México, 8 de agosto de 1966.

⁹⁴ Ricardo Mungarro, “Rapsodia”, en *La Prensa*, México, 2 de agosto de 1966, pp. 30 y 31.

vestuario usado por la bailarina Isabel Hernández; y señaló que Fandiño “procede de una deficiente y desviada corriente coreográfica [la de Francis] que no le permite llegar a conocer lo que debe ser una Dulcinea y su romántico Quijote de la Mancha”.⁹⁵ (No fue el único crítico que quiso ver al *Quijote de la Mancha* en la obra; el título de ésta obligaba a ello).



Luis Fandiño con Antonia Quiroz, Federico Castro, Raquel Vázquez, José Mata y Carolina Meza en *Serpentina*, 1970. Ballet Nacional de México
Reproducción: Christa Cowrie
Colección: CENIDI-Danza

Los diseños estuvieron a cargo de Guillermo Barclay y del propio Fandiño, quien utilizó sus conocimientos en el dibujo para su concepción del vestuario. Los bailarines que estrenaron la obra fueron: Caballeros, Carlos Gaona y José Mata; El vencido, Freddy Romero; Damas, Rosa Pallares, Antonia Quiroz y Raquel Vázquez; Dulcinea, Isabel Hernández. Su estreno fue en el PBA el 28 de julio de 1966.

Su tercera coreografía fue *Tenía que ocurrir (Menos por menos da más)*, en la cual Fandiño presentaba a un hombre y una mujer ejecutando aisladamente sus solos, y finalmente reuniéndose en pareja. Carballido opinó que el encuentro necesariamente debía suceder entre ellos y por eso sugirió el nombre de la obra. Ésta usaba música de Homilius, Satie y Vivaldi, y los diseños estuvieron a cargo de Barclay. Raquel Tibol considero que

⁹⁵ Antonio Luna Arroyo, “Festival de danza moderna. *Bernarda de Alba*, el mayor acierto de la temporada”, en Suplemento “México en la cultura” de *Novedades*, México, 14 de agosto de 1966.

ésta, así como el resto de las obras presentadas en la temporada de 1966, habían sido “poco felices”,⁹⁶ mientras Luis Bruno Ruiz escribió que *Tenia que ocurrir* (anunciada con el nombre de *Relación*) había resultado “agradable”.⁹⁷

Con el fin de obtener un subsidio adicional del INBA, el BNM optó por la estrategia de crear un grupo con el nombre Danza de Cámara, que en realidad era la misma compañía. Así, *Tenia que ocurrir* fue estrenada en el PBA el 11 de agosto de 1966 por Rossana Filomarino y Freddy Romero, bailarines de ese “nuevo” grupo.

Un año después se estrenó *Calidoscopio*, cuyo nombre original era *Impresiones*, modificado porque, como le sucedió con varias de sus obras, a Fandiño le pareció más adecuado.

Esta coreografía, con música popular brasileña y diseños de Barclay, estaba compuesta por varias danzas que trataban diferentes relaciones, como el enfrentamiento de dos hombres, un dúo sobre el desdoblamiento de un personaje y una danza de mujeres. En la conclusión representaba premonitoriamente una muerte colectiva; un grupo se unía y luego sus integrantes caían muertos uno tras otro. A diferencia de lo que sucedería en el movimiento estudiantil de 1968, Fandiño levantaba a los caídos para terminar enfrentándolos con el público, lo que pretendía sugerir “un futuro prometedor, muy idealista. Me han dicho y yo también lo creo, que soy muy romántico y espero mucho del futuro, y lo sigo esperando”.⁹⁸

La obra causó gran impacto y recibió efusivos comentarios por los movimientos, dinámica y pausas utilizadas, que el coreógrafo ideó para que el espectador retuviera la imagen como en una fotografía; después se retomaba el movimiento. Esto se repetiría en obras posteriores, hasta ser incluso considerado uno de los elementos que componían su estilo.

Juan Vicente Melo comentó que *Calidoscopio* era una obra en que “ciertos pasajes de música popular brasileña incitaban, contrariaban, subrayaban, imaginaban un estado perfecto del cuerpo en silencio y del cuerpo en movimiento”,⁹⁹ reconoció la capacidad de Fandiño para manejar a sus intérpretes; y escribió que en el “hermoso *Calidoscopio*, en el

⁹⁶ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 146.

⁹⁷ Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excelsior*, México, 13 de agosto de 1966.

⁹⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

⁹⁹ Juan Vicente Melo, “El heroísmo sin presupuesto. Ballet Clásico, Ballet Nacional, Ballet Independiente: una nueva manera de alabar al cuerpo”, en *Siempre!*, México, 10 de julio de 1968, pp. ix-x.

que a sus altos designios del mejor bailarín que se ha dado en México se aunaba los de un coreógrafo que, de bailarín, sabía tratar a los bailarines, en la extrema pureza de la hermosura”.¹⁰⁰

Patricia Cardona señaló que esa obra y otras de Guillermina Bravo, “no sólo reúnen cualidades técnicas y plásticas de una exquisita sensibilidad, sino que extraen de cada espectador el cordón umbilical emotivo con sus ancestros primitivos, bañados de ritmo, magia, mitología y asombro”.¹⁰¹

Sin embargo, también hubo opiniones adversas, que calificaron a *Calidoscopio* como “lo menos atractivo” del programa del BNM, porque “hay baile, sí, pero sin ese mensaje de las obras anteriores que gustaron tanto”, refiriéndose a *Comentarios a la naturaleza*, *Acto de amor* y *Melodrama para dos hombres y una mujer*, todas de Guillermina Bravo.¹⁰² Otra más decía que *Calidoscopio* “tiene vibraciones buenas, onda caliente; pero en cuanto se va desarrollando uno tiene que preguntarse ¿cuántas veces antes he visto esto?”.¹⁰³

Así como Fandiño le daba gran importancia al movimiento, se lo concedía a la pausa y las imágenes congeladas. Según Dallal en sus obras “hay un momento de inmovilidad en el cual todos los bailarines quedan mirando hacia el espacio; hay una falta de expresión en los rostros que hace muy atractivas sus danzas. El movimiento se suspende. La expresión se suspende”.

Fandiño respondió a esta observación que sólo la expresión facial se suspendía, pues

Cuando [los bailarines] están quietos se hallan formando grupos o están solos, pero están diciendo algo por la forma en que están colocados o por las posiciones que ocupan. Y ahí la cara no me interesa. [Los detengo] tal vez inconscientemente, para que resulte muy clara [la imagen]. Para mí, pero también para que la gente me entienda. Por ejemplo, te digo ahora ¿me entiendes?, y espero una respuesta en tus ojos, aunque no me digas nada. Te estoy interrogando. Creo que eso es lo que hago en mis danzas: llega el momento en el que interrogo a los que las están viendo, y en esa forma enfrento a los bailarines o yo me enfrento a ellos. Me presento y me expongo para que me acepten, me rechacen o me entiendan.¹⁰⁴

Creo que si la comunicación es buena se puede establecer un lenguaje [con la danza]. Tal vez eso me inquieta y por eso yo hago mis danzas así, con una especie de interrogación porque creo que a cada rato quiero preguntarle al público: ¿entendieron lo que les dije? A veces creo que soy muy obvio en las imágenes o

¹⁰⁰ Juan Vicente Melo, “Danza. Inmóvil en la luz pero danzante”, *op. cit.*

¹⁰¹ Patricia Cardona, “Ballet Nacional, la solidez en la expresión”, en *El Día*, México, 27 de noviembre de 1974. Las obras de Guillermina Bravo a las que hace referencia son: *Danza de un bailarín que se convierte en águila*, *Danza para un efebo* y *Danza para un muerto*.

¹⁰² Kut-Berto, “Siete días de música”, en *Ovaciones*, México, 19 de julio de 1979.

¹⁰³ “Ballet”, en *Siempre!*, México, 28 de julio de 1971.

¹⁰⁴ Luis Fandiño en Alberto Dallal, *La danza moderna*, FCE, México, 1975, p. 40.

figuras que hago para que se vean claramente. Aunque atrás de esa figura muy obvia, creo sinceramente que tengo mil ideas que a nadie comunico, pero que me llevaron a esa escena.¹⁰⁵



Antonia Quiroz, Federico Castro, José Mata, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez y Guillermo Ruiz en *Serpentina*, 1970. Ballet Nacional de México
Colección Luis Fandiño

El estreno fue en el PBA el 19 de agosto de 1967, con Miguel Ángel Añorve, Rossana Filomarino, Esperanza Gómez, José Mata, Miguel Ángel Palmeros, Antonia Quiroz y Raquel Vázquez.

Conjuntamente con Federico Castro y Carlos Gaona, en 1967 Fandiño participó en la creación de *Homenaje a Hidalgo*, espectáculo de danza y teatro para la conmemoración del movimiento independentista de México. El estreno fue en la Alhóndiga de Granaditas en la ciudad de Guanajuato el 14 de septiembre de 1967. Contó con la participación de todos los integrantes del BNM, más de quince actores y actrices, el 14o Regimiento de Caballería y la Orquesta de la Ópera del INBA.

Otra vez en forma colectiva, ahora con Bravo y Castro, en 1968 presentó *¡Tianguis!*, esbozo de la historia de México a través de los mercados; espectáculo similar

¹⁰⁵ Luis Fandiño en Alberto Dallal, “Luis Fandiño: el lenguaje de la danza”, *op.cit.*, p. 6.

que utilizaba danza y teatro. Se estrenó en el Auditorio Nacional el 12 de mayo, con todos los integrantes del BNM y veinte actores y actrices.

También en 1968 Fandiño creó una obra sin nombre que fue bautizada por Luisa Josefina Hernández como *Acertijo*, porque no atinaba a darle una explicación y “era mejor que cada quien hiciera su propia interpretación”. Con música de Vivaldi y diseños de Barclay, el autor construyó una coreografía en tres partes y con cinco intérpretes para abordar los juegos entre hombres y mujeres. Su resultado fue, según Juan Vicente Melo, “otra buena muestra del talento de Luis Fandiño”,¹⁰⁶ y según Luis Bruno Ruiz, mostró el “progreso” del autor como coreógrafo, pues en *Acertijo* “sabe perfectamente ceñir el movimiento plástico a las sugerencias de la música”.¹⁰⁷

Participaban Miguel Ángel Añorve, Rossana Filomarino, José Mata, Miguel Ángel Palmeros y Antonia Quiroz; fue estrenada en el Teatro del Bosque el 17 de mayo.

En 1969 estrenó *Ritos, suertes y mitos*, que después se llamó *Metrópolis*. El título iba acompañado del texto de Octavio Paz “Carrera, salto, inmovilidad, encuentro, desencuentro, caída en el vacío, ascenso a la cima”. La música era de Charles Strouse y los diseños de Barclay.

Fandiño es adepto al cine y frecuentemente ha encontrado ahí el incentivo para la creación coreográfica; eso sucedió con *Metrópolis*, después de ver la película *Bonny and Clyde* y escuchar su música (la cual retomó después de editarla). No pretendió reproducir la película ni el tema o alguna escena específica, sólo actuó como un estímulo para su creatividad.

En esta obra repitió el tema de diferentes relaciones humanas dentro de una comunidad, pero desde una perspectiva diferente y explorando otras posibilidades, como la traición o el amor entre dos hombres. De nuevo cerró la obra con una danza de grupo, en la que los personajes eran asesinados y después se levantaban. Guardó en secreto la danza homosexual, “tal vez ni el público ni los bailarines se enteraron de ella, sólo yo”.¹⁰⁸

Metrópolis recibió comentarios positivos, como el de Dallal, quien señaló la experimentación sobre relaciones humanas “y este llamémosle examen de situaciones

¹⁰⁶ Juan Vicente Melo, “El heroísmo sin presupuesto. Ballet Clásico, Ballet Nacional, Ballet Independiente: una nueva manera de alabar al cuerpo”, *op. cit.*

¹⁰⁷ Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excelsior*, México, 1 de octubre de 1969.

¹⁰⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

produce formas cuyo sentido llega al público dancísticamente sin las obviedades de una descripción literal”.¹⁰⁹

Fue estrenada en el PBA el 13 de mayo por Miguel Ángel Añorve, Federico Castro, José Mata, Norma Moreno, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez.

En 1970 creó *Y un último deseo*, en torno de la muerte de un hombre que recuerda su vida en retrospectiva; su último deseo es seguir con vida, asiéndose de algún instante pasado, lo que no se cumple. Finalmente la obra se llamó *Serpentina (a Xavier Francis)* a instancias de Carballido. Junto al título aparecía el texto de Jean Paul Sartre “El cuerpo, una vez que ha empezado, vive solo. Pero soy yo quien continúa, quien desenvuelve el pensamiento. Existo. Pienso que existo. ¡Oh, qué larga serpentina es esa sensación de existir! y la desenvuelvo muy despacio”. Debido a esa referencia a una serpentina y a que la obra trataba sobre el recorrido de una vida desde el momento final (la muerte) hasta el inicial (el nacimiento), Carballido sugirió el nuevo nombre.



Luis Fandiño y Guillermo Ruiz en
Homenaje a Cervantes, 1972
Ballet Nacional de México
Reproducción: Christa Cowrie
Colección CENIDI-Danza

La danza que recreaba el nacimiento se hacía en silencio; los bailarines formaban una gran matriz de donde salía el protagonista niño; después de trastabillar empezaba a correr en círculo y la imagen del hombre muerto lo seguía acompañado de un bastón hasta darle alcance. Cuando ambos se tomaban de la mano se unían el inicio y final de una vida, hasta el infinito.¹¹⁰

Desde su perspectiva, Dallal vio a *Serpentina* como

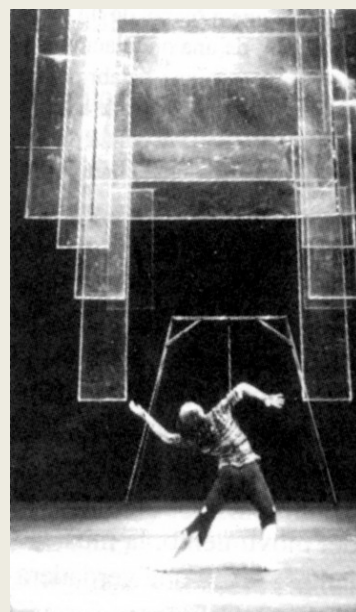
¹⁰⁹ Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, en *Comunidad-Conacyt*, año VI, núm. 17, México, septiembre de 1980.

¹¹⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

una obra que plantea magníficamente las ancestrales sensaciones de la ceremonia y el rito. A un impecable diseño coreográfico (desplazamiento alternado de los bailarines en dos planos distintos), su creador, Luis Fandiño, opone una suerte de idea central: el protagonista es simultáneamente observador y participante en el relato de su muerte y de su vida. Dirigente y sacerdote, el personaje principal no sólo destaca escénicamente, sino que conserva la potestad de organizar el diseño coreográfico (el dibujo del rito) mediante su presencia y su intervención objetiva. [...] La acción retrospectiva no sólo nos ha conducido al acto de nacer; también hemos asistido a la aparición simbólica de un impulso: el protagonista-sacerdote recibe una aptitud (¿danzar, divinizarse, convertirse en representación?) que redondea y “cierra” la ceremonia. Ambos, el niño-feto y el protagonista-sacerdote, comparten ahora una misma vida cuyo punto de unión es un bastón o palo, o, si se prefiere, una serpiente petrificada, ancestral, símbolo de la energía de la vida. [...] *El tempo de Serpentina* nos introduce paulatinamente al misterio y a la complejidad del origen primero: un origen que nosotros recordamos sin saberlo y que conocemos sin recordarlo. En el escenario, los bailarines crean imágenes carentes de anécdota: son abstracciones.¹¹¹



Luis Fandiño en *Homenaje a Cervantes*,
1972. Ballet Nacional de México
Reproducción: Christa Cowrie
Colección CENIDI-Danza



Otro crítico señaló que *Serpentina* “reafirma su calidad” porque es una obra “fuerte y de gran plasticidad, subrayada por la ausencia casi total de música”.¹¹² Otro más escribió que era

Un poema que a fuerza de un desarrollo voluptuoso, de un ritmo ininterrumpido, de una ondulación sin tropiezos da nacimiento a un vocabulario nuevo, a una palabra nunca oída. Este ballet, el más bello, el mejor logrado, es digno de cualquier escenario internacional y el que nos demuestra que la danza moderna ha alcanzado en México su madurez plena. ¡Oye qué coreógrafo! Él es Luis Fandiño.¹¹³

¹¹¹ Alberto Dallal, “La transparencia ritual de *Serpentina*”, en “La Música en México”, suplemento de *El Día*, México, 1 de marzo de 1973.

¹¹² Gabriel Pourcel, “Danza: semana de plácemes”, *op. cit.*

¹¹³ B.H., “¡A la danza, danza, danza!”, en *El Día*, México, núm. 118, México, 28 de abril de 1972.

Xavier Francis percibió en *Serpentina* el desdoblamiento del personaje principal (planteado por Fandiño) y la permanencia de una parte de él: la femenina. Fandiño aceptó ésta y muchas otras interpretaciones de sus obras, pues para él lo que “importa es la comunicación”, independientemente de la lectura que cada espectador o espectadora hiciera.¹¹⁴

Por su parte, Patricia Cardona se refirió en 1974 al trabajo que hacía el BNM en su conjunto, señalando que “la forma, la plasticidad del movimiento, la música y el juego de cuerpos unidos o en la lejanía ofrecen una verdadera danza, que carente de contenido, ya sea danzando la pura forma o incorporando una idea específica, tiene peso de por sí. [...] La solidez de la expresión misma es suficiente para satisfacer al espectador”. Sin embargo hacía un “reproche”: *Serpentina* (y *Homenaje a Cervantes*) eran obras “intelectuales” y representativas de “la difícil asimilación para un público masivo, que, poco familiarizado con este género artístico, pueda serle poco asequible. No me refiero a que haya o no sensibilidad en cada uno sino a los vicios de la cultura que han acartonado la receptividad del hombre”.¹¹⁵

A diferencia de casi todas sus obras, en *Serpentina* Fandiño participó como bailarín, interpretando al hombre muerto. El resto del elenco fueron Miguel Ángel Añorve, Federico Castro, Rossana Filomarino, José Mata, Carolina Meza, Norma Moreno, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez, quienes la estrenaron en el Teatro del Ballet Folklórico de México en 1970.

Lo más satisfactorio para Fandiño fue haber sido también creador de la música. Debido a que para él ésta, al igual que el silencio, es fundamental para la construcción de sus obras coreográficas, y a que siempre se ha apegado a su ritmo, frases y espíritu, en esa ocasión buscó una que cumpliera con sus requerimientos específicos, pero no la encontró. Surgió entonces la necesidad expresiva de crear su propia música; como “hombre orquesta” la compuso, tocó, grabó y editó. Eran percusiones y efectos sonoros que creó en una bodega en Xalapa con instrumentos prestados por la Orquesta Sinfónica de esa ciudad, además de otros que él introdujo, como vasos, diapasón, tenabares, agua y su propia voz. Mezcló los sonidos y los editó en función de su guión, medido cronométricamente.

¹¹⁴ Luis Fandiño en Alberto Dallal, “Luis Fandiño: el lenguaje de la danza”, *op.cit.*, p. 6.

¹¹⁵ Patricia Cardona, “Ballet Nacional, la solidez en la expresión”, *op. cit.*

Esta composición musical resultó de sus conocimientos en la materia (que le debía a Guillermo Noriega); a su experiencia como bailarín-músico en obras de Nuevo Teatro o su *Ronda*; a la gran musicalidad que había desarrollado al manejar con gran maestría el tambor para acompañar sus propias clases de danza, impartidas en diversas escuelas; y a la experiencia que tenía como acompañante en el BNM.

Como no tomaba la primera parte de las clases del BNM, muchas veces se integraba como percusionista; conocía las secuencias y entendía el concepto musical que requería la clase, así que solo, con sus tambores de diferentes tamaños o en compañía del pianista Rafael Elizondo, creaba la música y ambiente sonoro para las clases.

En 1972 estrenó *Operacional I*, bautizada por Alberto Dallal. Con música de Vivaldi y diseños de Barclay, Fandiño creó esta obra en tres partes, para cuyas transiciones pidió a los bailarines improvisar sin límite de tiempo; a eso se debe que la obra se modificara permanentemente y su duración variara.



Guillermo Ruiz, José Mata y Luis Fandiño en *Operacional I*, 1972
Ballet Nacional de México
Colección Luis Fandiño

Para él, la improvisación debe sustentarse en un tema específico, de lo contrario, pierde consistencia como recurso escénico y coreográfico; “es un experimento interesante que hay que trabajar mucho y que requiere de gran compenetración entre los participantes. Deben llegar a conocerse al grado de ‘sentirse’ y ‘saberse’ profundamente”.¹¹⁶ Ahí se utilizaba a partir de los temas de movimiento que les había dado a los bailarines, quienes podían hacerlo en trío, dúo o solos, y “esos momentos de espontaneidad imprimían una particular frescura a los pasajes previamente estructurados. Limpio ejercicio coreográfico [...] dibujo reiterado, de bien meditada y emotiva geometría”.¹¹⁷

¹¹⁶ Luis Fandiño en danza-debate del Teatro del Bosque, México, 1971, cit. en Alberto Dallal, *La danza moderna*, op. cit., p. 46.

¹¹⁷ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, op. cit., p. 160.

Era un “ejercicio de posibilidades” por los juegos que se daban entre los personajes, los que Fandiño disfrutó sigilosamente:

El coreógrafo tiene una parte secreta que no se la dice a nadie, que es el motor de la creación y no necesita externarla. Si alguien lo descubre, pues qué bueno; pero a mí no me interesaba. En la obra planteé un ejercicio de posibilidades sobre las relaciones de dos hombres y una mujer, jugando con ideas muy íntimas, a veces de recámara, de las que ellos no se enteraron. Las imágenes que yo tenía me permitieron crear movimientos y volúmenes con los bailarines; aunque nadie se riera, a mí me causaban mucha gracia porque las formas recreaban esas imágenes originales en las que yo me había basado. Algunas veces los bailarines preguntaban por qué hacían alguna pose graciosa, como un hombre mirando dentro de las piernas de la mujer, buscando su sexo. Yo quería hacer referencia a la forma en que hombres y mujeres ven al sexo opuesto, su atracción mutua y la atención a determinadas partes del cuerpo. Era un juego, como también la relación que se daba entre los hombres. La música, un concierto para mandolinas de Vivaldi, me provocaba la atmósfera juguetona.¹¹⁸

La obra fue estrenada en el PBA en abril de 1972, con José Mata, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez, y recibió varias críticas. Una sostenía que

fácilmente nos arranca el ¡bravooo! por sus acentos de ternura y por la feliz repetición de los mismos en varias partes de la obra. La integración de los tres bailarines es perfecta tanto en su papel de ejecutantes de la coreografía de Fandiño, como en las partes sin música en las que ellos se mueven espontáneamente por la escena. La coreografía fina, clara, tierna, muy concretamente dibujada y, lo que es más difícil, emotiva.¹¹⁹

Otra más señalaba que era una obra “excelente”,¹²⁰ y una tercera, de Cardona, decía que *Operacional I* “no me interesó como coreografía (no tiene el atractivo sensorial de su otra obra *Calidoscopio*) pero gracias a ella pude comprobar y con gusto que los bailarines del BNM pueden entregarse más calurosamente al público, pueden relacionarse íntimamente entre sí a través del goce de la danza”.¹²¹

Su siguiente trabajo fue *Operacional II*, no una secuela de la anterior, sino otro tipo de experimento, ahora musical; tomó composiciones de David Bedford, Schastian Bodinus y otra Kabuki, sobre las que agregó sonidos y redujo su velocidad. Participaban dos mujeres y un hombre (Victoria Camero, Carolina Meza y Jesús Romero), quienes estrenaron la obra el 6 de noviembre de 1973 en el PBA, con diseños de José Cuervo.

Ambos *Operacionales* llevaron, según Dallal,

¹¹⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

¹¹⁹ B.H., “¡A la danza, danza, danza!”, *op. cit.*

¹²⁰ Marco Antonio Acosta, “Luis Fandiño explica su concepto de la danza”, en *El Día*, México, 11 de agosto de 1972, p. 17.

¹²¹ Patricia Cardona, “El proceso ascendente del Ballet Nacional de México”, *op. cit.*

la capacidad de experimentación de Fandiño hasta sus últimas y más brillantes consecuencias. Son obras en las que el coreógrafo aplica la técnica de improvisación estableciendo parámetros previos.¹²²

Siendo danzas diferentes entre sí, expresan un afán por realizar estructuras acabadas, redondas, completas, en las que no falten ni sobren elementos. En ambas danzas la música y el diseño coreográfico forman una unidad imposible de separar no obstante que incursionan en algunas vías que en su momento podían considerarse experimentales: técnica de la improvisación, secuencias alternadas, relación espacial triangular, etcétera.¹²³

En general, las obras de Fandiño fueron aceptadas por el público y la crítica; le reconocían su estilo personal, las innovaciones que introducía y la sorpresa que causaba en los espectadores. Algunas de ellas salieron pronto del repertorio porque los elencos se separaron de la compañía, pero otras fueron repuestas y mantenidas por largo tiempo. Entre estas últimas estuvieron *Calidoscopio*, *Acertijo*, *Metrópolis*, *Serpentina*, *Operacional I* y *Operacional II*. *Calidoscopio* tuvo tres versiones con tres repartos diferentes; *Serpentina* se repuso con Guillermina Bravo cuando Rossana Filomarino se separó del BNM, y *Operacional I*, incluso se bailó hasta dos años después de la salida de Fandiño de la compañía (en 1977 se presentó en el Teatro de la Ciudad). En esa ocasión, Dionisia Urtubees consideró que aunque era una obra “creada hace varios años, encierra uno de los planteamientos más actuales para la danza contemporánea: la improvisación”, lo que conformaba “un campo abierto para la creatividad de sus ejecutantes”.¹²⁴

Las obras de Fandiño hablaban de su visión y rechazo a los temas localistas; sin embargo, considera que daban una versión sobre su realidad y “están hechas por un mexicano, que las hizo en México y que se siente en la necesidad de decir lo que pasa en México, entonces son mexicanas”,¹²⁵ pero no “mexicanistas”, porque

tenían que ver con un pensamiento más universal. Señalo esto no por vanidad ni porque considere que hayan llegado a convertirse en obras universales, pero sí trataban temas más amplios y planteaban situaciones que pueden suceder en cualquier parte del mundo, porque eran hechas por seres humanos. Soy mexicano porque nací aquí y amo terriblemente este país, pero no necesariamente tengo que pensar en las pirámides y mantenerme anclado en el pasado.¹²⁶

Sus coreografías, al igual que su desempeño como bailarín, eran percibidas como “diferentes”, y lograron impactar:

¹²² Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, *op. cit.*

¹²³ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, pp. 122-123.

¹²⁴ Dionisia Urtubees, “Temporada del Ballet Nacional de México”, *op. cit.*

¹²⁵ Luis Fandiño en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

¹²⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

Sus obras señalaban de manera diferente en nuevas direcciones. No lo sé de cierto, pero creo que en ellas los bailarines parecían más contentos, como si jugaran algo muy divertido que sólo ellos entendían. [...] No he vuelto a ver sus trabajos, pero los que vi me han perseguido durante años enteros, dando forma a todas mis ambiciones, como un maestro secreto que desde otras dimensiones me habla y me ha guiado. No sólo desde la clase, sino más allá, desde el escenario.¹²⁷

En su obra Fandiño no mostraba una preocupación por su nacionalidad ni por seguir una línea narrativa, sino por utilizar con originalidad los elementos propios de la danza. Debido a eso, Dallal calificó sus coreografías como “inquietantes”, pues todas ellas:



Victoria Camero, Jesús Romero y Carolina Meza en *Operacional II*, 1973
Ballet Nacional de México
Reproducción: Christa Cowrie
Colección CENIDI-Danza

muestran al creador de una línea de “exposición” directa y pura de los movimientos y de las formas en la danza. Fandiño busca atmósferas, espacio, relaciones, más que “figuras” (que en algunos casos de la danza contemporánea llegan a ser escultóricos o acrobáticos). Para Fandiño, el cuerpo humano posee una naturalidad que una vez transgredida contradice o violenta a la naturaleza misma de la danza. Los movimientos, en sus piezas, fluyen, exponen, descubren, revelan, llegan a “ser” gracias a la fluidez con la que los elementos (cuerpo, diseños, formas, espacios, contenidos) se entrecruzan, se unen y separan, se hacen síntesis. Resulta difícil que el espectador se aparte de la danza misma para atender a una anécdota. Verdaderamente abstractas, algunas piezas de Fandiño impresionan por su sencillez y simultáneamente por su complejidad y por la presencia de una inigualable cadena de imágenes y signos.¹²⁸

Propugna por la erradicación de la anécdota y por la universalización del tema, aunque obtiene resultados más abstractos y puros. En sus incursiones coreográficas (verdaderas búsquedas innovadoras) Fandiño refleja las mismas originalidades e independencias que en su preparación técnica. [...] Fandiño subraya el hecho dancístico como un conjunto de secuencias y movimientos; cree en un refinado virtuosismo y no en alarde escénico; alcanza de esta manera un tipo de danza *pura* o abstracta.¹²⁹

Al respecto, en 1993 Fandiño declaró:

Aunque hay danza narrativa, didáctica o que cuenta historias, yo creo que los argumentos deben ser para el creador. Lo que debe salir en el foro son las imágenes de esas historias, no la historia misma. Que el coreógrafo cuente con imágenes, sucesos contemporáneos que le acontecen al ser humano, que son reales, no fantásticos, ni románticos en el sentido clásico. Por eso yo usaba mucho las imágenes del cine.¹³⁰

¹²⁷ Jorge Domínguez, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁸ Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹²⁹ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, pp. 122 y 125.

¹³⁰ Luis Fandiño en Merry Mac Masters, “Luis Fandiño, Premio Nacional de Danza José Limón 1993”, en *El Nacional*, México, 29 de abril de 1993, p. 10.



Victoria Camero en
Operacional II, 1973
Ballet Nacional de México
Colección CENIDI-Danza

Esa concepción de la danza (e inclusive de la música compuesta y empleada) y su elaboración para el foro guardaba una estrecha relación con las tendencias más innovadoras de la época; aquéllas que representaban la “vanguardia” y caminos experimentales en el medio dancístico internacional. Esto no obedecía a influencias directas de otros creadores, como Alwin Nikolais, cuya presentación en México en 1975 mostró algunas semejanzas, que fueron percibidas por Dallal. En realidad las coincidencias con otras propuestas y soluciones se daban porque cada uno de los creadores, en su propio contexto y buscando fines específicos, tenía necesidad de experimentar nuevas posibilidades.

El bailarín y coreógrafo cubano Ramiro Guerra da una explicación al respecto: “las innovaciones andan como que levitadas y flotantes por el universo buscando la recepción inconsciente de los que tenemos los sentidos abiertos y padecemos la enfermedad de la inquietud por renovarnos, aunque sólo sea en nuestros cálculos mentales”.¹³¹

Para Patricia Cardona, la corriente vanguardista que desarrolló el Ballet Nacional y concretamente Fandiño, tenía como referente la danza norteamericana de ese momento, cuyos más importantes representantes eran Merce Cunningham y Alwin Nikolais. La influencia (consciente o inconsciente) de su formalismo estaba presente en Fandiño, lo que traía como consecuencia, según Cardona, que sus obras fueran abstractas y herméticas:

Considero, desde mi percepción subjetiva, que su temperamento hermético se veía muy claramente en el escenario, un hermetismo cerrado, que impedía el acceso a su humanidad. Como espectadora yo necesito un contacto más cálido, más humano, donde yo reconozca algo del individuo, de su personalidad. En los setenta el bailarín tendía a esconderse terriblemente y ponerse tras una máscara de neutralidad absoluta. Eso te aleja como espectadora, pues no está presente el ser humano y finalmente vas al teatro a buscar a seres humanos o a buscarte a ti misma en el escenario a través de los artistas. Yo nunca supe quién era Fandiño como coreógrafo. Cuando tú ves una obra puedes tener una radiografía de su creador, y con él no era posible porque, como

¹³¹ Ramiro Guerra en Fidel Pajares, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1993, p. 57.

heredero de la escuela de Francis, atrás estaba la fórmula académica de la danza contemporánea, la forma pura, que no te dice nada porque es una abstracción.¹³²

Esto también estaba presente en los textos de los programas de mano, que en todos los casos trataban a la danza en términos estrictamente formales, recordando las “descripciones” de Cunningham.¹³³

Efectivamente, Fandiño reconoce la influencia de Francis (no así la de los dos artistas norteamericanos mencionados), pero asegura que “nada ha sido impuesto en mis coreografías; todas son resultado de una necesidad expresiva. Yo necesitaba que así fuera”.¹³⁴

Además de que desarrolló sus conceptos con base en las reglas de composición que aprendió con Francis, siempre fue un gran observador del trabajo de otros coreógrafos y sus formas de abordar la composición. Partió de esos conocimientos y experiencias, pero les imprimió su propia “lógica” hasta llegar a conformar su estilo:

Cada uno tiene una lógica, que es su forma de pensar y de expresarse, y en función de su talento, conocimientos o dominio técnico puede decir lo que tiene que decir sin recurrir al idioma de otros, sino al propio. El coreógrafo debe “hablar” en su propio estilo, con sus propios movimientos, sus propias palabras. Creo que lo logré valiéndome de las bases técnicas que me enseñaron. Si no las conoces te tardas en descubrirlas, pero si alguien te las enseña se acelera el proceso. Yo las conocí en el NTD, pero en el BNM aprendí a usarlas.¹³⁵

No le considera valor a los “refritos”, que copian a otros coreógrafos y maestros o retoman trabajos anteriores, ni a las “obras desechables”, que siguen modas. Para él, lo valioso es llegar a “ser uno mismo” con honestidad y compromiso. Ese difícil camino permite consolidar el “sello o estilo personal”:

El sello personal que cada coreógrafo impone tiene que ver con su búsqueda artística. Por ejemplo, al escuchar la música de Mozart lo reconoces en cada obra; no se repiten los temas musicales ni las composiciones sino la forma en que usa el tema con las notas. El estilo de un coreógrafo se identifica en el tratamiento que hace de diferentes temas, en su abordaje del cuerpo, el diseño y el espacio. Eso se ve en

¹³² Patricia Cardona en entrevista con Margarita Tortajada, México, 29 de julio de 1999.

¹³³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

¹³⁴ Los textos de los programas de mano aparecen en el catálogo de obra. Por ejemplo, la descripción que se hacía de la obra *Suite para cinco* de Cunningham: “los sucesos y sonidos de esta danza gira en torno de un centro tranquilo que, aunque silencioso e inmóvil, es la fuente de la mal surgen”; en Programa de mano, Merce Cunningham y su Compañía de danza, Festival Internacional de las Artes, Palacio de Bellas Artes, 15, 16 y 20 de julio de 1968.

¹³⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

Martha Graham, quien creó su propio abecedario y lo utilizó en sus obras. Su abecedario no es criticable ahí, pero sí en quienes lo usan y repiten sin crear el propio.¹³⁶

En la medida en que existan la honestidad y el compromiso, para él, la coreografía no implica “un talento especial”, sino tener algo que decir y haber llegado al momento para hacerlo, contando con las herramientas técnicas necesarias.



Luis Fandiño en *Melodrama para dos hombres y una mujer*, 1974
Ballet Nacional de México
Foto: Carolina Meza
Colección Luis Fandiño

Para Fandiño, la condición para ser coreógrafo es ser bailarín, porque debe conocer y dominar las posibilidades del cuerpo, y experimentar personalmente el movimiento. De otra manera, el coreógrafo no puede descubrir ni construir el movimiento en el cuerpo de otro, sólo intuirlo o explicarlo. Además, en todas sus obras puso especial cuidado en aprovechar los recursos coreográficos y el espacio teatral: “Siempre me preocupé por usar el espacio adecuadamente y recurrir a todas las posibilidades de las que yo disponía;

¹³⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

componía utilizando toda mi capacidad y experiencia acumulada como alumno, intérprete y observador”.¹³⁷

A pesar de que participó en dos coreografías suyas, *Ronda* y *Serpentina* (de la cual se retiró cuando tuvo un bailarín que lo supliera), piensa que el creador debe mantenerse alejado, para tener una visión “objetiva” y total. El coreógrafo no sólo se expresa individualmente a través de su danza, sino que construye en los cuerpos de otros y debe tener la sensibilidad para entenderlos:

No se trata sólo de que el coreógrafo se sienta bien mirándose en el espejo cuando crea el movimiento (con su cuerpo), sino saber transmitirlo a otros cuerpos y descubrir lo que éstos pueden y necesitan hacer. El creador también actúa como espectador crítico para descubrir y elaborar en función de las necesidades propias de esa danza, ese tema, ese momento, ese grupo.¹³⁸

Para Fandiño, el coreógrafo corre el peligro de crear sólo en función de sus propias capacidades si se limita a su propio cuerpo, pero si recupera otros cuerpos, su lenguaje se amplía y enriquece. En la medida que el coreógrafo y sus bailarines y bailarinas tengan mayor dominio técnico de su “instrumento-cuerpo”, se incrementan las posibilidades y calidades expresivas, pues hay mayor libertad de movimiento y de uso de recursos. “Es como una orquesta, entre mejores instrumentos tengas mejor sonará la obra y tu capacidad de comunicar y expresar lo que quieres será mayor”.¹³⁹

Fandiño señala que siempre fue muy flexible para aceptar las aportaciones de los y las bailarinas, y no trató de imponer su criterio, pues finalmente ellos estarían en el foro. Los y las bailarinas eran sus amigos y se convertían además en colaboradores cuando participaban en sus obras. A todos los conocía en su trabajo cotidiano; considera que nunca se equivocó al elegirlos y que siempre obtuvo lo mejor de ellos. Cuando oía el aplauso del público al terminar sus obras, se sentía muy agradecido con aquéllos, porque habían sido su vehículo de expresión; aunque él no había estado en el foro, habían estado sus “palabras” y su danza.

Veía y gozaba sus obras en cada función; “nunca me harté de ellas, al contrario, a veces me gustaban más, ya fuera porque los intérpretes las hacían bien, porque la luz había entrado correctamente o por diferentes motivos, pero siempre las disfruté”.¹⁴⁰

¹³⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

¹³⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 13 de marzo de 1997.

Sin embargo, no le interesa remontarlas. Que la danza, según sus palabras, cobre vida sólo en el instante y no permanezca,¹⁴¹ y que él se mantenga en constante cambio, le impide regresar a ellas, porque surgieron en un contexto y con bailarines específicos. Cree que las obras que se reponen nunca serán iguales a las originales, simplemente porque las ejecutan cuerpos diferentes y son otras sus motivaciones y procesos. Cada bailarín y bailarina imprime una forma especial en las danzas por su calidad de movimiento, bagaje cultural y necesidades expresivas, en función de lo cual es empleado por el coreógrafo. Por eso en las reposiciones los nuevos bailarines y bailarinas pierden credibilidad y los originales se vuelven inalcanzables, pues su ejecución es “un momento que jamás se puede repetir”.¹⁴²

¹⁴¹ Luis Fandiño en Marco Antonio Acosta, “Luis Fandiño explica su concepto de la danza”, *op. cit.*

¹⁴² *Ibidem.*

6. Construcción de danza y género

La danza vive en dos dimensiones, la de la representación y la de las operaciones corporales. La primera contempla “el aspecto imaginario, figurativo, que refleja y reproduce la realidad social; y el aspecto significativo, simbólico, que otorga un sentido a la realidad, que la transforma”.¹⁴³ Las operaciones corporales se refieren a la construcción de los cuerpos y sus transfiguraciones en el tiempo y el espacio; a las tecnologías aplicadas para obtener cuerpos productivos y eficaces; al sometimiento disciplinario, la conciencia corporal y el derroche de energía: al movimiento mismo y a sus formas y procedimientos. Por ello, la danza habla del universo simbólico construido social y culturalmente, pero también de sus formas concretas de producción, cuerpo en movimiento que representa a ese universo.

Fandiño reconoce al cuerpo como referente primario de la danza, pero no neutro, sino sexualizado. En relación con la primera dimensión de la danza (la representación), sostiene que construye la suya a partir de las diferencias de sexo-género y sus propios modelos de hombre y mujer. Está consciente de que su concepción de hombre está basada en él mismo, sus comportamientos e ideas; y a pesar de que existan millones de ellos “yo hablo desde mi posición y tengo muy claro lo que siento como hombre”. Sostiene que “inventa” o “idealiza” a la mujer a partir de sus preconcepciones, nacidos de la observación y sus experiencias con mujeres, y en sus danzas las recrea a su antojo.

En lo que se refiere a la dimensión operativa, señala las diferencias físicas entre ambos sexos. Reconoce que el hombre tiene mayor fortaleza y volumen muscular y “ejerce por naturaleza, tradición o imposición una actividad mayor que la mujer, que le permite desarrollarse más y, por ejemplo, brincar más alto”. Eso no significa que

someta a la mujer a sus cualidades estereotipadas o de “condición universal” de ser siempre “redondita”, “cariñosa”, “sumisa”, “protectora con el hijo”. Tengo mi modelo o ideal de mujer, bailarina o amante, y lo expreso en la danza. A las bailarinas les pido un esfuerzo fuera de lo tradicional y de las condicionantes que tienen las mujeres, y generalmente me lo dan. Aunque tienen menos peso óseo y volumen muscular que los hombres, pueden lograr tanta fuerza como ellos; además, la diferencia física no implica que las mujeres sean débiles expresivamente.¹⁴⁴

¹⁴³ Andrea Rodó y Paulina Saball, “El cuerpo ausente”, en *Cuerpo y política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994, p. 84.

¹⁴⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

Estas ideas reflejan la realidad que se vive dentro de la danza escénica y la posibilidad que ésta brinda de romper con los códigos y prácticas impuestos socialmente al cuerpo femenino. Las mujeres lo logran al desarrollar su fisicalidad y demostrar su poderío y fuerza (física y emocional).

Fandiño juega con las diferencias físicas entre hombres y mujeres y con las exigencias de la técnica dancística. Reconoce que impone movimientos específicos para cada sexo-género, pues “me adapto a las posibilidades de los y las bailarinas”; pero simultáneamente “exijo que realicen el máximo de esfuerzo”.¹⁴⁵

Para él, la diferencia entre bailarines y bailarinas “es obvia y debe mostrarse tanto en el trabajo técnico de clase como en el profesional en el foro”; consiste en la actitud hacia el movimiento y el cuerpo que cada uno posee. Esto no debe llevarlos a la segregación, por lo que no está de acuerdo con que se impartan clases de danza exclusivas para varones o mujeres, cuyo fin sea desarrollar cualidades físicas “propias”, como sucede en el ballet clásico.

Considera que en la danza contemporánea bailarines y bailarinas deben tener el mismo entrenamiento; como maestro no hace diferencias y exige por igual el esfuerzo máximo. La “diferencia obvia” resulta entonces de las formas de expresión de cada uno, según “sus cualidades físicas y emotivas individuales, desarrollando y aprovechando las facultades que cada uno tenga”. Sostiene que no es necesario establecer ejercicios especiales para que se dé la diferencia entre bailarines y bailarinas, porque “la diferencia se debe dar y se da por sí misma en sus cuerpos y cualidades de movimiento”.¹⁴⁶

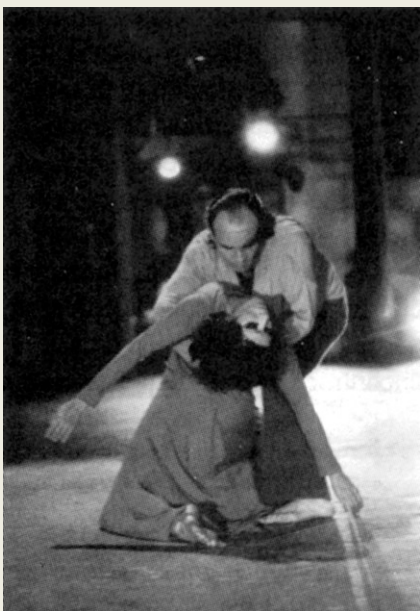
Cuando en una clase técnica separa a hombres y mujeres para ejecutar una secuencia lo hace para

ver en los hombres una calidad-cualidad, y en las mujeres otra, pero no por eso les voy a exigir menos esfuerzo físico, o menos de nada porque sean mujeres, o más porque sean hombres. Exijo el mismo esfuerzo, expresividad, precisión, limpieza, colocación a todos; por ejemplo, la altura de las piernas depende de cada uno y no precisamente de su sexo, aunque en general, las mujeres tienen mayor elasticidad-flexibilidad.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

¹⁴⁷ *Ibidem*.



Luis Fandiño y Antonia Quiroz en *Melodrama para dos hombres y una mujer*, 1974
Ballet Nacional de México
Colección Luis Fandiño

Al separar esporádicamente a los varones y mujeres en su clase, busca que cada grupo se unifique y reproduzca una cualidad específica. Esa diferenciación tampoco significa que bailarines y bailarinas se reduzcan a repetir la que les “corresponde”, sino que deben tener la capacidad de recrear por igual movimientos-hombre o masculinos y movimientos-mujer o femeninos. De cualquier manera se conservará el prototipo de cada sexo-género; “aun si el movimiento es muy lírico, sensual y ondulado, el bailarín mantiene otra calidad, de hombre; lo único que pido es que se vea hombre”.¹⁴⁸

No está de acuerdo con los grupos y propuestas coreográficas que sólo incluyen bailarines o bailarinas, porque lo considera una limitación, y “sólo se pueden expresar de una manera, no cuentan con el complemento natural. En la propia naturaleza aparecen masculino y femenino juntos, de lo contrario no florece nada”.¹⁴⁹ Por esa razón critica al coreógrafo Maurice Béjart cuando sus obras han girado alrededor de los hombres y éstos tienen los papeles protagónicos, mientras usa a las mujeres únicamente como elemento “adicional”.

Fandiño no tiene preferencias similares y también le parece cuestionable la búsqueda coreográfica de un “movimiento neutro” desexualizado, inexistente para él. Sostiene que si éste se pudiera encontrar, acabaría teniendo un significado,

porque lo produce un ser humano que siente y tiene emotividad, y de eso es imposible desprenderse. Esa búsqueda es contraria no sólo a lo que sucede en un foro, sino en la calle, la cama, la comida, las relaciones sociales, donde el cuerpo se comporta siguiendo una lógica. Se dice que el artista se desnuda en su obra y es verdad; en su obra demuestra lo que es, aunque pretenda ser muy abstracto; no va a pintar, escribir o bailar lo que no es, le va a salir y además, con toda su problemática masculina o femenina, aunque no quiera.¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

Por eso, en sus coreografías Fandiño establece los papeles de bailarinas y bailarines en función de su sexo-género, pero reelaborando los estereotipos. En sus obras hombres y mujeres pueden adoptar actitudes y tareas que culturalmente se consideran ajenas a su sexo; los hombres deben ser capaces de reproducir las cualidades del movimiento-femenino y las mujeres del masculino porque finalmente les pertenecen a ambos, como parte de la humanidad toda.

Apunta también la connotación erótica de la danza, que reside en mostrar juntos (y casi desnudos) cuerpos sexualizados masculinos y/o femeninos que se mantienen en contacto. En sus composiciones los y las bailarinas nunca han aparecido como neutros o despersonalizados, y ha recuperado ese erotismo:

Quizá por herencia cultural no puedo desprenderme de la manera como nos relacionamos hombres y mujeres. Hay una actitud especial del hombre hacia la mujer por el simple hecho de ser mujer, y viceversa. Y uno tiene una actitud muy especial cuando está enfrente de otro hombre, una manera diferente de abordarlo o de acercarse físicamente, ya sea heterosexual u homosexual.¹⁵¹

Como bailarín, mostró esas maneras en las relaciones que establecía con sus compañeras:

Yo amaba a mis parejas cuando bailaba y en ese momento las tocaba con amor; era un amor muy especial, de ese momento. Los bailarines deben saber tocar a las mujeres, quitarse las barreras de los cuerpos, y saber tocar el propio cuerpo y el ajeno. Un bailarín tiene que ser sensual y sentir con todo su cuerpo, inclusive con el pie, que debe convertirse en una mano al tocar.¹⁵²

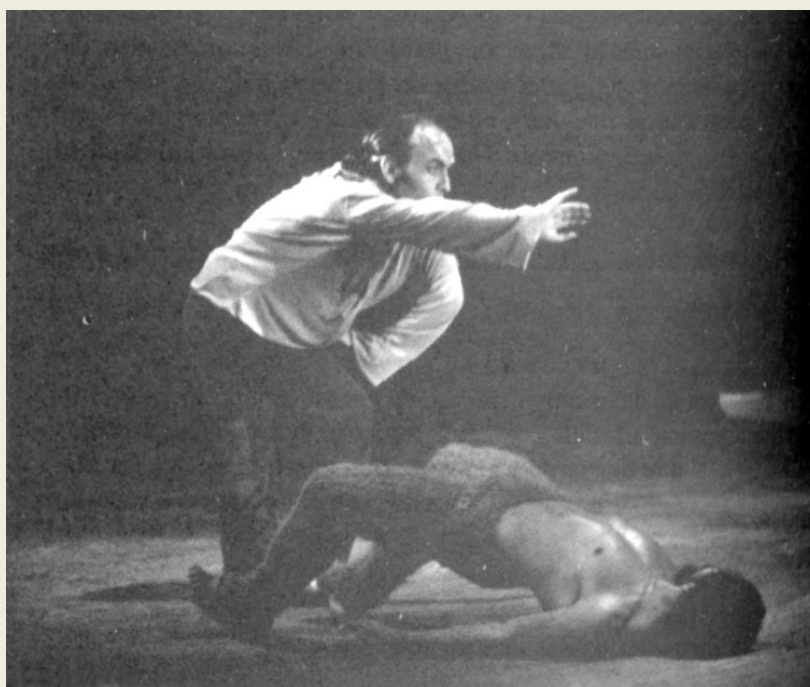
¹⁵¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

¹⁵² *Ibidem*.

7. El oficio y los conceptos del coreógrafo

Con su experiencia en la creación, Fandiño llegó a adquirir un gran oficio y a establecer su propia forma de trabajo. Ésta requiere, como elemento fundamental, que las coreografías surjan de la necesidad y no de un “encargo”; “sucede igual que con los hijos. No debes hacer el amor planeado para tener un hijo; le quitas la emoción de unirte con tu pareja. El amor nace de la atracción, del olor, la mirada; algo surge que me provoca estar con ella en este momento y si de eso sale un hijo debe ser el más maravilloso, y no hacer el amor como una tarea para tener al hijo”.¹⁵³

Así es con la coreografía, cuyo estímulo (una imagen) surgía inesperadamente, del cine, artes plásticas, literatura o la observación de la vida cotidiana. (“Es indispensable que tenga una imagen [...] para transformarla en movimiento”¹⁵⁴). De todos ellos se nutría y acumulaba a manera de un “almacén”.



Luis Fandiño y José Mata en *Melodrama para dos hombres y una mujer*, 1974
Ballet Nacional de México
Colección Luis Fandiño

¹⁵³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

¹⁵⁴ Luis Fandiño en Alberto Dallal, *La danza moderna*, op. cit., p. 36.

De repente veía pasar algo o iba al cine y veía un paisaje o una escena, y decía “tengo que hacer algo”, porque esa escena me conmovía, me tocaba una fibra emotiva que me obligaba a crear. Así como el tener a mi pareja en este momento porque siento una necesidad no sólo sexual, sino emotiva. Por eso todas mis obras son actos de amor. Después venía la reflexión, pensar racionalmente y darle forma a esa emoción.¹⁵⁵

Al recibir el impacto de la imagen no pensaba “en términos de movimiento; no en ese instante, sino que me decía, tengo necesidad de hacer algo con esa imagen, algo que esa imagen está produciendo”.¹⁵⁶

Entonces iniciaba el lento proceso de creación. Una vez concebido y definido claramente el qué decir o idea central, elaboraba un guión; “plasmaba en el papel ideas muy concretas para cada parte de la danza; trazos en el espacio muy específicos, que podían cambiar durante el montaje, pero eran la base de la que partía. El tema me daba el diseño, la dinámica y el uso de la música”.¹⁵⁷

Para el montaje no seguía un orden estricto, éste se lo dictaba la obra misma. Podía crear los movimientos antes de definir la música y después adaptarlos, o viceversa.

Buscaba un abecedario específico para la obra, cada una le exigía nuevos movimientos; porque “no puedes tener un almacén de movimientos, repetirlos en cada danza y nada más cambiar la música”.¹⁵⁸ Podía crear el lenguaje adecuado para cada obra porque tenía muy claro lo que pretendía decir:

Una vez que tienes clara la idea es fácil hacerlo, pero si no es así, los movimientos ni siquiera salen, caes en los trillados y no descubres los necesarios para decir lo que quieres. Tampoco es posible usar adecuadamente el espacio, diseñar el vestuario, encontrar el sonido. En cambio, en función del tema puedes definir con precisión, por ejemplo, los niveles que usarás, las direcciones, las dinámicas, las intenciones, las calidades: el tema específico determina a la obra.¹⁵⁹

Los movimientos y diseños corporales que creaba eran resultado de la experimentación en su propio cuerpo; nacían de su necesidad expresiva y no convertidas en formas huecas. Más tarde, enseñaba y ajustaba los movimientos a los bailarines, lo que significaba recuperar elementos y soluciones planteados por ellos, aunque originalmente no los hubiera contemplado. Sostiene que no puede haber ideas fijas ni debe intentarse llegar a formas preestablecidas, sino permitir que la necesidad expresiva se imponga y desarrolle hasta sus

¹⁵⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

¹⁵⁶ Luis Fandiño en Alberto Dallal, *La danza moderna*, op. cit., p. 36.

¹⁵⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

¹⁵⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

¹⁵⁹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

últimas consecuencias y se logre la retroalimentación con los bailarines. “Si se llega a una acción o imagen es porque la idea y el movimiento así lo obligan; dicen que ahí debe estar”.¹⁶⁰

Para Fandiño los personajes en la danza deben construirse de la misma manera que en el teatro; cada uno debe tener su razón de ser, un pasado que lo explique, un motivo de sus acciones. Elaboraba los personajes masculinos según su modelo de hombre, e “inventaba” los femeninos, así como sus sentimientos y deseos. Para construirlos y asimilarlos debía estimular a las y los bailarines e impedir repeticiones de estereotipos ajenos a la realidad; así, usaba pocas palabras y se detenía en explicaciones sólo cuando los intérpretes no “encontraban” su personaje.¹⁶¹ Para él, no son las palabras sino los movimientos corporales los que deben definir a los personajes y darles credibilidad. Además, éstos no pueden quedarse en la actitud y el gesto, sino en el movimiento y las acciones: “No quiero que el bailarín frunza la cara para demostrar tristeza, sino que lo haga físicamente, que mueva su cuerpo y me diga que está triste con él, porque su instrumento es su cuerpo y la cara sólo parte de esa totalidad. Si llega a fruncir el ceño es porque todo su cuerpo está triste, y si se muere debe morir todo, no nada más sus ojos”.¹⁶²

No está de acuerdo con incorporar recursos extra danza porque la inhiben y substituyen, recurriendo a “lo obvio y fácil”; no encuentra razón para utilizar la voz, por ejemplo, si los y las bailarinas cuentan con el cuerpo como medio de expresión para decir sus propias “palabras y discursos corporales”. Sobre la tecnología, considera que algunos de sus recursos pueden “complementar a la danza, y si los bailarines siguen siendo bailarines y no instrumento de ésta, sí se justifica”, lo que no sucede en el caso de Alwin Nikolais, en cuyas obras el bailarín pierde importancia, y los efectos escénicos se vuelven los protagonistas. Para él, esas obras constituyen un espectáculo visual, pero no dancístico, pues su vehículo de expresión no es el cuerpo.¹⁶³

En el Ballet Nacional Fandiño contó con un equipo de trabajo sólido y cohesionado, por lo que los montajes eran fluidos, pues existía confianza y credibilidad entre sus integrantes. Los y las bailarinas podían entender e inclusive “adivinar” lo que necesitaba:

¹⁶⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 4 de marzo de 1997.

¹⁶¹ Luis Fandiño en Alberto Dallal, “Luis Fandiño: el lenguaje de la danza”, *op. cit.*

¹⁶² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

¹⁶³ *Ibidem.*

En esas condiciones para el coreógrafo resulta fácil mover a los ejecutantes. Es como un ajedrecista que conoce tan bien las piezas y lo que hace cada pieza que puede tener seis o siete jugadas de antemano, sin importar lo que juegue el otro. Así debe suceder con el coreógrafo cuando tiene equipo; los conoce, sabe qué pueden hacer y los explota a su máxima capacidad.¹⁶⁴

El equipo también debe incluir idealmente a compositor y diseñadores, pues con el punto de vista de especialistas, el coreógrafo puede enriquecer su propuesta escénica e incorporar escenografía, vestuario, iluminación e incluso recursos tecnológicos en función de las necesidades de la obra. Esos elementos deben ser parte integral de la obra; ninguno gratuito, sobrepuesto o incluido de manera forzada: “el creador debe concebir sus recursos de tal forma que todos converjan de una sola vez en la obra”.¹⁶⁵

Por otro lado, Fandiño considera que la danza, en tanto arte y medio de representación, no debe tener como fin reproducir la realidad de manera grosera o burda, y el coreógrafo tiene la obligación de recrear.

El proceso artístico es una recreación del hecho cotidiano, una reelaboración creativa de él. El artista debe ser un transformador de la materia y crear otra realidad. Sobre el escenario no queremos la vida real sino a seres humanos y acciones vistos en una forma teatral. El foro no es un espacio sagrado, pero sí diferente y mágico, y debe tener el poder de cambiar la realidad; la que aparece ahí es otra.¹⁶⁶

Dados sus conceptos sobre la creación dancística, Fandiño reconoce que, si bien el estímulo es algo inesperado y/o emocional, el proceso que requiere, como todo acto creador, no es producto del azar ni de la “inspiración decimonónica”, sino de la sensibilidad y la razón, convirtiéndose “en un acto perfectamente planeado”, donde se consideran todos los elementos que intervienen.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Luis Fandiño en Alberto Dallal, *La danza contra la muerte, op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

8. La despedida del escenario

Para Fandiño la danza tiene una fuerte dosis de narcisismo, que se satisface con la exhibición de sí mismo ante los demás. Todas las artes permiten exponerse de esa manera, pero la danza implica al cuerpo, mostrado como la obra en sí. Por esa razón los y las bailarinas lo construyen con férrea disciplina y lo mantienen saludable y hermoso.

A pesar de su situación marginal dentro de la cultura occidental, la danza es también una actividad selectiva, que implica virtuosismo, perfección y belleza. Con ello el/la bailarín/a y el/la coreógrafo/a se convierten en seres “diferentes” al resto de la sociedad: otra razón para satisfacer su narcisismo.

Sin embargo, apunta que el fin que un verdadero artista persigue en la danza va más allá de la exhibición: su deseo de conmover y conmoverse, de dar a los demás. El y la bailarina deben traspasar las formas y apariencias para proyectar su interioridad y brindársela a los/as espectadores/as. “El artista debe tener algo que dar al público, no puede estar parado en el foro para que lo vean sin dar nada a cambio”, y lo único que tiene en ese instante es a sí mismo, su cuerpo y su danza.

No resiste que sea de otra manera y exige que la simple presencia del bailarín/a provoque regocijo al espectador/a. Éste debe identificarse con

el ser humano que le está transmitiendo emociones; si el bailarín llora entonces él debe estar llorando en la butaca, porque lo convenció con su acción. La danza es sensual, cualquier actividad creativa lo es. Si el bailarín no transmite no es creativo, es sólo una máquina, y debe ser un ser comunicador, lograrlo a través de su cuerpo, de su piel, de su movimiento. A mí me emocionaba moverme.¹⁶⁷

Hizo gozar al público y él quedó satisfecho. Por eso, en 1975 se retiró como bailarín,¹⁶⁸ dejó al Ballet Nacional y nunca se ha arrepentido de ninguna de las dos decisiones.

En ese año cumplía 25 como bailarín; había alcanzado la plenitud como intérprete; “había vivido experiencias con diferentes coreógrafos, de todos los estilos, calidades, inquietudes y capacidades”; había pisado múltiples foros de México y otros países; había creado y recreado personajes diversos; y había satisfecho ampliamente su vanidad en el

¹⁶⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

¹⁶⁸ La última función que dio Luis Fandiño como bailarín fue el 28 de noviembre de 1975 en el Teatro Carlos Lazo de la UNAM, participando en *Juego de pelota* y *Estudio número 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila*.

escenario. Por esas razones, “no tuve ningún dilema en dejar de bailar” y nunca volvió a necesitar el foro.¹⁶⁹



Luis Fandiño, 1967
Foto y colección Luis Fandiño

Su retiro del BNM tuvo relación con otros aspectos. Por un lado, existían desacuerdos en cuanto a la forma de trabajo y entrenamiento y por otro, no quiso permanecer en la misma compañía con Antonia Quiroz después de su rompimiento. Ambos impedían que Fandiño se desarrollara profesionalmente hacia donde él pretendía. Anunció su salida con un año de anticipación y habló con Guillermina Bravo, quien trató de detenerlo, pero su decisión ya estaba tomada. A diferencia de muchos bailarines, nunca volvió al BNM, porque su salida fue producto de la meditación. “No me fui por una rabieta, aunque sí rabioso por los desacuerdos, pero convencido de que me debía ir”.¹⁷⁰

Recibió mucho del Ballet Nacional: la oportunidad de bailar y desarrollarse al máximo en esa faceta; “de madurar como ser humano, porque la experiencia que pasé ahí fue muy grata”; de crear obras coreográficas de gran trascendencia para él y sus intérpretes, dentro de un estilo propio; y de plantear sus conceptos sobre la enseñanza profesional y fortalecerlos con la práctica.

A su vez, hizo aportaciones a la compañía como bailarín, maestro, coreógrafo, participante del consejo artístico y administrador. Su salida “fue una pérdida notable para la compañía, toda vez que su ‘estilo’ y su profesionalísimo trabajo lograban contrastar equilibradamente, dentro del repertorio”.¹⁷¹ Algunas de sus obras fueron consideradas “notables, ya sea porque se adelantan a tendencias que sólo más tarde habrán de ponerse en

¹⁶⁹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

¹⁷⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

¹⁷¹ Alberto Dallal, *La danza en México*, UNAM, México, 1986, p. 191.

boga, ya sea porque adquieren cierto tono de profesionalidad que buena falta hace en muchos aspectos de la danza de México, ya sea porque son de verdadera vanguardia”.¹⁷²

Además, se mantuvo presente en la compañía de varias maneras. Según Dallal, en algunas de las obras de Federico Castro y de Jaime Blanc puede percibirse la influencia de Fandiño.¹⁷³ Y todavía sigue siendo modelo obligado para todos aquellos bailarines que han tomado sus papeles en diversas obras, un reto alcanzarlo y una referencia importante.¹⁷⁴

Su influencia va más allá de esa compañía, pues en el trabajo que realizó durante más de una década marcó a la danza contemporánea. Lo hizo no sólo porque se convirtió en un referente para los bailarines y estudiantes varones, sino fundamentalmente por su permanente rebeldía, manifestada a través de su participación en la búsqueda de nuevas formas de expresión, sus planteamientos técnicos y artísticos, y su presencia explosiva y conmovedora en el foro. Eso, como afirmó Guillermina Bravo, deja huella.

¹⁷² Alberto Dallal, “Memorias de San Goloteo. A Luis Fandiño”, *Excelsior*, México, 7 de diciembre de 1986.

¹⁷³ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷⁴ Por ejemplo, en 1977 Patricia Cardona dice sobre el gran bailarín del BNM, Miguel Ángel Añorve, que en la obra *Epicentro* de Guillermina Bravo “asume el papel, se posesiona de él”, lo que le recuerda a Cardona esa cualidad de Luis Fandiño. En Patricia Cardona, “Un ballet a la altura de los mejores grupos del continente”, *op. cit.*

Capítulo III. De la aventura independiente de Luis Fandiño

1. El reencuentro y la burocracia

Libre de compromisos, Luis Fandiño tuvo tiempo de reflexionar. Ningún otro grupo le atraía para incorporarse a él como maestro o coreógrafo, y su decisión de dejar de bailar era inquebrantable.

Había continuado su amistad con Xavier Francis, y en 1976 éste lo invitó de nuevo a trabajar con él, ahora en el Ballet Contemporáneo de Xalapa de la Universidad Veracruzana (UV), que dirigía desde hacía un par de años.

Aunque sólo había gozado de dos meses de libertad, Fandiño hizo sus maletas y se instaló en Xalapa durante casi un año. Trabajó como coordinador del proyecto y director del Instituto de Danza, también de la UV.

A pesar de que su estancia en esa ciudad fue muy corta, le permitió aprender a convivir con la burocracia y sus requerimientos. Desarrolló estrategias para negociar con las autoridades universitarias y convencerlas del proyecto artístico que pretendían impulsar, lo que lo ayudó a hacerse de una “cultura artístico-administrativa”, fundamental para dirigir cualquier compañía dancística en este país.¹

Su trabajo se centraba en ese aspecto, por lo cual ocasionalmente impartió clases y creó sólo una coreografía, *Diálogo*. Para ella utilizó una composición musical de su autoría, elaborada a partir de percusiones y efectos sonoros, y contó con diseños de Kleómenes Stamatiades. Planteó el diálogo de una pareja, que obtenía respuesta del coro de bailarines y bailarinas; el elenco estuvo conformado por Lisseth Aguilar, Isabel Hernández, Jorge Marcos Manuel, Reynel Melgarejo, Lizette Mertins y Alejandro Schwartz.

Éstos tenían una buena preparación técnica, pero Fandiño no los conocía profundamente, porque no se había consolidado un equipo similar al logrado con los intérpretes del Ballet Nacional:

El equipo es muy importante porque permite el conocimiento mutuo y el acuerdo. Eso también implica que el coreógrafo sea hacedor de la materia, haber participado en la formación de los bailarines. Como en el Ballet Nacional di clases por muchos años a la compañía me sentía involucrado con su desarrollo, y habíamos logrado una integración tal que en el momento creativo podíamos hacer un trabajo mucho más íntimo. Esa es

¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

la condición para que se desarrollen los bailarines y la propia compañía: la integración de sus elementos, trabajar conjuntamente; así surgen las mejores obras.²

Careciendo de ese equipo, *Diálogo* fue muy diferente a sus anteriores trabajos coreográficos. Algunos ejecutantes “respondieron a regañadientes; no hubo colaboración total”, pero aun así constituyó una experiencia más como creador. La obra se estrenó en el Teatro del Estado de Xalapa el 27 de abril de 1976 y contó con pocas representaciones.

A pesar de los logros del Ballet Contemporáneo de Xalapa y de las polémicas que provocó, como en su presentación en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México,³ a poco menos de un año de la llegada de Fandiño se desintegró el equipo. Esto se debió a que las relaciones con las autoridades universitarias se deterioraron y hubo divergencias sobre la forma de trabajo, por lo que Fandiño y Francis presentaron su renuncia.



Luis Fandiño, 1970
Colección Luis Fandiño

² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

³ El 9 de julio de 1976 el Ballet Contemporáneo de Xalapa se presentó en el PBA con *Novena sinfonía* de Francis (m. Beethoven, esc. y vest. Stamatiades). La compañía estaba constituida por los y las bailarinas: Lisseth Aguilar, Brenda Arévalo, Susana Arévalo, Angelina Barraza, Fernando Castillo, Yocasta Gallardo, Graciela González, Isabel Hernández, Jorge Marcos Manuel, Reynel Melgarejo, Lizette Mertins, Andrés Ocampo, Isandra Reyes, Gisele Tosal, Alejandro Schwartz, Tonio Torres, Esteban Toscano, Liberman Valencia y Evangelina Villalón. Contaron para esa función con la Orquesta Sinfónica de Xalapa, cuyo director era Luis Herrera de la Fuente; y el Coro Southwestern Collegiate Choral, dirigido por Ronald Shirey.

Al regresar a la ciudad de México, Fandiño se concentró en impartir clases, hasta que el incansable Rodolfo Reyes le pidió en 1978 que colaborara como maestro y director artístico de su nuevo proyecto. Reyes había sido su compañero en el Nuevo Teatro de Danza, también había participado en la aventura de Xalapa, y en 1978 regresaba de Ecuador con varios bailarines valiosos con quienes formaría el grupo independiente de danza contemporánea Danza Alternativa (después Alternativa Ballet Contemporáneo). La francesa Solange Lebourges y los ecuatorianos Laura Alvear, Carlos Cornejo, Arturo Garrido y Kleber Viera fueron los integrantes fundadores; después se les unirían los mexicanos Raúl Aguilar, Isabel Hernández y Evangelina Osio, y la chilena Isabel Herrera.

Alternativa se fundó a inicios de 1978,⁴ teniendo como maestro a Francis y posteriormente a éste y a Fandiño, quien casi una década después del surgimiento del grupo consideró que había “nacido bien”, porque había sido producto de una necesidad básica y honesta; “al decir básica y honesta me refiero a una urgencia de decir cosas”, y no sólo constituir un grupo más.⁵

A unos meses de su creación, el director general Rodolfo Reyes señaló sus propósitos: crear “un arte realista que sirva al hombre y donde el hombre pueda reconocerse en las formas artísticas”.⁶ Los bailarines también hablaron sobre su cometido: “lo que nosotros queremos a través de la danza moderna es comprometer, dar conciencia y alternativa a los problemas del hombre”, por eso su intención era mostrar conflictivas sociales y comprometerse con un amplio público, apartándose del arte elitista.⁷

En un inicio, Alternativa careció de una sede, por lo que durante dos años (1978-1980) debió buscar diferentes espacios para mantener un trabajo constante. En ese periodo se presentó en varios foros y en numerosas funciones de solidaridad con causas latinoamericanas, por su afán de “apoyar a los oprimidos”.

El repertorio se distinguía por su fuerte tono de denuncia y “clamor latinoamericano”; sus autores eran Reyes y Viera, además de los invitados Carlo Grandi y

⁴ Patricia Cabrera, “Nace el grupo de danza Alternativa dirigido por Rodolfo Reyes Cortés”, en *El Día*, México, 26 de junio de 1978.

⁵ Luis Fandiño en Óscar Flores Martínez, “Lo contemporáneo como concepto del intelecto”, en *El Universal*, México, 22, 23 y 24 de noviembre de 1987, en Óscar Flores Martínez, *Cortes selectos*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1991, p. 169.

⁶ Rodolfo Reyes en Patricia Cardona, “La danza como opción didáctica al alcance del público urbano, con el grupo Alternativa”, en *Uno más uno*, México, 13 de septiembre de 1978, p. 20.

⁷ Integrantes de Alternativa en Edmundo Cancino, “Alternativa. Ballet Contemporáneo de México”, en *Rumbo*, Toluca, 16 de diciembre de 1979.

Fernando Castillo. Patricia Cardona escribió que sus obras tenían “vitalidad latinoamericana”, “lenguaje inmediato de impacto visual y repercusiones emotivas”, y opinó que “en Rodolfo Reyes la visión del mundo va más a la vanguardia que su tratamiento de los pasos y movimientos”.⁸

En 1979, además de su función como director artístico, Fandiño inició su trabajo coreográfico, con el solo *Canto primero (de la soledad)*. Un año después, Reyes le pidió que tomara la dirección general del grupo, lo que lo sorprendió, pero después de meditarlo aceptó, y el grupo se convirtió en su *leit motiv* durante casi diez años: “me quedé como mantenedor, creador, coreógrafo, seguidor de recursos y papá. Era todo. Y la experiencia fue sumamente agradable.”⁹

Alberto Dallal lo festejó, pues “si consideramos los grandes peligros que acechan a los grupos de danza y los obligan a perecer, a extinguirse, a escindir-se fácilmente, el paso a la dirección de Fandiño resulta regocijante y prometedor, toda vez que Fandiño es un profesional consistente y serio, un artista disciplinado y un creador inquieto”.¹⁰

También en 1980 Alternativa tuvo su primer reajuste; permanecieron en el grupo sólo Carlos Cornejo, Isabel Hernández y Kleber Viera, y se integraron tres jóvenes bailarinas, Ema Meseguer, Soledad Ortiz y Sonia Pabello, quienes definieron su vocación bajo la influencia de Fandiño, transformaron su vida y se sintieron identificadas con las ideas de cambio y lucha que habían dado nacimiento al grupo.

Alternativa logró cierta estabilidad al convertir el Teatro Flores Magón en su sede (1980) y, un año después, a la Carpa Geodésica, foro independiente surgido por el impulso de su creador Ignacio Merino Lanzilotti. Éste era un promotor de diversos grupos teatrales interesado en dar un espacio de libertad a los creadores cuya obra buscara la “identificación con la sociedad, con todas las contradicciones que esto supone y las limitaciones que ofrece un país en desarrollo en América Latina”.¹¹ De tal manera que tanto Alternativa como el

⁸ Patricia Cardona, “La danza como opción didáctica al alcance del público urbano, con el grupo Alternativa”, *op. cit.*

⁹ Ignacio Merino Lanzilotti en Angelina Camargo B., “‘Teatro de papel’: 25 años de un trabajo en pro del arte escénico”, en *Excelsior*, México, 3 de febrero de 1981, p. 2.

¹⁰ Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, en *Comunidad-Conacyt*, año VI, núm. 17, México, septiembre de 1980, pp. 13-14.

¹¹ Luis Fandiño en Raquel Peguero, “La danza mexicana necesita madurar: Luis Fandiño”, en *La Jornada*, México, 25 de abril de 1991, p. 36.

espacio al que recurrió eran esfuerzos independientes que reivindicaban un compromiso social.

En un principio Fandiño mantuvo el primer repertorio del grupo, pero como éste se redujo a la mitad por diferencias de criterios o porque a los bailarines se les presentaron otras oportunidades, el nuevo director creó sus propias obras y se concentró en la integración de nuevos elementos.

A partir de mediados de 1980 también cambió el discurso de Alternativa; ya no sólo se refería al poder combativo de la danza, sino a su “humanismo”. En agosto de ese año Fandiño declaró: “Alternativa surgió ante la inconformidad de lo que producía la danza mexicana porque consideró necesario dar una nueva visión que se centrara en el ser humano con sus pensamientos, su sensibilidad y su situación en un sistema determinado”.¹²

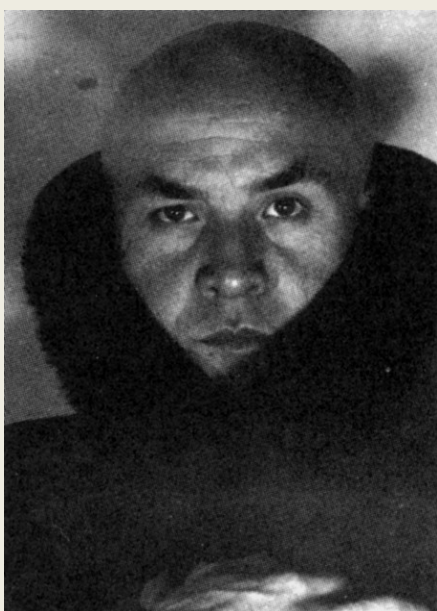
Fandiño no hablaba de luchas sociales; se concentraba silenciosamente en su quehacer, pero según Soledad Ortiz, “era el más revolucionario de todos porque provocaba el cambio y cuestionamiento de los bailarines”.¹³

¹² Luis Fandiño en Adriana Malvido, “El ballet clásico en México ya debe estar en los museos: Luis Fandiño”, en *Uno más uno*, México, 28 de agosto de 1980, p. 21.

¹³ Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, México, 9 de diciembre de 1998.

2. Danza Alternativa, madurez como coreógrafo

Al involucrarse de lleno con Alternativa, Fandiño desarrolló sus propias estrategias de dirección y montajes coreográficos. Sin recurrir al autoritarismo ni desprenderse de su trato afable, se constituyó en la cabeza del grupo: “En ese entonces me criticaban mucho por no obligar a los bailarines a trabajar, no gritarles en clases y ensayos. Me decían ‘usted no sabe ser maestro, no sabe exigir’, pero yo no puedo gritarle a la gente. Cuando fui bailarín nunca necesité de eso. Mi forma de trabajo es convenciendo, estimulando, provocando la participación, pero nunca con regaños”.¹⁴



Luis Fandiño
Colección Luis Fandiño

Esa forma de comportarse en realidad exigía un compromiso total de los y las bailarinas, similar al que él había tenido siempre con su profesión: cumplir plenamente con sus obligaciones (con o sin sueldo) y sin importar las circunstancias; su única condición era creer en lo que estaba haciendo e involucrarse emocionalmente con ello; y eso pedía de Alternativa.

Por su madurez y dedicación, y el talento de sus integrantes, Alternativa llegó a conformarse, después del primer reacomodo, como el equipo ideal que Fandiño señala como condición para el desarrollo artístico. Sus elementos lograron gran compenetración, se conocían y adivinaban mutuamente; la mayoría de las y los bailarines que ahí participaron habían sido formados por él y asimilado el movimiento que planteaba en clases y ensayos; se mantenían alertas y comprometidos, colaborando con los proyectos creativos. En ese ambiente “fácil me surgieron las ideas y creé las obras; eso se aceleró porque había que hacer un repertorio y su proceso resultó muy ágil”. Explotó a su equipo, el cual

¹⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

respondió al máximo de sus capacidades, “con una gran calidad como intérpretes, permitiéndome gozar de mi trabajo coreográfico”.¹⁵

Esto se logró gracias a la forma de trabajo que Fandiño promovía en el grupo, quien “no trata a sus bailarines como marionetas, sino que les permite una movilidad propia. Cada cual es un individuo y el conjunto está plenamente integrado”.¹⁶

Él mismo declaraba que las coreografías eran producto del trabajo grupal:

Yo creo las danzas con los bailarines, todos hacemos la coreografía, yo sólo guío el desarrollo y creo que la integración que hemos logrado es la ideal.¹⁷ Mis alumnos son rebeldes y así me gusta que sean. Yo les pongo una coreografía y ellos le agregan o le quitan algo. Así me gusta que sea.¹⁸

También en Alternativa empezó a dar clases de coreografía, producto de las cuales sus bailarines Roberto Hernández y Sonia Pabello estrenaron sus primeras obras (1985).

Fandiño alcanzó en Alternativa su madurez como creador; contaba con una amplia experiencia, conocimientos y dominio de sus herramientas para la composición. Según Dallal esa nueva etapa creativa significaba “sensación de reflejo, pleno conocimiento de lo que se busca, iniciación también plena de lo que ya se posee”.¹⁹

Además, en él recayó la responsabilidad de cuidar y solucionar todos los aspectos del hecho escénico, desde los nombres de las obras hasta los diseños de iluminación, escenografía y vestuario. Él era el garante del concepto del grupo, de su organización y del producto que iba al foro; debía estar convencido y sostener sus opiniones y criterios, porque eran su sustento.

Sin embargo, Fandiño no estableció relaciones verticales con sus bailarines y bailarinas, pues éstos compartían el poder y liderazgo, así como la responsabilidad y el trabajo, además de que influían sobre él y participaban en la toma de decisiones de tipo artístico, económico y de organización.

Para Fandiño era una gran responsabilidad que Alternativa fuera un grupo de un solo coreógrafo (a partir de 1981, salvo las obras de sus dos alumnos); cuestionaba y

¹⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

¹⁶ “Amor. *Vitral*, danza subjetiva”, en *Acierto*, México, 16 de abril de 1984, p. 22.

¹⁷ Luis Fandiño en “Luis Fandiño descubre cada día nuevas creaciones y posibilidades”, en *El Sol de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, 9 de julio de 1982.

¹⁸ Luis Fandiño en “‘Mis alumnos son rebeldes’ dice el director Fandiño”, en *Excelsior*, México, 9 de julio de 1982, p. 3-B.

¹⁹ Alberto Dallal, “Luis Fandiño y el grupo Alternativa”, 1984, expediente de Luis Fandiño.

analizaba su propia obra y, a pesar de la necesidad de nuevos repertorios, se exigía honestidad y la creación de un lenguaje propio, deliberado para cada obra.

Aunque el grupo vivió las consabidas carencias económicas (administradas por Jorge Chavarría desde 1984), pérdida de ejecutantes, montajes accidentados y conflictos internos, todos los integrantes lograron acumular una importante experiencia sobre el foro y más tarde impartiendo clases (según la propuesta técnica de su maestro). Además, “llegamos a crear un repertorio que, para las condiciones y la época, fue importante; tuve críticas muy halagadoras. Alternativa llenó una etapa de mi vida, de la que me siento satisfecho”.²⁰

En 1979, tres años después de no hacer coreografía, estrenó *Canto primero (de la soledad)*, un solo ejecutado por Isabel Hernández, su tercera esposa. La música era de Mozart y los diseños de Stamatiades. Se estrenó en el Teatro Ricardo Flores Magón el 7 de marzo. Ésta, al igual que otras de sus obras

constituye el más directo (y por tanto más difícil) ofrecimiento del dominio del cuerpo: la bailarina no busca el alarde: jamás trastoca los límites de sus aptitudes. Y en el proceso ocurre lo excepcional: descubrimos arte y danza en cada aspecto del diseño, en cada movimiento, en cada “momento”. La estructura de *Canto primero* exige, antes que cualquier otra cosa, la plena concentración, el pleno dominio de los músculos, así como la habilidad para efectuar el paso vertiginoso y oculto de la técnica hacia la “forma”. Como todas sus obras, *Canto primero* traduce, refleja la limpia concepción que Fandiño posee de la danza y comprueba la vitalidad y la honestidad de su talento.²¹

Siguió *Suceso crónica (nacerá y crecerá libre)*, con música de Mike Oldfield que había guardado desde 1974, cuando la escuchó por primera vez en Londres (durante la gira del Ballet Nacional). La obra trataba sobre el nacimiento de una niña (originalmente aparecería un niño, pero hubo cambio de reparto) y de las enseñanzas de sus padres con el fin de que alcanzara la libertad. Los diseños eran de Stamatiades. Fue estrenada el 14 de agosto de 1980 en el Teatro de la Danza por Isabel Hernández, Sonia Pabello y Kleber Viera.

Dallal la consideró “una pieza de gran envergadura”, “obra a la vez compleja y accesible, exenta de anécdota o narración directa”, con “ausencia de alardes acrobáticos, sencillez, número mínimo de cargadas, movimientos auspiciados por la naturalidad. Las significaciones de *Suceso crónica* se hallan en su propia consistencia”.²²

²⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

²¹ Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, *op. cit.*

²² Alberto Dallal, “*Suceso crónica*. Precisión y belleza en una nueva danza de Luis Fandiño”, en *Excelsior*, México, 21 de agosto de 1980.

Otro comentario sobre la obra señalaba su contemporaneidad, así como la atmósfera que creaba

plagada de extrañeza que iba envolviendo paulatinamente al observador, el cual terminó cautivo en un mundo de emociones. Luis Fandiño prescinde de actos acrobáticos y evoluciones aparatosas. Los intérpretes se mueven sobriamente sin narración directa alguna. Todo se desplaza con sencillez mientras Fandiño dicta su lección acerca de las alternativas con las que puede contar su arte, e impone su oficio, su sensibilidad. Los intérpretes [...] desarrollan un lenguaje que se abre y se cierra en su misterio.²³

En el proceso de creación de *Suceso crónica*, como lo había hecho anteriormente, Fandiño partió de una idea y guión precisos y los transmitió a sus bailarines. Éstos no sólo reprodujeron, sino que crearon sus personajes: “Luis sabe manipular al bailarín y explotar su talento; además le deja al intérprete descubrirse y descubrir lo que tiene que hacer, por eso sus obras son tan valiosas. Tiene gran paciencia con los bailarines, y considera que no es posible coartar la expresividad de una persona por respetar los requerimientos del coreógrafo”.²⁴



Isabel Hernández en *Suceso crónica*, 1980
Alternativa
Foto: Raúl Aguilar
Colección Luis Fandiño

En 1981 se dieron nuevos ajustes en Alternativa, quedando un elenco exclusivamente femenino: Isabel Hernández, Soledad Ortiz y Sonia Pabello, quienes apoyaron la permanencia del grupo, a pesar de su reducido número, e integraron muy pronto a nuevos elementos.

²³ Cátulo Frías, “Alternativa de la danza”, s/f, expediente de Luis Fandiño.

²⁴ Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, México, 9 de diciembre de 1998.

Inmerso en esos cambios, Fandiño compuso tres obras. La primera de ellas fue *En tres tiempos (tres/uno, uno, uno/dos, uno)*, forzado por la necesidad de ampliar el repertorio. Ahí estableció un juego geométrico entre dos mujeres y un hombre, quienes siempre respetaban un triángulo en el espacio, sin importar los desplazamientos que realizaban, y llegaban a “un ritmo arrullante con movimientos naturales”.²⁵ La música era de Johann Strauss, los diseños de Stamatiades y fue estrenada por Roberto Hernández, Soledad Ortiz y Sonia Pabello en el Teatro Ricardo Flores Magón el 7 de marzo de 1981.

También hizo *Dos (iguales, tú y yo)*, formada por tres partes; la primera el encuentro de un hombre y una mujer; la segunda un juego erótico; y la tercera una danza lírica. El diseño espacial era un círculo que se mantenía a lo largo de la obra y sólo era roto al final por una diagonal que lo atravesaba. “Encontré lógico ese diseño porque no hay salidas; la relación es redonda hasta que concluye. También la iluminación, de Manuel Hiram, respetaba ese diseño”.²⁶ Para la obra tomó tres fragmentos de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi; los diseños fueron de Stamatiades; fue estrenada por Ricardo Ortiz y Soledad Ortiz el 7 de marzo de 1981 en el Teatro Ricardo Flores Magón.

Siguió *Anécdota*, título acompañado del texto “Llegar al vivir / Crecer desde adentro / Seguir hasta el fondo / Hasta el fin”. El pintor Héctor Cruz, encargado de los diseños, le pidió esta obra para la inauguración de una exposición, cuyo tema era la tela. Con lienzos de ocho metros de largo y el poema, Fandiño construyó una danza sobre el ciclo de la vida, representado por una mujer y dos bailarines que manipulaban la tela. Para Dallal constituyó una danza “orgánica y vital”, con movimientos redondos y angulosos, que lograban penetrar en lo simbólico.²⁷ La música era de Stevie Wonder y fue estrenada en el Teatro del Bosque el 17 de junio de 1981 por Isabel Hernández, Roberto Hernández y Ricardo Ortiz.

Un año después, Fandiño repuso *Anécdota* con el Taller Coreográfico de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, con los intérpretes Lourdes Cuéllar, Beatriz Juan y Federico Torreblanca.

Después de estas obras, Dallal hizo un balance sobre el trabajo de Fandiño en Alternativa,

²⁵ Luis Bruno Ruiz, en *Excélsior*, México, 8 de julio de 1982, p. 10-B.

²⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de marzo de 1997.

²⁷ Alberto Dallal, *El Nacional*, México, 2 de diciembre de 1984.

pequeño grupo [en el cual] Fandiño comienza a ejercer nuevamente sus interesantes aptitudes como coreógrafo y maestro. Aparte de sus enormes y originales habilidades como creador, son conocidas las disciplinadas normas que durante su carrera aplicó en su propia preparación técnica como bailarín, técnica que exige a y de sus alumnos; por estas razones, las presentaciones de Alternativa indicaron desde un principio un apropiado y hasta sorprendente desenvolvimiento artístico y técnico ... [sus obras] tienen una base sólida de conocimientos teóricos, imaginación y experimentación que las identifican. La autenticidad y la sencillez de sus diseños coreográficos permiten interpretaciones limpias y carentes de subterfugios. En las obras de Fandiño (recientemente *En tres tiempos*, *Dos*, *Anécdota*, *Suceso crónica*) no hay “mensajes” artificiales, aunque tampoco meros ejercicios de formas o de abstracciones inconsistentes. El cuidado de la confección coreográfica de las obras de Fandiño expone ante el espectador el grado de evolución técnica del bailarín y esta circunstancia, además del interesante tratamiento del tema y de los movimientos de los cuerpos, atraen a los más exigentes públicos.²⁸

En 1980 murió su madre, y dedicada a ella estrenó dos años más tarde *Memorias (boceto de una mujer ausente)*. Esta obra de gran emotividad para Fandiño recreaba la vida y muerte de doña María Luisa; la unión con su marido; la muerte de dos hijos; el nacimiento de un tercero que logró sobrevivir; la separación de ese hijo en busca del amor; y la permanencia de ella en la nueva pareja. Para la coreografía usó de nuevo música de Oldfield y sus propios diseños. Fue estrenada por Roberto Hernández, Ricardo Ortiz, Soledad Ortiz y Sonia Pabello el 6 de julio de 1982 en el Centro de Difusión Cultural de San Luis Potosí, dentro del Festival Nacional de Danza Contemporánea de esa ciudad.



Soledad Ortiz en *Anécdota*, 1981
Alternativa
Foto: Raúl Aguilar
Colección Luis Fandiño

Según el crítico potosino Álvaro Muñoz de la Peña, la obra permitió el encuentro de los espectadores

con la forma más pura de la danza conceptual, el coreógrafo no hace concesiones ni tan siquiera en lo que a la luz se refiere, pues todo el tiempo la iluminación es blanca, como blanco es el vestuario de los bailarines, efecto totalmente logrado y que permite apreciar la pureza técnica de los ejecutantes y la estilística del coreógrafo que no recurre a soluciones fáciles porque no las necesita.²⁹

²⁸ Alberto Dallal, *La danza en México*, UNAM, México, 1986, pp. 191-192.

²⁹ Álvaro Muñoz de la Peña, "La pureza de la danza, en el Ballet Contemporáneo Alternativa", en *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, 21 de mayo de 1984.

Canto tercero (de la libertad) fue la siguiente obra, un solo de bailarín casi desnudo, utilizando dos bastones que semejaban alas. Fandiño también fue el creador de los diseños y música (la misma que había utilizado para *Diálogo*). El bailarín fue Roberto Hernández, y su estreno el 5 de marzo de 1983 en la Sala Miguel Covarrubias. Dallal la consideró una obra representativa de la nueva etapa creativa de Fandiño, y ejecutada limpia y honestamente por Hernández, quien por momentos parecía que

habrá de gritar, tal y como lo hacen algunos seguidores de las artes marciales del Oriente extremo: tal es la intensidad ofrecida, producida... y captada. El público queda referido, de inmediato, y gracias a una interpretación vivaz, a actitudes, situaciones, gestos y gesticulaciones familiares. Pero Hernández y Fandiño han sabido cómo convertirlos en danza, una danza sin artificios ni efectos de marrullería. Durante siete minutos, el joven bailarín muestra una danza, se muestra a sí mismo y propone sea colección de naturales figuras, de “blancos” (por limpios) movimientos que sabiamente caracterizan al “estilo” de Fandiño.³⁰



Anécdota, 1981
Alternativa
Foto: Raúl Aguilar
Colección Luis Fandiño

El mismo año creó *Segundo canto (de la enajenación)*, con música de Eliovson y Walcott y sus propios diseños, sobre la automatización de los seres humanos, a quienes mantenía en un “ritmo que esparce melancolía. Es una angustia oculta, interna, contenida”.³¹ Fue estrenada el 6 de marzo de 1983 en el Teatro Carlos Lazo de la Ciudad Universitaria por Antonio Fernández, Roberto Hernández, Soledad Ortiz y Sonia Pabello.

Los cuatro integrantes reacomodaron las relaciones de poder internas del grupo, una vez que Isabel Hernández se separó (1983), y fortalecieron sus posiciones y liderazgos. En la siguiente etapa, cuando se integrarían nuevos elementos, esos liderazgos serían definitivos para el desarrollo de Alternativa.

³⁰ Alberto Dallal, “Luis Fandiño y el grupo Alternativa”, *op. cit.*

³¹ Luis Bruno Ruiz, *Excélsior*, México, 10 de julio de 1983.

La siguiente coreografía de Fandiño fue *Vitral (del amor)*, en la cual aprovechó a los ocho elementos de Alternativa (número que alcanzaba ya el grupo). Recuperó un trabajo del coro que originalmente había utilizado en el Ballet Nacional, y pretendía que todos los y las bailarinas se mantuvieran permanentemente en el escenario. En ocho partes, mostraba diversas formas de amor: a sí mismo, a los niños, al amigo, al que nacerá, al semejante, a la naturaleza, a la vida-muerte y a la pareja. La música era de Bach y los diseños de Stamatiades. Fue estrenada el 29 de marzo de 1984 en el Teatro de la Danza por Fabiola Espinosa, Antonio Fernández, Roberto Hernández, Carmen Martínez, Inés Olgún, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Rosalba Peña. Tanto *Vitral* como *Memorias* fueron videograbadas y transmitidas en el programa de televisión *La hora de Bellas Artes* en 1986.

A Dallal le pareció que *Vitral* era la conjunción de “minúsculas obras maestras unidas entre sí”, que permitían la organización de “excelentes combinaciones, perfectos y nítidos dibujos” en los que “nada falta ni sobra”. Los y las bailarinas intervenían y se relacionaban de modo perfecto “como en obediencia a un mecanismo fluido y aun así impresionantemente exacto”.³² Lograba ser

una hermosa construcción visual cuyo cromatismo -misteriosamente- brota del movimiento ordenado, exacto, simultáneo y combinado, de ocho bailarines. Antes que nada, percibimos -¿qué otra palabra utilizar para no repetirla?- *limpieza*. No hay vericuetos formales sino formas. No hay poses sino imágenes: una sucesión de ellas que conforman líneas, sentimientos, estados de ánimo, sensaciones. *Vitral* es una celebración óptica. [...] No hay caídas ni salidas visuales: sólo cuerpos en movimiento que de una manera consistente nos invitan a recorrer con la mirada “eso”, el ofrecimiento coreográfico de Luis Fandiño. [...]

[En la obra] vuelve a explorar en las relaciones humanas y sus posibilidades y extremos. Ahora con referencia a las alegrías, los goces, los juegos, los diálogos y las contradicciones de los jóvenes-niños, de los seres libres. En pocas obras dancísticas es posible reconocer que la danza es, de manera fundamental, un lenguaje. Fandiño parece hablarse a sí mismo y exponer simultáneamente su código. El observador no tiene más remedio que aceptar que allí, en el escenario, se le está diciendo algo mediante formas “elaboradas” con un mínimo de “palabras”, con un máximo de técnica y de estilo. El público, en silencio, “conversa” con la realidad efímera que se halla en el escenario. Así, estas “palabras” libres y satisfactorias de Luis Fandiño exclaman (¿cantan?) “algo” a los niños, al amigo, al que nacerá, al semejante, a la naturaleza, a la vida-muerte, a la pareja y, paradójicamente, al que habla, pues cualquier lenguaje (visual o hablado o tocado) es una posibilidad de la coreografía y éstas, a su vez, armonizan, se equilibran con esas frases ocultas que constituyen el sentido de la obra.³³

También en 1984 hizo *Reflejos (suite para mujeres)*, en la cual presentaba la soledad de tres mujeres diferentes: una solterona, una joven y sensual, y una niña juguetona; todas simulaban estar desnudas. Los dos bailarines sólo aparecían como apoyo de la acción; a

³² Alberto Dallal, “*Vitral*, de Luis Fandiño”, en *Revista de revistas*, núm. 3872, semanario de *Excelsior*, México, 13 de abril de 1984.

³³ Alberto Dallal, “Luis Fandiño y el grupo Alternativa”, *op. cit.*

pesar de que no se relacionaban con ellas, eran su referente masculino: la solterona tenía una relación imaginaria con uno, la mujer joven una erótica y la niña jugaba con su compañero. La música era de Ernest Bloch y los diseños de Fandiño. Se estrenó en el Teatro de la Danza el 9 de agosto de 1984 con Nicté Alcalá, Antonio Fernández, Roberto Hernández, Carmen Martínez, Inés Olgún, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Rosalba Peña. Según Dallal, la obra

posee el estilo, las características de la inventiva de Fandiño pero de una manera más seria y romántica. En esta obra, la etapa creativa de Fandiño que culmina en *Vitral* (estructura ininterrumpida de frases y secuencias en las que el trazo coreográfico, siempre directo, a la vista, ofrece movimientos sencillos, visuales, claros) queda subrayada, delineada. Nos preguntamos qué veta explorará una vez que resulta evidente la manipulación exhaustiva de un (este) lenguaje preciso. [...]

En *Reflejos* Fandiño ha subrayado un cierto juego de luces y sombras que por momentos nos remiten a secuencias netamente “expresionistas” aun cuando persiste esa sugerente manera de extraer de la danza la “toma”, el “retrato”.³⁴

Las dos últimas citas provienen de textos donde Dallal señalaba puntualmente los que consideraba los elementos del estilo de Fandiño dentro de Alternativa. Su opinión autorizada es muy importante, porque había seguido muy de cerca el trabajo del coreógrafo desde que se inició como tal. Su cercanía con el Ballet Nacional le había permitido conocer la organización de la compañía en todos sentidos, y muy especialmente, de los procesos creativos y sus resultados escénicos.

Era evidente que Dallal se identificaba con el BNM y también con Fandiño, a quien había realizado largas entrevistas, analizado (y halagado) sus obras, e incluso había intervenido en alguna de ellas (como en *Operacional I*, nombre que él sugirió). Cuando Fandiño se separó del BNM, Dallal continuó siendo su espectador y reconocía sus aciertos. Así, conocer de cerca el proceso seguido por el coreógrafo, le daba una amplia capacidad para hacer sus señalamientos.

Otro crítico que siguió de cerca su obra fue Luis Bruno Ruiz, quien estimaba que Fandiño mantenía un vocabulario “muy propio, que supera a su propia dialéctica, cuando quiere expresar las esencias de su arte, con los sonidos del habla. Es un artista de alta sensibilidad, sumamente respetable por su admirable trabajo, que mantiene drama y sentimiento”.³⁵

³⁴ Alberto Dallal, “Reflejos del grupo Alternativa”, en *Revista de revistas*, semanario de *Excelsior*, México, 24 de agosto de 1984.

³⁵ Luis Bruno Ruiz, “Homenaje a Luis Fandiño”, en *Excelsior*, México, 3 de diciembre de 1986.

Una tercera opinión autorizada era la de Dionisia Urtubees, quien señalaba que la naturaleza de Fandiño era “lo diáfano de una pasión, de una idea, del movimiento de un cuerpo, de un diseño coreográfico”, pues para él era más importante “la pulcritud de los diseños que los malabarismos acrobáticos”. Su rasgo distintivo, escribió Urtubees en 1984, era lo sustancial de la danza: el movimiento. Ésta era su forma de expresión, el origen y el que daba

sentido a las formas: siempre exactas y precisas. Los cuerpos de los bailarines, justo en el momento de alcanzar la forma aparentemente estática, dirigen su energía hacia nuevas direcciones, desencadenándose así otro juego de dinámicas y movimientos que modifican el espacio escénico. En las danzas de Luis Fandiño el estatismo y las dinámicas, siempre variables, son el producto de la energía que se libera y se concentra en los cuerpos. Sus danzas son como caleidoscopios en los que cuerpos, luz y tiempos se transfiguran, siempre en armonía. [...]

[En sus obras] las proposiciones coreográficas surgen, no de una idea, sino a partir del movimiento mismo. Luis no hace concesiones, para él la danza, en su forma más pura es un universo inagotable del cual surgen las esencias y naturalezas de los seres humanos.

Aunque las danzas de Luis Fandiño pueden definirse como *abstractas*, éstas son tremendamente humanas. El ser humano, sus pasiones, reacciones y relaciones es lo que siempre le ha inquietado. Fandiño observa a los seres que se encuentran en las calles, en los cines y rincones. Su mirada es profunda y clara, por eso en sus obras no existen planteamientos, rebuscamientos: careciendo siempre de anécdota, sus danzas revelan la desnudez del ser humano y sus misteriosas relaciones consigo mismo, con el espacio, con el tiempo, con el amor, con la muerte... Luis Fandiño observa, estudia, desentraña, sueña, inventa, vive y crea... movimientos, diseños, universos luminosos: danzas transparentes.³⁶

A partir de estas opiniones es posible señalar los elementos que constituían el estilo de la coreografía de Fandiño. Había logrado elaborar un lenguaje propio, preciso y no narrativo, el cual empleaba formas y diseños claros. Jugaba con las dinámicas, valiéndose de frases y secuencias de movimiento que se sucedían ininterrumpidamente y conformaban la estructura de sus obras, además de utilizar las pausas, donde los ejecutantes se congelaban y los diseños (del cuerpo y el espacio) adquirirían mayor limpidez. Las frases y secuencias fluían ordenadamente y siempre respetando el trazo espacial.

Todo ello, y especialmente su lejanía de la danza narrativa y la anécdota (que sólo existía en su guión original) le permitía a Fandiño tratar realidades y problemáticas del ser humano a partir de abstracciones, por lo que sus obras eran definidas como “abstractas”.

Para Dallal la etapa creativa por la que atravesaba Fandiño se había agotado con *Vitral*, una vez que su “manipulación” del lenguaje había sido “exhaustiva”. A pesar de que generalmente consideraba brillante y original el trabajo del coreógrafo, insinuaba que era

³⁶ Dionisia Urtubees, “Luis Fandiño o la transparencia”, en *Sábado*, núm. 338, suplemento de *Uno más uno*, México, 21 de abril de 1984.

necesario que explorara nuevos caminos, lo cual no fue posible porque el grupo se desintegró poco después.



Roberto Hernández y Soledad Ortiz
en *En tres tiempos*, 1981

Alternativa

Foto: Armando Arias

Colección Luis Fandiño

En 1985 Fandiño estrenó *Ceremonial (de la vida y de la muerte)*, reproduciendo las características señaladas por Dallal. La obra estaba dedicada a su padre, a un año de su muerte. Participaba todo el grupo, pero el personaje central era un hombre; utilizó el personaje de ayudante y reconstruyó etapas de la vida de su padre. Tenía música de Oldfield, Vincent, Libet y Meakin, y sus propios diseños. Fue estrenada el 21 de mayo de 1985 en el Teatro de la Danza por Nicté Alcalá, Antonio Fernández, Roberto Hernández, Carmen Martínez, Inés Olguín, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Rosalba Peña.

La última obra que creó para Alternativa fue *Episodios (variaciones sobre un tema)*, un dueto ejecutado por Roberto Hernández y Soledad Ortiz, los únicos integrantes del grupo en su última etapa. Hablaba sobre diferentes formas de relación entre hombre y mujer. Se estrenó el 16 de octubre de 1987 en el Teatro de la Danza con música de Chopin, Bach, Haendel, W. Robinson y W. Moore.

Con esa obra se cerró un ciclo del trabajo coreográfico de Fandiño y se anunció el inicio de otro, como maestro, en el cual sus saberes transformarían a muchas bailarinas y bailarines contemporáneos.

3. Danza Alternativa, proyecto joven con mística propia y su contexto

Alternativa fue una experiencia intensa para Fandiño pues abarcó todos los aspectos organizativos y creativos del grupo; negoció y consiguió los espacios para trabajar; creó el repertorio; administró los raquíticos recursos para la producción de obras y pago de bailarines; participó en las negociaciones con la burocracia cultural; impartió las clases y dirigió los ensayos; concilió las diferencias internas; y compartió el poder con sus integrantes.

Para lograrlo, se valió de un sólido núcleo que mantenía la unidad; un reducido número de elementos que aglutinaba al resto: Isabel Hernández, Klever Vieira y Fandiño, quienes permanecieron después de la primera escisión de Alternativa en 1980. Tras la segunda, tres años después, lo constituyeron Roberto Hernández, Ricardo Ortiz, Soledad Ortiz y Sonia Pabello.

Con este nuevo equipo Alternativa estableció la Carpa Geodésica como su sede. Su propietario, Ignacio Merino Lanzilotti, y Fandiño lograron una estrecha colaboración, e impulsaron una exitosa escuela que trabajaba en paralelo al grupo. Muchos estudiantes llegaron atraídos por el maestro, con él adquirieron sus primeras bases técnicas, y algunos se incorporaron al grupo.

En los años ochenta México experimentó una explosión de grupos y bailarines/as de danza contemporánea deseosos de crear nuevas propuestas. Iniciaron una vida independiente, lo que significa que no recibían subsidios oficiales, aunque debían recurrir a las instituciones del campo cultural y artístico para contar con espacios adecuados para desarrollar su trabajo, así como foros para difundirlo. La danza contemporánea mexicana se diversificó, los y las jóvenes artistas innovaron conceptos y el campo dancístico se polarizó. En el otro extremo estaban las tres grandes compañías que contaban con un trabajo consolidado, subsidios, reconocimiento y un público cautivo, el Ballet Nacional de Guillermina Bravo, el Ballet Independiente (BI) de Raúl Flores Canelo y el Ballet Teatro del Espacio (BTE), codirigido por Michel Descombey y Gladiola Orozco. Estas compañías en general consideraban como “grupitos” a los nuevos de autogestión que se abrían un lugar en el campo, como Alternativa, lo que no los estimulaba, pero los distinguía como agentes nuevos y transformadores del campo dancístico.

La danza contemporánea independiente no era de reciente factura, los subsidiados lo seguían siendo en muchos sentidos, y otros grupos habían vivido la difícil experiencia en las décadas de los sesenta y setenta, pero la mayoría había desaparecido. Las capas medias urbanas se habían visto beneficiadas por el “milagro petrolero” de los setenta, “lo que debía permitirles el acceso ulterior a ciertas actividades propias de un *homo ludens* urbano, fascinado por el posible acceso a la cultura de élite”.³⁷ Paradójicamente, en la “década perdida” de los ochenta la producción dancística se incrementó, bajo la influencia de los medios masivos de comunicación, la popularización de la danza y diversas maneras de ejercitar al cuerpo, la danza posmoderna de Estados Unidos y la visita del Teatro de Danza de Wuppertal (1980) dirigido por Pina Bausch, aunado todo ello a las nuevas necesidades expresivas que experimentaban los artistas de la danza en ese momento.

Muchos varones se encontraban en esos grupos que irrumpieron en el panorama mexicano, algunos de ellos combatiendo estereotipos sobre la masculinidad y el macho-símbolo nacional, otros más retomándolos para elaborar nuevos discursos en torno de ellos. Su acceso a la danza se había facilitado por los cambios culturales y sociales; incluso el hijo del entonces presidente de Estados Unidos era un bailarín de ballet, muestra de la apertura que se daba en ese país, con sus obligadas repercusiones en México.

Desde finales de los setenta, la prensa nacional difundió varias propuestas de danza masculina y sus estrategias de sobrevivencia, así como la vida de diversos bailarines de gran renombre. Ese fue el caso del trabajo que Jacques D’Amboise realizaba en Nueva York, “con sus extrovertidas personalidades y ademanes viriles, él y Edward Villela probablemente han hecho más que cualquier otro para contrarrestar la imagen de ‘marica’ que se le ha dado hasta ahora al bailarín”³⁸ También se habló de las grandes estrellas rusas contemporáneas y de Nijinsky, quien fue incluso estudiado como caso clínico por el psicoanalista mexicano Fortunato Castillo. Éste reflexionó sobre la vida de los y las bailarinas:

Los bailarines de ballet tienen un periodo de acción patéticamente corto. Mientras que las bailarinas pueden seguir bailando algunas veces después de los cincuenta años, los hombres no pueden tener una carrera tan larga puesto que tienen que saltar muy alto, girar con rapidez y levantar a las bailarinas con sus brazos. Es la

³⁷ Pierre-Alain Baud, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, UAM-Xochimilco, México, 1992, p. 82.

³⁸ Jennifer Dunning, “El bailarín necesita un ‘auditorio cautivo’”, en *Excelsior*, México, 27 de marzo de 1977, pp. 1-B y 14-B.

diferencia entre los corredores de distancias cortas (los hombres) que tienen que hacer un esfuerzo gigantesco y los corredores de largas distancias (las mujeres) que pueden marcar el paso en función de mayor cantidad de tiempo. La tragedia estriba en el hecho de que ni siquiera los grandes artistas como Nijinsky pueden transgredir las leyes de la naturaleza.³⁹



Soledad Ortiz, Roberto Hernández, Antonio Fernández y Sonia Pabello en *Segundo canto*, 1983

Alternativa

Foto: Raúl Aguilar

Colección Luis Fandiño

Una compañía que visitó México en 1980 y que confirmó la apertura hacia la danza de varones fue el Ballet Trocadero, que con su humor y refrescante propuesta convenció al público y la prensa sobre su calidad artística, sin escandalizarlos con el travestismo de sus bailarines.

La prensa también difundió la experiencia por la que varios bailarines extranjeros habían pasado cuando decidieron dedicarse a la danza, como fue el caso del entonces director del Royal Ballet de Londres, Norman Morrice, quien refirió su rebelión ante sus horrorizados padres.⁴⁰ Asimismo, se mencionó la problemática que enfrentaba el ballet alemán por la carencia de varones, lo que había impulsado una fundación apoyada por el gobierno para “fomentar entre los jóvenes la vocación por la danza”.⁴¹

Esta carencia era señalada por artistas nacionales e internacionales. Así lo hicieron la bailarina norteamericana de ballet Yoko Ichino, quien incluso pedía que se crearan danzas para hombres, obras que “siempre son audaces y atractivas”,⁴² y de la bailarina y maestra mexicana Clara Carranco, quien habló sobre los prejuicios contra la danza,

³⁹ Fortunato Castillo, “Declive, locura y muerte de Vaslav Nijinsky, un libro de Buckle”, en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1977, pp. 1-B, 5-B y 6-B.

⁴⁰ Norman Morrice en Magdalena Saldaña, “Mariposas, bailarines y cuentos de hadas”, en suplemento *Diorama en la cultura de Excélsior*, México, 12 de agosto de 1979.

⁴¹ José Barros S., “Música, ópera, ballet”, en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1980, pp. 1-B y 7-B.

⁴² Yoko Ichino en Alberto Dallal, “Rotundo éxito de Alberto Méndez al combinar teatro y danza; falta ballet para hombres: Yoko Ichino”, en *Excélsior*, México, 4 de noviembre de 1980.

señalando que “el arte no deforma a la persona [pero] va a ser muy difícil quitar esa idea en México, sobre todo porque está muy arraigado el machismo”.⁴³

Sin embargo, la danza escénica de hombres ganaba terreno, al grado de que el bailarín solista del American Ballet Theatre Charles Maple señaló durante su estancia en México, en 1978, que en su país “de cinco años a la fecha, la gente se ha enloquecido con la danza, son los padres quienes inscriben a sus hijos para que estudien esa carrera, los bailarines son los héroes de moda”, y relacionaba este suceso con “el fenómeno de las superestrellas rusas”, las cuales no sólo tenían calidad, sino también eran “un producto publicitario”.⁴⁴

Raúl Flores Canelo señaló en 1980 que “se ha despertado en los últimos tres o cuatro años un interés por la danza en México, que se ha producido en forma desusada”. Reconocía que el grueso de la población no tenía acceso a, ni interés en, la danza, pero se había logrado promover “un gusto y un público más afín a esta disciplina”. Explicaba el cambio por una más amplia difusión del trabajo dancístico debida a dependencias gubernamentales y universidades, la cual repercutía en que los jóvenes se acercaran “con respeto y curiosidad” primero, y luego con “una vocación definida”.⁴⁵

En términos generales los propios artistas de la danza reconocían que su profesión se dignificaba ante la sociedad. El mismo Flores Canelo así lo afirmaba y sostenía que lo habían ganado “poco a poco y a pulso”,⁴⁶ y la espléndida primera *ballerina* de la compañía oficial de danza clásica, Susana Benavides, señaló que por “vergüenza” había llegado a mentir en el pasado sobre su actividad, asegurando que era maestra y no bailarina, pero ahora reconocía que los y las bailarinas gozaban de mayor respeto.⁴⁷

Por su parte, la danza independiente de los ochenta era una aventura de jóvenes irreverentes que mostraban su desacuerdo con las técnicas “oficiales”, las “reglas” del foro y la tradición. Fundaron la danza-teatro y posmodernismo mexicanos contra “la angustia y la insatisfacción” frente al “virtuosismo abstracto de la danza contemporánea” y del

⁴³ Clara Carranco en María Elena Matadamas J., “‘‘Tanto en México como en Cuba me siento como en una gran familia’’: la bailarina Clara Carranco”, en *Novedades*, México, 11 de septiembre de 1980, p. 18.

⁴⁴ Charles Maple en Angelina Camargo, “El arte, en cualquiera de sus expresiones, producto de las emociones del ser humano”, en *Excelsior*, México, 22 de agosto de 1978.

⁴⁵ Raúl Flores Canelo en Fernando Belmont, “En danza estamos a la altura, no a la vanguardia, de países europeos y de los Estados Unidos: Flores Canelo”, en *Uno más uno*, México, 14 de abril de 1980.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Susana Benavides en Angelina Camargo, “Señala Susana Benavides. Para apreciar el ballet no es necesario ser experto”, en *Excelsior*, México, 24 de febrero de 1978, pp. 1-C y 2-C.

“macartismo de Merce Cunningham y Alwin Nikolais”; dejaron “de ser puramente atletas del cuerpo” para convertirse en “atletas del corazón”.⁴⁸

Fandiño y Alternativa no participaron de esas ideas, pero sí del nuevo movimiento independiente de danza contemporánea mexicana. Fueron parte de la emergente generación de bailarines y coreógrafos que dio un giro a la danza escénica del país y replanteó su correlación de fuerzas.

En plena madurez y como casi único integrante de su generación, Fandiño se lanzó a la aventura de la danza independiente, viviéndola como lo había hecho en la década de los cincuenta con el Nuevo Teatro de Danza, pero con la enorme convicción de sus ideas estéticas, rechazadas por el resto de los “independientes”, quienes no se reconocían en ellas.

Por esa causa, según Fandiño, Alternativa fue marginado en el periodo de 1978 a 1988, y sus integrantes considerados como los “clásicos” y “antiguitos” de la danza contemporánea; en tanto, los otros grupos se definían como la vanguardia por su relación con la danza-teatro. Fandiño señala que ese conflicto perduró a pesar de que Alternativa había sido pionero de los grupos independientes⁴⁹:

A finales de los años setenta sólo nosotros trabajábamos al día. A pesar de la estrechez de los presupuestos, de que los bailarines eran principiantes, de todas nuestras incapacidades administrativas y organizativas, funcionábamos como una compañía profesional. A partir de ahí empezaron a surgir los demás grupos. No quiero decir que Alternativa fue el ejemplo a seguir, pero le tocó ser uno de los primeros grupos independientes [que se desarrollaron en los ochenta]. Me atrevo a decir que sólo nosotros teníamos cohesión en torno de un proyecto y no sólo afinidades.

Éramos tan diferentes de los otros que chocábamos en todo; nos separaba un abismo por la forma de bailar, de pensar y comportarnos. Nos invitaban a reuniones para organizar a los grupos independientes como bloque [en el Frente de Trabajadores de la Danza Independiente, 1983] y siempre chocábamos por nuestros conceptos sobre lo que queríamos de la danza, cómo queríamos expresarnos, cómo abordar el trabajo. Las diferencias nos trajeron el rechazo de los demás grupos, y nos aislamos. Mientras hacían planes conjuntos de trabajo y estrategias para negociar apoyos con las autoridades, yo me seguía manejando independientemente y conseguía los apoyos y funciones a pesar de ellos.⁵⁰

Alternativa defendía la autonomía de la danza, “éramos los únicos que la hacíamos bajo ese principio y con ese estilo”,⁵¹ definido por Dionisia Urtubees en 1984 como “transparente”.

⁴⁸ Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, pp. 9-10.

⁴⁹ El primero de estos grupos fue Forion Ensemble, constituido en 1977 por Jorge Domínguez y las hermanas Lidya y Rosa Romero, entre otros.

⁵⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

⁵¹ *Ibidem*.

Por su parte, Armando Arias señaló en 1983 la diferencia de ese grupo en relación con los otros “independientes”:

Con infinidad de impedimentos este grupo presenta en el escenario una diferencia sustancial frente a otras experiencias de danza contemporánea. Se trata de un trabajo limpio, fiel a una técnica propia; la de Luis Fandiño, cuyo trazo coreográfico es sobrio y consistente. [...] Se ha exigido proyectar responsablemente, con madurez, su trabajo, sin caer en recursos fáciles que el público aficionado a la danza ya no tolera, afortunadamente.⁵²

Dallal también escribió al respecto, explicando a Alternativa como producto de Fandiño, “dueño de una pasmosa fuerza de concentración y una serenidad a toda prueba. [...] Apartado de la ‘grilla’ dancística, a la vez preciso y sabio”.⁵³ Afirmaba que el coreógrafo era “limpio y a la vez exigente. No cede ante algunas impresionantes ‘figuras’ que otros creadores de la danza suelen alcanzar gracias a artificiales construcciones”.⁵⁴

Sin embargo, también hubo críticas agudas al trabajo de Alternativa. Además de considerarlo un “grupito más”, algunos cronistas e incluso artistas de la danza señalaron que el nivel técnico de sus intérpretes era deficiente (como el de otros “independientes”) y que la propuesta estética (formalista) de Fandiño repetía la que había desarrollado dentro del Ballet Nacional, pero ahora sin contar con los excelentes bailarines y bailarinas de esa compañía, lo que provocaba que su lenguaje se viera limitado.⁵⁵ Esta situación se agravaba porque en los ochenta se vivía el *boom* dancístico, donde los grupos representativos de la danza-teatro llevaban la vanguardia, destruían formalismos y buscaban un “lenguaje orgánico” (a diferencia de la década anterior, cuando las propuestas de Fandiño fueron vanguardistas).

En tanto, Fandiño mostraba su desacuerdo con los nuevos grupos, que decía eran formados “al vapor” para concursos o festivales, sin la intención de defender un proyecto concreto. Esto, para él, traía repercusiones negativas a la danza contemporánea y alejaba al público.⁵⁶ Éste era una preocupación constante para él; en 1981 hizo hincapié en la obligación de llegar a públicos masivos y “hacer contacto verdadero con la clase

⁵² Armando Arias, “Danza Alternativa”, en *Crítica política*, núm. 48, México, 1-15 de mayo de 1982, p. 59.

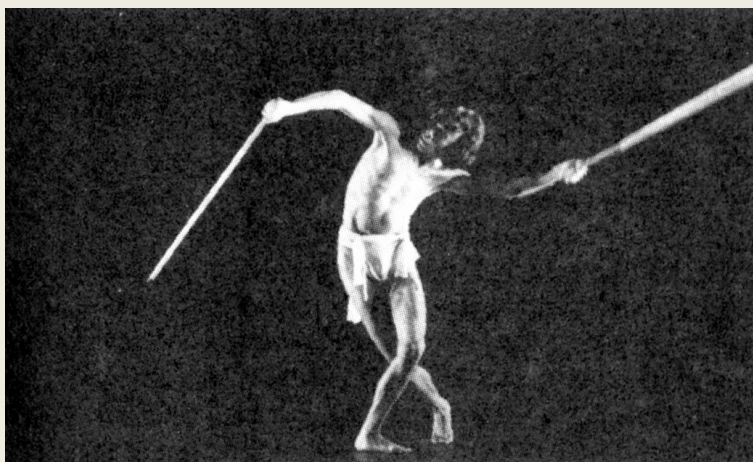
⁵³ Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁵⁴ Alberto Dallal, “Luis Fandiño y el grupo Alternativa”, *op. cit.*

⁵⁵ Testimonios de Patricia Cardona, Josefina Lavalley y Tulio de la Rosa en entrevistas con Margarita Tortajada, México.

⁵⁶ “La danza contemporánea, artículo de escaso consumo: Luis Fandiño”, en *Excélsior*, México, 12 de octubre de 1983.

trabajadora y el pueblo en general; es una necesidad que los trabajadores del arte deben llenar urgentemente”. Mencionaba la experiencia de Alternativa, grupo que había “encontrado respuestas no sólo alentadoras, sino entusiastas entre el sector obrero, en forma especial entre los telefonistas, lo que nos hace pensar que no andamos tan errados”.⁵⁷



Roberto Hernández en *Canto tercero*, 1983

Alternativa

Foto: Raúl Aguilar

Colección Luis Fandiño

Seguramente el nombre de Luis Fandiño pesaba entre los funcionarios, y permitió que el grupo fuera programado en los foros y temporadas que empezaron a surgir por la presión de los independientes y subsidiados, y por los dictados de las políticas culturales de la época. Participó en cientos de funciones en la Carpa Geodésica y en las temporadas y giras por el país organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), el Departamento del Distrito Federal (DDF), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), entre otras instituciones, además de varios sindicatos y organizaciones de artistas.

⁵⁷ Luis Fandiño en Eduardo Camacho S., “Urge que los trabajadores del arte hagan contacto verdadero con el pueblo: Fandiño”, en *Excélsior*, México, 1 de octubre de 1981.

Gracias a ello Alternativa se acercó a múltiples públicos, los cuales llegaron a responder con entusiasmo a su trabajo, a pesar de su “danza abstracta”. En 1986 Fandiño pedía a sus integrantes no perder el “espíritu de bailar para todos y en todos los foros [...] porque el público es todo México, no sólo el que va a Bellas Artes o al Teatro de la Danza: los niños, trabajadores, intelectuales. Queremos bailar para todos y dirán si lo que hacemos es válido o no”.⁵⁸

Una de las instituciones con la que más frecuentemente trabajó Alternativa fue el Fonapas. La encargada de Programación, Patricia Aulestia, recuerda que al grupo se le daban paquetes de cincuenta funciones que cumplían satisfactoriamente, sin importar las condiciones del foro. Eran funciones “masivas” para un público muy amplio y no necesariamente especializado, lo que no impedía que el grupo mostrara su profesionalismo. Esto, según Aulestia, no siempre sucedía con los independientes, pero en el caso de Alternativa, era notorio que el grupo tenía como base la disciplina y el rigor, gracias a la presencia de Fandiño.⁵⁹

Él nunca estuvo de acuerdo en trasladar las danzas que habían sido concebidas para foros tradicionales a espacios abiertos, parques o calles porque, sostenía, se desvirtuaban. Sin embargo, su “necesidad de sobrevivencia” los obligó a hacerlo, aunque nunca participaron, por ejemplo, en los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea que surgieron a raíz de los temblores en la ciudad de México de 1985, organizados por la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre y la organización gremial Danza Mexicana, A.C. Sí lo hicieron en otros eventos, también solidarios, como en 1982, con el Frente Pro Defensa y Promoción de la Cultura, constituido por artistas plásticos para manifestarse en contra del atentado que sufrieron los murales de Héctor Cruz en la Academia de San Carlos.⁶⁰

En julio de 1988, una década después de haber ingresado a Alternativa, éste se desintegró debido a sus diferencias internas. Dos años antes, en octubre de 1986, justo el día cuando debían iniciar una temporada en el Teatro de la Danza, una parte del grupo se negó a salir al foro como muestra de su inconformidad y con el fin de ejercer presión para

⁵⁸ Luis Fandiño en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 26 de enero de 1985.

⁵⁹ Patricia Aulestia en entrevista con Margarita Tortajada, México, 29 de julio de 1999.

⁶⁰ Armando Arias, *op. cit.*

tratar de modificar el concepto que seguían, pues ellos y ellas también querían participar en los nuevos espacios callejeros e incorporarse a las nuevas tendencias dancísticas (a lo que Fandiño se negaba terminantemente). A pesar de la ruptura, Alternativa se mantuvo durante casi dos años más con una pareja de bailarines (Soledad Ortiz y Roberto Hernández) quienes sostenían el peso del programa.

Alternativa desapareció en 1988, y quienes se separaron no lograron cohesionarse en un nuevo grupo. Además de no contar con repertorio, “simplemente no tenían lo que acababan de perder, que era el maestro, quien había mantenido unido al grupo por su gran calidad artística y humana”.⁶¹ Años después dos de los ex integrantes, Sonia Pabello y Antonio Fernández, fundaron el grupo 30-30 que, a decir de Aulestia, muestra la influencia de Fandiño. En ambos ve la misma actitud y profesionalismo de su maestro, y los considera “continuadores” de su labor y propuesta técnica.⁶²

Ese final abrupto no le causó amargura a Fandiño porque con Alternativa no acababa la danza para él. Sí fue doloroso “porque creo que no debió terminar así. Quizá fue una cosa natural, yo ya había cumplido una etapa sin darme cuenta y sucedió. De cualquier modo estoy satisfecho con lo realizado”,⁶³ y asume ese trabajo como un aporte más en su vida.

Para él, Alternativa fue una opción para la danza contemporánea mexicana. “Nosotros éramos una alternativa de cómo bailar, de cómo llegar a ser bailarines, de un entrenamiento. Teníamos una mística que toda compañía debe tener”.⁶⁴ Para quienes formaron parte de ese grupo significó un modo de acercarse a la danza y desarrollarse en ella, estuvieron en contacto con un artista y creyeron en el proyecto que él encabezaba.

⁶¹ Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, México, 9 de diciembre de 1998.

⁶² Patricia Aulestia en entrevista con Margarita Tortajada, México, 29 de julio de 1999.

⁶³ Luis Fandiño en Raquel Peguero, *op. cit.*

⁶⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

4. Danza como necesidad, nunca sacrificio

A pesar de la desintegración de ese grupo, Fandiño considera que la vida independiente sigue siendo una opción válida, así como lo fue en su momento frente a las tres grandes compañías de danza contemporánea del país (BNM, BI y BTE).

Se puede hacer danza tanto de manera oficial como independiente, siempre y cuando uno lo vea como una necesidad y no como sacrificio, porque la danza no debe ser sacrificio. No se trata de morir o de hacerle al héroe en la danza. Si no tienes los recursos hay que inventarlos. Algunos tienen mucha capacidad para ello, otros muy poca, pero de que se puede, se puede.⁶⁵

Considera, sin embargo, que mientras las compañías subsidiadas contaban con escuela y repertorio propios, un estilo que las distinguía e ideas fundamentales que les daban cohesión, la mayoría de los grupos independientes difícilmente lograban (y logran) estabilidad y dependían (y dependen) en gran medida de las instancias gubernamentales, carecían (y carecen) de espacios propios y no contaban (ni cuentan) con maestros, condiciones para obtener productos artísticos de gran calidad que pudieran (y puedan) ser distribuidos y consumidos por un amplio público, y con ello, mantener una vida efectivamente independiente.

Para él, esos grupos deberían nutrirse de bailarines formados en su interior; mantener un repertorio propio que permita madurar a intérpretes y obras; constituirse como espacio estable para que los coreógrafos desarrollen su propio lenguaje; y sostener un trabajo de gran calidad.

Desintegrado Alternativa, Fandiño se concentró en impartir clases en la escuela de danza que funcionaba en la Carpa Geodésica. Estudiantes y bailarines profesionales recurrían a él porque conocían su trayectoria y estaban convencidos de que su experiencia y resultados como maestro lo avalaban. Había sido maestro del Nuevo Teatro de Danza (1953-1960), el Ballet Folklórico de México (1962-1963), la escuela del Ballet Nacional (1964-1975), el Ballet Contemporáneo de Xalapa (1976), Alternativa (1978-1988), el Ballet Independiente (1980), la Escuela de Artes Escénicas CIEATL (1983-1984) y la escuela Espacio del Alba (1984, dirigida por Isabel Hernández).

Sin embargo, el trabajo que realizaba en la Carpa Geodésica no le satisfacía del todo, pues los bailarines carecían de persistencia. “No veía ningún resultado y eso me

⁶⁵ Luis Fandiño en Raquel Peguero, *op. cit.*

limitaba; había que recomenzar constantemente y me hartó no ver un progreso en el trabajo”.⁶⁶

En 1991 el grupo independiente de danza contemporánea Barro Rojo lo invitó a trabajar como maestro. Había sido formado en 1982 dentro de la Universidad Autónoma de Guerrero por el impulso de Rodolfo Reyes y Arturo Garrido (fundadores de Alternativa), y en 1984 se había independizado (bajo la dirección de Garrido) y trasladado su sede a la ciudad de México. Así, la incorporación de Fandiño significó de alguna manera volver a sus orígenes.

Fandiño trabajó durante cuatro años con Barro Rojo, como responsable del entrenamiento, y en 1994 creó la obra *Reflejos II* (con pista sonora y percusiones del propio Fandiño) para uno de sus integrantes, Serafín Aponte. El estreno se llevó a cabo en el Salón Diego Rivera del Palacio de Bellas Artes el 29 de abril, dentro de los festejos del Día Internacional de la Danza de ese año. Según Fandiño, Barro Rojo representó

una oportunidad importante dentro de mi trabajo como maestro. Fue una experiencia buena en el sentido de que di y enseñé pero también recibí y me enseñaron. Es un grupo profesional con expectativas particulares, metas definidas e individuos que abordan el fenómeno dancístico desde personalidades distintas; elementos que colaboran, que se dejan ser, que participan de la clase; unos la asumen como experiencia creativa. Mi labor con ellos me permitió un mayor desarrollo como maestro.⁶⁷

Por su parte, el grupo tuvo la ventaja de poder delegar la responsabilidad del entrenamiento técnico a un maestro eficaz, interesado en mantener en óptimas condiciones a las y los bailarines, tanto a los de Barro Rojo como a los numerosos externos que llegaron al salón atraídos por sus clases. Asimismo, se estableció una amistosa convivencia entre el grupo y el maestro, pues siempre se mostró respetuoso de la organización y propuesta artística de Barro Rojo.

Además, Fandiño ha sido llamado para impartir cursos y clases magistrales en diversos espacios, como el Ballet Independiente (1980), la Escuela de Artes Escénicas CIEATL (1983-1984), la Escuela de Danza Espacio del Alba (1984), Coloquio Internacional de Danza Contemporánea del IMSS (1988 y 1990), la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana (1992 y 1993), el Festival Internacional de Danza

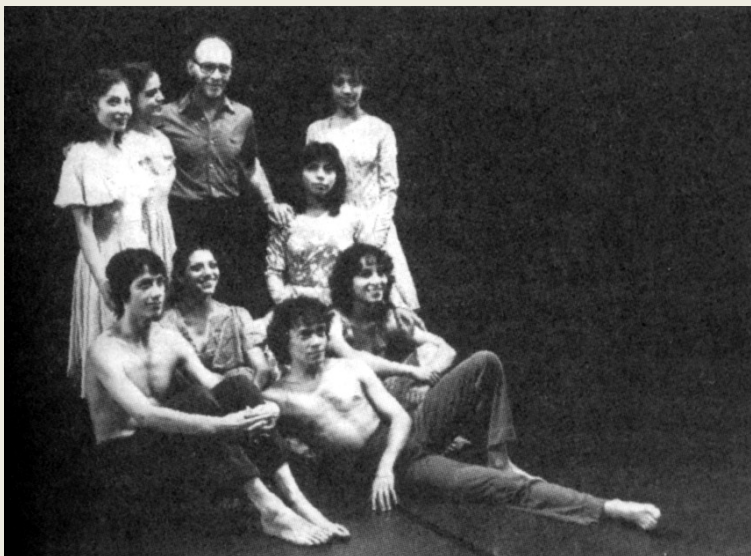
⁶⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

⁶⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

Contemporánea de San Luis Potosí (1992 a 1996) y la Academia de la Danza Mexicana del INBA (1993).

En 1992 el grupo independiente Umik, dirigido por Cristóbal Ocaña, también le pidió que se hiciera cargo del entrenamiento, lo que realizó durante ese año; sin embargo, no repitió la experiencia porque consideró que

trabajar con un grupo profesional también tiene sus limitaciones en cuanto a lo que yo pretendo, ya que son bailarines formados (no estudiantes dispuestos a aprender) y tienen intereses y formas de trabajo específicos que les impide tener la receptividad que requiero. Debido a que ejercen la danza de manera profesional a veces oponen resistencias que impiden a cada una de las personalidades que lo integran abordar la clase plenamente. Debido a que el maestro externo no siempre tiene coincidencias totales con el grupo, lo ideal es que de éste surja el maestro o maestros para cohesionarlo técnica, intelectual y artísticamente.⁶⁸



Luis Fandiño y Alternativa, 1984
Colección Luis Fandiño

En 1991, tras conocer el trabajo que realizaba con Barro Rojo, la coordinadora de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, Norma Batista, invitó a Fandiño a incorporarse a dicha escuela. Ésta era parte del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, y a partir de 1995 se convirtió en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, al ser trasladada al Centro Nacional de las Artes.

Ahí, junto a los jóvenes, Fandiño ha encontrado un espacio adecuado para desarrollar sus propuestas sobre la educación y técnica dancísticas, contribuyendo en la

⁶⁸ *Ibidem.*

formación de los nuevos bailarines de danza contemporánea. Como parte de ese trabajo ha montado seis coreografías con diversos grupos de alumnos. En 1993, *Por Vivaldi* (m. Vivaldi) e *Historia con mujeres* (m. Vivaldi, Bach, Carl Orff, Chopin y Mozart), estrenadas en el Teatro de la Danza el 7 de junio. En junio de 1994, *Puertas y susurros* (m. Chip Davis, diseños Kim Goldblatt), en el Teatro Carlos Lazo. En 1995, *Vive Bach* (m. Bach) y *Ritos* (m. Chip Davis) en el Teatro de la Danza el 2 de marzo; y en 1996, *Suertes* (m. popular brasileña) en el Teatro Raúl Flores Canelo el 11 de julio (con excepción de *Puertas y susurros*, los diseños son del propio Fandiño).

El propósito que Fandiño ha perseguido con estas obras ha sido mostrar los avances técnicos de los alumnos de una escuela profesional. “El objetivo final es presentarlos como instrumentos afinados; después ejercerán la profesión con esas bases técnicas que les permitirán abordar cualquier estilo”.⁶⁹

En sus obras para la Escuela ha desarrollado temáticas muy sencillas; las ha creado en función de los bailarines-alumnos, poniendo cuidado en la participación de todos y todas, aprovechando sus cualidades y capacidades personales y preparando el material coreográfico desde las clases. Al considerar que, aunque hayan sido sus alumnos, no son producto de él, sino del cuerpo docente de la Escuela, ha modificado radicalmente su concepto como creador. Las obras no buscan satisfacer su placer y necesidades expresivas, sino las del proyecto académico de la Escuela.

Sin embargo, con sus obras ha obtenido logros. Cuando *Ritos* se presentó en junio de 1995 en el Palacio de Bellas Artes dentro de la V Muestra de Escuelas Superiores de Danza del INBA, la respuesta del público y la crítica fue muy emocionante. Carlos Ocampo escribió:

Ritos procede del experimentado pulso de Luis Fandiño, maestro destacado de la institución y figura cimera en la república dancística mexicana. [...]

[La obra cuenta con] una rigurosa estructura geométrica que dispone los cuerpos en el espacio de acuerdo con una sensible planificación que equilibra fuerzas e impulsos. Luis Fandiño ofrece -impensable suponerlo de otra manera- una coreografía signada por su temperamento y por su historia. En la obra conviven elementos de ciertas técnicas contemporáneas fundidas, sin que se note la sutura, con componentes de jazz.

Danza de enorme dinamismo, la concebida por Fandiño se encuentra articulada a la retícula de un férreo diseño. De ahí se desprende la enorme exigencia técnica que no siempre esgrimen, pese a su buena

⁶⁹ *Ibidem*.

intención, los alumnos. El maestro no hizo concesiones y eso se agradece. Por el contrario, montó una danza preñada de dificultades.⁷⁰

Como recompensa a su trabajo de décadas, Fandiño ha recibido diversos reconocimientos, como haber sido nombrado jurado del II (1981) y XIII (1992) Premio Nacional de Danza, organizado por el INBA y la UAM; del Consejo Consultivo de la Coordinación Nacional de Danza del INBA (1992-1993); o jurado del Programa de Fomento a Proyectos de Coinversión Cultural del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1992-1993).

Además, se ha hecho acreedor a varios premios y homenajes, como el otorgado por el INBA en 1986 por su brillante labor dentro de la danza contemporánea durante 35 años “que nadie, en México, puede poner en duda”.⁷¹ El 27 de noviembre fue entrevistado públicamente por Alberto Dallal en la Sala Manuel M. Ponce del PBA, y el día 29 recibió el homenaje en el Teatro de la Danza, donde Guillermo Arriaga, entonces director de la Compañía Nacional de Danza del INBA, le entregó un reconocimiento y cuatro grupos compartieron una función en su honor. Éstos fueron Danza Libre Universitaria, con *Meditación* de Cristina Gallegos; Alternativa con *Canto tercero (de la libertad)*; Utopía con *En espera de Ulises* de Marco Antonio Silva; y Cuerpo Mutable e invitados con *De cuando Luis se convirtió en águila* de Mabel Diana, Jorge Domínguez, Herminia Grootenboer, Graciela Henríquez, Roberto Morales, Lidya Romero y Rosa Romero.

En 1991 recibió el “Homenaje Una vida en la Danza” del INBA junto con varios bailarines y coreógrafos en el PBA. Con motivo de ese premio declaró que su trabajo dancístico no tenía como fin el reconocimiento, sino satisfacer una necesidad vital: “Me siento muy contento de que la comunidad dancística considere que merezco este reconocimiento, quiere decir que hice los suficientes méritos para que se me recuerde”.⁷²

Ese mismo año, Danza Mexicana, A.C. le otorgó, dentro de la celebración del Día Internacional de la Danza (29 de abril) en el Museo del Chopo, un “Juanete de oro” por su

⁷⁰ Carlos Ocampo, “Fandiño y Parrao: oscilaciones en el péndulo dancístico”, en *Educación artística. La Gaceta de las escuelas profesionales y los centros de investigación del INBA*, Sección Noticias, año 3, núm. 11, INBA, México, octubre-diciembre de 1995, pp. 8-9.

⁷¹ Alberto Dallal, “Memorias de San Goloteo. A Luis Fandiño”, en *Excélsior*, México, 7 de diciembre de 1986.

⁷² “Homenaje al bailarín Luis Fandiño”, en *Excélsior*, México, 9 de abril de 1991, p. 7-B.

labor docente. Como jurado del premio habían participado los grupos independientes que se aglutinaban en esa asociación.⁷³

En 1993 Fandiño recibió el IV Premio Nacional de Danza INBA-Sinaloa “José Limón”, otorgado por el INBA y el gobierno del estado de Sinaloa; le fue entregado también el 29 de abril dentro de los festejos del Día Internacional de la Danza en el PBA. En ocasión de ese premio declaró que:

Es a fin de cuentas un reconocimiento a la generación de la que provengo, la cual creó los cimientos sobre los que se sustenta la danza de estos muchachos, tan dedicados y generosos con su arte. [...] El mayor aporte de los bailarines de mi generación son todos estos jóvenes que diseminamos en diversos grupos, que han logrado el arranque de una gran explosión en la danza mexicana.⁷⁴

Guillermina Bravo mostró su beneplácito por el otorgamiento de ese premio a Fandiño, y seguía lamentando su retiro como bailarín (a casi veinte años de que sucediera).⁷⁵

Iniciando el milenio, Fandiño recibió el Reconocimiento a la Labor Docente “Raúl Flores Canelo” por parte del XX Festival Nacional e Internacional de Danza San Luis Potosí (2000); fue publicado el libro *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta* de Margarita Tortajada, y difundido el video *Luis Fandiño, la fuerza de la danza* de Rosario Manzanos. En 2005 formó parte del Comité Dictaminador de Danza del Instituto Mexicano de la Juventud. Tres años después, fue homenajeado en el IX Encuentro Internacional de Danza “Manta por la Danza”, en la ciudad de Manta, Ecuador; además recibió un reconocimiento por parte de la Compañía Nacional de Danza de ese país y la Fundación Cultural Humanizarte, en la ciudad de Quito. También en 2008, fue nombrado maestro emérito de la ENDCyC, y recibió del VIII Encuentro de Nueva Danza y Nueva Música el reconocimiento al Mérito Artístico en la Investigación del Movimiento, Enseñanza y Promoción de la Danza Contemporánea. Su labor ha sido motivo de ponencias e investigaciones, difundidas en varias instituciones artísticas y educativas.

Ese reconocimiento y el afecto de sus compañeros han acompañado la vida de Fandiño; inclusive los técnicos de los teatros en los que ha trabajado dicen barrer “la polilla” que se desprende de su cuerpo, porque es oro.

⁷³ Raquel Peguero, “Otorgó Damac doce Juanetes de oro en el Museo del Chopo”, en *La Jornada*, México, 29 de abril de 1991, p. 38.

⁷⁴ Luis Fandiño en Patricia Velázquez Yebra, “Luis Fandiño. Estamos en plena explosión de la danza mexicana”, en *El Universal*, México, 3 de mayo de 1993, p. 3.

⁷⁵ Patricia Velázquez Yebra, *idem*.

Fandiño dice que los premios que ha recibido lo hacen sentirse halagado,

porque se llega a creer que lo que uno hizo lo hizo bien. Es similar a cuando los hijos reconocen en ti al mejor papá, y te abrazan y besan: te sientes muy halagado aunque sea tu obligación hacerlo. Si además de hacer danza a plenitud y como compromiso personal alguien se acuerda de que bailaste y que les gustó mucho, que alguien te llamó artista, que tuviste muy buenas críticas, y después de los años todavía se acuerdan de ti, eso es muy satisfactorio. Llegas a creer que te lo mereces, pero hay que tomarlo con medida vanidad.⁷⁶

Junto a él está Soledad Ortiz, su inseparable compañera desde 1984, quien con entrañable amor a él y a la danza participó en la experiencia de Alternativa y la enseñanza de los conceptos de su maestro. En 1986 nació la hija de ambos, Dionisia, heredera de la rebeldía de su padre y actualmente una bellísima bailarina; los tres han tenido una vida estable, aunque sumergida en un mundo de clases, ensayos y funciones de danza que los ha mantenido unidos, forma parte de su vida cotidiana y los retroalimenta.

Al ver en retrospectiva su vida, Fandiño se siente satisfecho y niega que la danza le haya impuesto algún sacrificio:

A pesar de mi inexperiencia, elegí la danza conscientemente; no fui impulsado por nadie y mi decisión fue espontánea, por una necesidad visceral. En ese momento no pensé que me exhibiría en el foro y después descubrí que podía vivir de esa profesión, la cual siempre ejercí a plenitud.⁷⁷

Me inicié en un periodo importante de la danza, la del nacionalismo, que es el origen de la actual y por eso debe ser reconocida [...] Creo que si el resultado presente es bueno fue porque tuvo una base sólida: que ahora se piense y trabaje diferente es normal, sería absurdo seguir con los mismos esquemas de esa época.⁷⁸

No me puse metas, ésas llegaron. Como bailarín nunca entablé competencia con nadie, sino que me propuse superarme a mí mismo. Nunca la danza fue sacrificio para mí, pues éste implica hacer lo que no se quiere: no hay que sacrificarse, a la danza hay que gozarla y asumirla, y reconocer que no hay nada gratuito. Tal vez sí sacrificué a algunas personas, como a mi familia o mis hijos, porque no les di lo que debía.

Cada etapa de mi carrera sucedió como paso lógico. Nunca desee estar en una compañía especial, llegué a las que tenía que llegar: la Academia de la Danza Mexicana, el Nuevo Teatro de Danza, el Ballet Nacional. No eran búsquedas predeterminadas y en ellas di mi mejor esfuerzo, aprendí, viajé, conocí personas y lugares, me conocieron y hablaron de mi trabajo. Asumí todo lo que se me presentaba.⁷⁹

La mística que Xavier Francis me inculcó, no sólo en la danza sino en la vida, de cómo verla en un bailarín o cómo es la vida de un ser humano, me permite ahora gozar de los frutos, ya que tuve una vida muy regocijante y afortunada como bailarín.⁸⁰

Tampoco desee ser director, las circunstancias me llevaron a ese sitio en Alternativa; fue otro paso más que me enseñó a ser responsable de un grupo, a administrar y a vivir todo lo que implica ser independiente (aunque nunca se es del todo).

No me arrepiento ni culpo ni recrimino a nadie por las cosas que pasé, pues soy partícipe de ellas. Estoy satisfecho de haber cumplido con los desafíos que se me presentaron, lo que ahora me da una gran

⁷⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ “Homenaje al bailarín Luis Fandiño”, *op. cit.*

⁷⁹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁸⁰ “Homenaje al bailarín Luis Fandiño”, *op. cit.*

tranquilidad. Siento que realicé lo que tenía que realizar, con éxitos o satisfacciones, con pequeñas o grandes decepciones, pero aceptando mi responsabilidad, sin culpar a nadie.

Lo positivo y negativo que sucedió en mis diferentes etapas como estudiante, bailarín, coreógrafo, director y maestro tienen un saldo a favor. Me creo un afortunado; todo lo que tengo lo he hecho a través de la danza: desarrollarme como ser humano, en la danza, las relaciones humanas que he compartido, los amigos que he fomentado. Mis maestros siempre tuvieron deferencias y un afecto especial conmigo, que también quiero transmitir a mis alumnos; no puedo pensar en dañarlos, si a mí nunca me dañaron. Quiero que ellos también se regocijen con la danza.⁸¹

Él no lo dice, pero es antes que nada un artista, y sus enseñanzas tienen eco por su honestidad y compromiso, por su búsqueda de la perfección, por su entrega total y generosa a la danza: así es Luis Fandiño, elemento excepcional “en el que coinciden el pensar y el hacer”.⁸² Aunque existen opiniones encontradas sobre sus logros como coreógrafo, debido a la corriente vanguardista en la que se desarrolló, cuando se habla de Fandiño como bailarín hay un consenso absoluto: era expresivo, extraordinario, impecable.

Dentro del medio existe un total consenso en considerarlo un impecable, espléndido, extraordinario bailarín, quizá el mejor que ha tenido el país en danza contemporánea; como coreógrafo no ha obtenido la aceptación de todos los que conocieron sus obras, aunque sí el reconocimiento de su talento y tenacidad por mantenerse vigente. Sin embargo, tiene un lugar propio e indiscutible, el que le da ser “*rara avis* de la danza mexicana, intransigente en lo que a autenticidad de la preparación y la habilidad creativa se refiere”.⁸³

⁸¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁸² Alberto Dallal, “Memorias de San Goloteo. A Luis Fandiño”, *op cit.*

⁸³ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979, p. 125.

Capítulo IV. Del maestro-cómplice Luis Fandiño y sus verdades generosas

El trabajo de Luis Fandiño como maestro es resultado de sus sesenta años de experiencia dentro del medio dancístico. Cada una de sus etapas está reflejada en su quehacer docente; sus clases sintetizan su saber como estudiante, bailarín, coreógrafo, director, diseñador y compositor autodidacta.

Pertenece a una corriente de la enseñanza que, aunque ha demostrado su eficacia en la práctica, se ha mantenido marginada de las escuelas profesionales de danza del país hasta hace muy poco tiempo. A partir de los planteamientos de Xavier Francis (cabeza de esa corriente), Fandiño ha elaborado sus propios conceptos técnicos y artísticos, así como estrategias didácticas que aplica con sus estudiantes.¹

1. La herencia de Xavier Francis

La influencia fundamental que recibió Fandiño para su quehacer docente fue la labor que realizó con Xavier Francis, a quien debe su formación como bailarín y de quien ha retomado los conceptos técnicos para llevarlos a un desarrollo propio.

El contacto directo y cotidiano de ambos maestros en las actividades dancísticas se dio a lo largo de la década de los cincuenta y los primeros años de la siguiente, cuando formaron parte de la Academia de la Danza Mexicana y del Nuevo Teatro de Danza. Fue hasta 1976 que trabajaron juntos de nuevo, en la ciudad de Xalapa, durante menos de un año, y a partir de entonces se desempeñaron profesionalmente en espacios diferentes, aunque conservando su amistad.

Si bien desde entonces Francis profundizó en sus conceptos, los desarrolló en función de las tareas concretas que llevó a cabo, e inclusive publicó varios textos sobre ellos (en los que hizo explícita su concepción casi religiosa de la danza), sólo retomo los que influyeron directamente sobre Fandiño (en 1950-1963 y 1976).

Francis ha reconocido que se formó en una diversidad de tendencias y maestros y los retomó en su propuesta personal de construcción del cuerpo del bailarín, elaborada no sólo a partir de las enseñanzas de sus maestros, sino de sus necesidades y capacidades como intérprete.

¹ Por razones de claridad en la exposición, en este capítulo no se hace la diferencia de géneros, puesto que en todo momento se habla en forma incluyente tanto de hombres como de mujeres.

La recuperación de la experiencia como alumno es punto de partida obligado para la reflexión, la definición de conceptos y el planteamiento de propósitos con sus estudiantes. Francis se refirió a dicha reflexión sobre su experiencia y a la selección que realizó para “dar a los bailarines lo que a mí no se me dio, justamente para evitar el daño a sus cuerpos”. Le interesó trabajar los elementos formativos para que sus estudiantes los asimilaran en el menor tiempo posible y, conjuntamente con ello, “hacerlos pensar y adentrarse al ser mismo”.²

Medía la eficacia de su trabajo técnico en los resultados de sus alumnos, pero también en los suyos: “Sé que funciona mi método, puesto que tuve que volver a formarme a mí mismo y dejar todos los estudios anteriores a un lado. Suena drástico, pero yo no soy la única persona que ha hecho eso”.³

Francis sostenía que su conocimiento de distintas escuelas le dio la posibilidad de formar a bailarines en corto tiempo, quienes lograban “un control más amplio” y adquirirían elementos para “formar su concepto sobre danza, que será fundamental en todo su trabajo”. Le adjudicaba la rapidez en la formación a la comprensión e interiorización del trabajo técnico que lograban los estudiantes; el concepto tenía que ver con su visión crítica sobre su propia actividad, su “deseo por aprender” y el desenvolvimiento de su creatividad.

No aceptaba que el intérprete fuese “tipificado o especializado; creía en el bailarín completo”.⁴ Por lo mismo, nunca hizo concesiones ni adaptaciones de su método y lo aplicó por igual a bailarines de cualquiera de las especialidades (clásico, contemporáneo y folclórico) con quienes trabajó.⁵

Para él, la enseñanza dancística debía impartirse lejos de “personalismos, tratando de que cada bailarín encontrara su propio carácter en un desarrollo técnico avanzado [y] que adquiriera capacidad creadora”. Para lograrlo no era suficiente el “entrenamiento mecánico”, sino “hacerle comprender que sólo un conocimiento profundo de todas las posibilidades de su cuerpo-instrumento le daría el medio técnico para lograr su fin: la

² Xavier Francis en Charla de danza con Xavier Francis, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, INBA, México, 1 de octubre de 1986.

³ *Ibidem*.

⁴ Raquel Tibol, “Reportajes a la danza: Xavier Francis”, en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1956, p. 10.

⁵ Charla de danza con Xavier Francis, *op. cit.*

libertad creadora”. El bailarín lograría expresarse entonces “con fuerza e inteligencia, pero sin esfuerzo visible”.⁶

Además de la tecnificación, profundo conocimiento y fortaleza del cuerpo, del carácter y determinación del bailarín, de la preocupación por mostrar su virtuosismo sin demostrar el esfuerzo físico desplegado y de la amplia cultura con la que debía contar, en 1958 Francis agregó una característica del bailarín: ser insaciable, “que necesite de todas las fuentes del conocimiento, que sepa que la ambición de ser artista es una tarea que nunca se acaba”.⁷

También mencionó la importancia de situarse en su contexto, “abrir los ojos a la vida [...] y adquirir un concepto que podrá ser transitorio pero que hay que desarrollar en todas sus posibilidades”. Con esto último se refería al imperativo de responder a las necesidades de su tiempo y a no someterse a una corriente determinada, pues “los ismos se acaban arruinando siempre porque son limitados por definición”.⁸

Este rechazo al encasillamiento del bailarín correspondía a su concepción de la danza moderna-contemporánea, la cual contaba con la “capacidad infinita de enriquecer el vocabulario gracias al contenido” y cuyo único límite era el propio cuerpo:

Muchos han querido otorgarle a la danza moderna un carácter subjetivo, no estoy de acuerdo. La danza moderna trata de ser expresiva. Tampoco creo que las nuevas tendencias sean una revolución en el ballet de todos los tiempos. Se las puede considerar más bien como un paso dinámico en su continuidad, realizado con lógica e inteligencia. Es una resultante de todas las formas antiguas y se está haciendo y experimentando con formas nuevas y seguirá así. Una de sus características es hablar al público de asuntos inmediatos, casi cotidianos. [...]

Lo que ha hecho la danza moderna es librarse de ese enclaustramiento [impuesto por la danza clásica]; ahora movemos el torso, las manos, los pies, en todas las formas posibles: la danza moderna es un motor que impulsa movimientos y no un molde que los impone. Al humanizar los movimientos el bailarín descubrió que no sólo era danzable la fantasía sino la vida misma con sus problemas y esperanzas. Una concepción de nuevas dimensiones también le dio nueva dimensión a la música, a la escenografía, a las luces y al ropaje, que son su complemento.⁹

Su búsqueda como creador en 1958 era “unir a la gente, entenderla, acercarme al prójimo”.¹⁰

⁶ Xavier Francis en Raquel Tibol, “Reportajes a la danza: Xavier Francis”, *op. cit.*

⁷ Raquel Tibol, “Xavier Francis y su grupo”, en *Novedades*, México, 30 de noviembre de 1958.

⁸ *Ibidem.*

⁹ Xavier Francis en Raquel Tibol, “Reportajes a la danza: Xavier Francis”, *op. cit.*

¹⁰ Raquel Tibol, “Xavier Francis y su grupo”, *op. cit.*

Casi treinta años después se refirió a la obligación del ser humano: “presentar verdades”, y consideró la creación como un acto no extraordinario, porque el ser humano “fue creado para crear o por lo menos recrear y procrear; la cosa es hacerlo verídicamente”. Para el artista la honestidad y capacidad creadora implicaban la construcción de obras que contuvieran un “aspecto didáctico”, “lo cual hace la gran diferencia entre un espectáculo para divertir y una comunicación urgente de elementos necesarios para introducir y conducir a otros seres humanos”.¹¹



Dionisia Fandiño Ortiz, 1989
Foto y colección Luis Fandiño

Su posición contra cualquier dogma, decía, se manifestaba en sus clases, consciente de que “mis conceptos son mis conceptos y trato de compartirlos con mis alumnos sin cambiar su manera de ser y de pensar”. Sabía que cada uno de ellos tenía capacidades específicas y modos de hacer, y que aunque el maestro podía dejar su “semilla”, “hay que darle al discípulo la posibilidad de eliminar lo que no le sirve; de lo que le damos debe guardar exclusivamente aquello que pueda asimilar”.¹²

Consideraba que el maestro sólo era “un incidente” en la vida del alumno y que la enseñanza no debía ser “absorbente [ni] imperativa”.¹³ Señalaba que con el fin de que sus alumnos no aceptaran como verdades absolutas sus propuestas, los estimulaba para investigar y discutir, y con ello, convencerse por sí mismos de sus planteamientos y metodología.¹⁴

Francis no consideraba que su camino para la formación de bailarines y la obtención del control de sus cuerpos fuera único; reconocía que la técnica del ballet, por ejemplo,

¹¹ Xavier Francis en Charla de danza con Xavier Francis, *op. cit.*

¹² Raquel Tibol, “Xavier Francis y su grupo”, *op. cit.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Charla de danza con Xavier Francis, *op. cit.*

podía tener las “mismas consecuencias” y lograr “los mismos resultados”,¹⁵ aunque mediante procedimientos diferenciados.

En 1986 Francis habló de su amor a la profesión de maestro, que implicaba la participación personal en la formación de otros:

Uno vive lo que siente la otra persona, comparte sus sentimientos y sus sensaciones físicas inclusive. Esto permite corregir e insistir sobre sus defectos, para que desaparezcan. Uno es una especie de protector, una figura paterna y muchas veces también materna: es fraternal, es compasivo (en el sentido de amistad), es una relación de cooperación-colaboración. El que enseña aprende simultáneamente y recibe enseñanzas de gran aporte humano.¹⁶

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

2. La danza de Fandiño: reelaboración continua y técnica total

Muchas de las ideas de Francis aquí expuestas están presentes en el maestro Luis Fandiño, quien las ha integrado y desarrollado con su propia experiencia y aplicando una didáctica específica, donde no cabe el autoritarismo (muchas veces ejercido por su mentor). Reconoce la importancia de Francis en su trabajo, y sabe que los maestros “enseñan y transmiten sus experiencias a las nuevas generaciones, y son éstas quienes materializan esos conocimientos”.¹⁷

Así como supo aprovechar las enseñanzas de Francis y cristalizarlas en su labor, los bailarines y estudiantes pueden hacerlo con las impartidas por Fandiño. Él transmite su experiencia, reelaborada y transformada en conocimientos pedagógicos, y lo hace con generosidad, justo como consecuencia de su vida profesional:

La experiencia como maestro se logra habiendo sido un bailarín honesto, ejercido a plenitud la danza como intérprete y sin resistencias, recibido las enseñanzas humildemente y sido un cómplice de los maestros, bailarines, coreógrafos y compañeros. Haber sido coreógrafo también permitirá ejercer la enseñanza más fácilmente. Cuando un maestro no ha tenido esas experiencias va a ser un maestro limitado, inconforme, porque no tuvo una carrera como bailarín ni creador como hubiera deseado, o porque no tuvo las armas para poderlas ejercer.

Con la madurez que me ha dado el tiempo ejerzo la enseñanza. Las relaciones y el ejercicio de cualquier profesión no son en balde, siempre reportan experiencias y lo único que se requiere es canalizarlas para más tarde transmitir las a los alumnos simplemente al hablar. Al hablar no puedes ocultar quién eres y la gente percibe esa experiencia y te respeta o no, se deja o no, te ama o no.¹⁸

Ese saber práctico también da al maestro la posibilidad de entender el cuerpo del alumno y sus capacidades, y de no tratar de limitarlo según los modelos del maestro y sus logros: “Luis dice que antes de dar una clase debes haber explorado al máximo tus capacidades personales, lo que te permite sentir las de otros individuos, aunque sean diferentes a las tuyas. Has trabajado tanto la capacidad de tu cuerpo que tienes la certeza de cómo se puede mover el otro cuerpo”.¹⁹

Los conocimientos de Fandiño deben valorarse no solamente en sí mismos, sino como fruto de un cúmulo de experiencia del que él es portador (una “escuela”). Los nuevos

¹⁷ Luis Fandiño en Fernando Maldonado, “Homenaje al maestro Luis Fandiño y a 19 bailarines en el Palacio de Bellas Artes”, en *El Universal Gráfico*, México, 27 de abril de 1991, p. 6.

¹⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

¹⁹ Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, México, 9 de diciembre de 1998.

estudiantes-bailarines, a su vez, transformarán esas enseñanzas “para expresarse con sus propias palabras y en tanto sean más sinceros podrán hacer una obra más valedera”.²⁰

Así fue su propio proceso: buscando su expresión personal como bailarín, coreógrafo y maestro, sin competir con los demás, pero procurando “ser el mejor en el nivel profesional”.²¹

Su experiencia y postura frente a sus estudiantes revelan una concepción de la educación que no se reduce a “adaptar” a los jóvenes a “aquellas realidades colectivas a las que la conciencia común atribuye un cierto valor”, ni a transmitir de generación en generación “los valores sociales, intelectuales y morales” de su sociedad.²² Por el contrario, defiende una educación transformadora, en la que el estudiante participe activamente y modifique las enseñanzas recibidas para expresarse creativamente.

Según Fandiño, Xavier Francis significó el cambio en el momento en que llegó a México (1950), y más tarde lo consideró una alternativa a la técnica Graham (corriente hegemónica de la danza contemporánea en el país a partir de los sesenta) porque Francis se oponía a los dogmas.

Desde la perspectiva de Fandiño, Francis no pretendió elaborar una técnica dancística, sino que hizo una síntesis personal de diversas propuestas para llegar a una forma de expresión “genuina y personal”. Sobre ello afirmó en los años setenta:

Creo que yo soy el único seguidor fiel de Xavier en ese aspecto. Porque a mí sí me revolucionó mi visión de la danza y por eso soy como ahora. Yo no trabajo con los mismos conceptos [Graham del Ballet Nacional] [...] Tampoco trabajo como Xavier, pero él me abrió los ojos [...]

Me molesta la cosa dogmática de seguir una forma de enseñar o una forma de hacer. Creo que así como hay mil formas, mil maneras de caminar, de ver, de reír, así hay mil formas de movimiento y mil formas de llegar a trabajar un músculo sin tener que seguir un procedimiento ya establecido.

Creo que eso es lo que hace a Xavier tan diferente y tan vital: pluraliza todos los movimientos que hace en su clase de técnica. Toma los movimientos cotidianos. Trabaja un movimiento ya estudiado técnicamente, digamos muscularmente, para que el músculo adquiera elasticidad. Este trabajo es indispensable para después usarlo como uno quiere. [...]

Cualquier movimiento puede ser trabajado técnicamente, para que el músculo llegue a poseer flexibilidad, fuerza, todo lo que necesita para poder expresarse más tarde. Xavier no sigue ninguna posición preestablecida. Eso es lo que yo siento y lo que yo hago tanto en mis clases como en mis coreografías.²³

²⁰ Luis Fandiño en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 26 de enero de 1985.

²¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

²² Jean Piaget, *Psicología y pedagogía*, Ed. Ariel, México, 1998, p. 157.

²³ Luis Fandiño en Alberto Dallal, “La danza moderna y sus ‘técnicas’”. Diálogo con Luis Fandiño”, en suplemento *Revista mexicana de cultura de El Nacional*, México, 9 de abril de 1972, p. 3.

Plantea que la técnica que aprendió con Francis no es original, como la Graham, pero “es resultado de su experiencia y conocimientos adquiridos e hizo su propia versión. Creo que eso fue lo que me entusiasmó y me llevó a trabajar con él. Es una síntesis para lograr la preparación corporal completa, aunada a los estímulos emotivos que se requieren”.²⁴

Fandiño considera que el trabajo técnico desarrollado e impartido por Francis era primordialmente expresivo, premisa básica de su procedimiento de construcción del cuerpo. Eso evita, desde la visión de Fandiño, que el salón y el foro se conviertan en espacios dogmáticos y cerrados, donde se dé prioridad a la repetición mecánica. Por tal razón, asegura que “la mística que me enseñó [Francis] es la apertura a una técnica universal,²⁵ que prepara al cuerpo adecuadamente para hacer todo”, en contraposición con los bailarines formados en técnica Graham o ballet clásico, quienes “no se pueden desprender de ese esquema”.²⁶ Matiza esta última afirmación en los casos de los bailarines y coreógrafos que, aun partiendo de ambas técnicas, las transgreden, sostiene, “en función de necesidades expresivas y basándose en la investigación personal”.

Así, ejemplifica con figuras provenientes de la escuela Graham, como Merce Cunningham y Paul Taylor (“quienes lograron la ruptura al buscar ser ellos mismos”), y del ballet, como Nijinsky y Sylvie Guillem (“excepcionales intérpretes con capacidad para romper esquemas”).²⁷ Reconoce que su visión de la danza clásica ha cambiado (aunque sigue pensando que “no me podría expresar con ese lenguaje”), y que muchas veces los bailarines de ballet “son más contemporáneos que los que hacen danza contemporánea, y tal vez sea porque muchos de ellos están mejor preparados técnicamente, lo que permite que sus cuerpos puedan expresar más cosas”.²⁸

En función de las influencias recibidas y de sus propias ideas, Fandiño pretende “enseñar bailando, sin un esquema rígido del cual no se pueda salir el ejecutante. Enseño una libertad controlada del cuerpo que forme, una libertad consciente que le permita al ejecutante saber qué está pasando en su cuerpo”.²⁹

²⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

²⁵ Luis Fandiño utiliza el término “universal” como “general, que a todo se entiende o se aplica, que procede de todos, que tiene aptitudes para todo, conocimientos en todo. Válido de una manera total o imperativa”, según el *Diccionario Pequeño Larousse*, Ed. Larousse, México, 1970, p. 1042.

²⁶ Luis Fandiño en “Homenaje al bailarín Luis Fandiño”, en *Excelsior*, México, 9 de abril de 1991, p. 7-B.

²⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de septiembre de 1999.

²⁸ Luis Fandiño en entrevista con Rosario Manzanos, México, 5 de junio de 1999, inédita.

²⁹ Luis Fandiño en “Homenaje al bailarín Luis Fandiño”, *op. cit.*

A diferencia de Francis, quien ponía gran atención en los conocimientos de anatomía, fisiología y kinesiología, Fandiño busca que el bailarín adquiriera conciencia de su cuerpo a partir de la práctica, de la experimentación del movimiento, de la emoción kinética, siempre conectado con una situación concreta. Coincide con Martha Eddy en que “no se requiere conocer a conciencia sobre fisiología y psicología para experimentar la danza; los sistemas anatómicos y su dinámica se usan espontáneamente porque son inherentes al movimiento”.³⁰ Así establece su forma de trabajo: “Yo hago un movimiento y lo aplico. Sucede así porque así lo siento, por necesidad. De alguna manera lo encauzo técnicamente para que funcione dentro de una clase cuando es clase de técnica. Cuando es danza, te olvidas del movimiento como técnica”.³¹

Esa conexión de la realidad y la necesidad, por un lado, con la danza y el trabajo técnico implicado, por el otro, expresa su concepción del cuerpo, no exclusivamente instrumento de trabajo, sino cuerpo viviente. Ello significa conjuntar el hacer-sentir-pensar, lograr el conocimiento de sí y revolucionar el cuerpo de quien lo habita.



Soledad Ortiz y Dionisia Fandiño
Ortiz, 1999. Foto: Felipe Monsiváis
Colección Luis Fandiño

También en esto coincide con Eddy, cuya propuesta de entrenamiento, aunque disímbola,

se basa en dos experiencias humanas universales: estar en el cuerpo y experimentar pensamientos y sentimientos, asumiendo una relación integral entre estos dos fenómenos y buscando llevar a ambos a la plena conciencia, y permitiendo hacer conscientes diversos pensamientos y sentimientos a través del movimiento del cuerpo. Por tanto, al aprender a utilizar mejor nuestros recursos anatómicos y fisiológicos, también aprendemos a abrazar a nuestros yo emocionales y expresivos, lo que ofrece una vía poderosa a la experimentación de la conexión mente-cuerpo. ¿Qué mejor manera de prepararse para la creación o expresión en una forma de arte que requiere la fisicalización de pensamientos y sentimientos?³²

³⁰ Martha Eddy, “Danza Cuerpo-Mente”, en Susan Loman (ed.), *The Body-Mind Connection in Human Movement Analysis*, New England Gradual School, Antioche, Nueva Inglaterra, 1992, pp. 203-227 (traduc. Dolores Ponce).

³¹ Luis Fandiño en Alberto Dallal, “La danza moderna y sus ‘técnicas’. Diálogo con Luis Fandiño”, *op. cit.*

³² Martha Eddy, *op. cit.*

En las clases de Fandiño siempre está presente “una carga emotiva personal”; su fin es modificar el cuerpo y la mente de sus alumnos “para que ellos viertan mi experiencia al momento de ejercer la danza, como actividad creadora”.³³

Así, su objetivo no es sólo lograr la perfección del “ejercicio físico”, sino la comprensión de la danza “como una actividad humana expresiva”. Por tal razón, no busca la repetición de formas huecas, sino la vivencia de esas formas.

Para él, lo sustantivo de la danza es el cuerpo; su atención está dirigida a construirlo, pero sin desvincularse de la totalidad del ser humano, y teniendo presente su expresividad y no únicamente su virtuosismo. La razón de la danza es trascender (aunque sea “visualmente o virtualmente”) los límites físicos del cuerpo, y hacer ilimitado su movimiento.³⁴ “Físicamente, hay cosas que no se pueden hacer. Pero si estuviéramos pensando todo el tiempo en que no se podían hacer, no haríamos ni siquiera lo posible”.³⁵

Sin embargo, trascender límites no implica que “el cuerpo humano debe *forzarse* para hacer lo imposible sino lograr lo imposible por medio de la naturalidad o la espontaneidad virtuosa”.³⁶

Según Fandiño, la danza y su espacio de representación por excelencia, el teatro, brindan al ser humano la oportunidad de “recrear, inventar, renacer”, convirtiéndose en un “ámbito mágico” donde se “olvidan los nombres” y sólo están presentes los “personajes que crearon los bailarines”. Éstos son seres extraordinarios que desarrollan sus capacidades, y al igual que todos aquéllos que ejercen las artes, sólo se convierten en artistas cuando “llevan su disciplina a la excelencia”.³⁷

Para lograrlo y crear, el bailarín, concretamente el de danza contemporánea, debe conocer su mundo y “ser rebelde”, porque quien

está conforme no tiene nada que decir, simplemente observa. Un bailarín contemporáneo no puede ser observador pasivo, tiene que ser uno que transforma, y para lograrlo las aptitudes físicas pueden ser y son muy importantes, pero no es el todo. El bailarín tiene que ser inteligente, saber aprovechar los recursos que tiene, no la cantidad de información que acumula.³⁸

³³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

³⁴ Alberto Dallal, *La danza moderna*, FCE, México, 1975, p. 36.

³⁵ Luis Fandiño en *ibidem*.

³⁶ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979, p. 125.

³⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

³⁸ Luis Fandiño en Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, *op. cit.*

Luis Fandiño se inició como maestro en el Nuevo Teatro de Danza alrededor de 1953, cuando sus clases fueron “un sufrimiento”, pues no se sentía capaz de transmitir la experiencia práctica que había adquirido como alumno y bailarín, ni sabía pedir a sus estudiantes lo que requería. Recuerda que se limitaba a reproducir movimientos y secuencias aprendidos, que los alumnos repetían mecánicamente.

Poco a poco precisó sus conceptos dancísticos y pedagógicos, lo cual se reflejó en su trabajo dentro del Ballet Nacional, y fundamentalmente en Alternativa, donde definió con gran claridad sus objetivos como maestro y sus procedimientos técnicos, y elaboró las estrategias didácticas adecuadas para la transmisión de su método. En ese grupo “aprendí a ser maestro porque los muchachos que han estudiado conmigo me enseñaron a conocer el cuerpo”.³⁹ Al respecto Dallal escribió en 1980: “Fandiño ha recreado su propia técnica de enseñanza. Los resultados saltan a la vista en los cuerpos y en la prestancia de los seis bailarines que integran el grupo”.⁴⁰

Sus sólidos conocimientos y experiencia dentro del salón, así como la permanente reflexión, le han permitido profundizar en sus conocimientos, y elaborar y reelaborar sus propuestas: sus resultados como maestro son más eficaces porque ha afianzado y desarrollado sus conocimientos y estrategias para transmitirlos.

Ello lo ha convertido en un maestro más flexible, en comparación con los inicios de los años ochenta, cuando presionaba con más insistencia a los alumnos y bailarines de Alternativa (debido a las condiciones del grupo y su vida profesional).⁴¹ En la actualidad ha incrementado sus exigencias sobre sí mismo, y comprende que los estudiantes y bailarines deben tratarse individualmente; cada uno cuenta con habilidades, limitaciones y formas de expresión personales, cuyo desarrollo es en gran parte responsabilidad del maestro. Aunque asume la especificidad de cada uno, sin distinción pide el máximo esfuerzo, para lograr la mejor preparación posible para el ejercicio profesional de la danza.

A pesar de los estrechos vínculos que se establecen entre maestro y alumnos, Fandiño no considera a éstos una prolongación suya, pues está consciente de que interviene

³⁹ Luis Fandiño en Óscar Flores Martínez, “Lo contemporáneo como concepto del intelecto”, en *El Universal*, México, 22, 23 y 24 de noviembre de 1987, en Óscar Flores Martínez, *Cortes selectos*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1991, pp. 172 y 173.

⁴⁰ Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, en *Comunidad-Conacyt*, año VI, núm. 17, México, septiembre de 1980.

⁴¹ Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*

en su formación al lado de otros maestros y que constituye un accidente en la vida de los futuros bailarines.

Para Fandiño la técnica es una sola, porque el cuerpo humano es uno, “constituido por los mismos huesos y músculos”, aunque inmerso en culturas y con mentalidades diferentes, según las cuales se desarrollan formas “naturales” de hacer (técnicas cotidianas, en términos de Marcel Mauss). Así, cuando Fandiño asegura que hay una “técnica única”, se refiere a la manera cotidiana de moverse, sobre la cual se elaboran las técnicas extracotidianas (como las dancísticas) y que son múltiples, según el desarrollo específico de cada una sobre sus formas, impulsos, operaciones corporales, significados y lenguajes.⁴²

Sostiene que cada cuerpo tiene un rango de potencialidades y la función de las técnicas dancísticas es ampliarlo para lograr mayores posibilidades de movimiento. Esto no debe violentar al cuerpo, que debe realizar un trabajo sano, sin provocar deformaciones ni lesiones; “la misma clase debe proporcionar el conocimiento de cómo no lastimarse”.⁴³

La salud es uno de los puntos medulares de su trabajo técnico. A lo largo de su vida ha aprendido que el dolor es contrario a la danza, en oposición a algunas ideas persistentes en los medios académico y profesional que identifican dolor con esfuerzo y trabajo. “Si sientes dolor al hacer algo está mal. No debes sentir dolor, y si lo sientes es que no estás trabajando correctamente; el cuerpo se defiende, prende la alarma rápidamente y te dice 'eso no lo hagas, te lastimas'”.⁴⁴

Da un gran valor a la técnica dancística, precisamente porque sus metas van más allá de ella: “cualquier obra que pretenda llegar a calificar como artística, dependerá de la utilización de una buena técnica [“cualquiera que esté justificada”]; yo no creo en la improvisación, ya que sin técnica no hay arte”.⁴⁵ Una vez asimilada la técnica dancística, el bailarín la usa como parte de él, aparentando que el movimiento que ejecuta no es técnico, sino natural y “fácil” para su cuerpo.

⁴² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de septiembre de 1999.

⁴³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁴⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

⁴⁵ Luis Fandiño en Antonio Camargo Ríos, “Para nosotros, la autocrítica no es una práctica cotidiana: Luis Fandiño”, en *El Nacional*, México, 13 de agosto de 1984, p. 6.

Desde los años sesenta ha mostrado una preocupación por crear un procedimiento técnico propio, en función de las necesidades específicas de los bailarines mexicanos.⁴⁶ Por tal razón, ha rechazado las copias y reproducciones de modelos extranjeros que frecuentemente se han retomado en el país sin un profundo conocimiento de su sustento, justificación, contenido y filosofía.⁴⁷ En ese sentido, señala que las diversas técnicas no son completas, pues independientemente de que “sean malas o buenas”, provienen de cada creador, su herencia y su propuesta artística, y por tanto, están determinadas por ellos.⁴⁸

La dependencia de técnicas ajenas a las necesidades de los bailarines mexicanos, según Fandiño, obstaculiza el desarrollo de la danza escénica del país. “El problema es que al no buscar un desarrollo personal y no lograr una forma propia de ver la danza” y elaborar un lenguaje propio, “colaboramos en el estancamiento de esta expresión en México”. Por eso, decía en 1980, Alternativa luchaba por construir su propio lenguaje “resultado de la experiencia” y el trabajo permanente.⁴⁹

Dos años después hizo hincapié en que el trabajo técnico de Alternativa no era estático, sino “dialéctico, y juntos cada día descubrimos una nueva posibilidad”,⁵⁰ hacia la construcción del cuerpo y del lenguaje propio. Señalaba así la riqueza de su método, ya que tiene conciencia plena de que las transformaciones de los cuerpos, los contextos, las concepciones de la danza, los planteamientos estéticos, las necesidades expresivas y escénicas, etc., modifican el modo de construir al bailarín: señala las técnicas del cuerpo (incluyendo a las dancísticas) como productos históricos relacionados con momentos y contextos concretos.

Esto evita que la técnica se convierta en procedimiento único y verdad absoluta, y permite que el maestro y el alumno se expresen personal y creativamente en el salón, que introduzcan su mundo real e inmediato: que la danza contemporánea exprese al ser humano contemporáneo pues, para él, el aspecto técnico de la danza (construcción del cuerpo) no está separado del expresivo y creativo, sino que ambos constituyen una unidad.

⁴⁶ “Luis Fandiño descubre cada día nuevas creaciones y posibilidades”, en *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, 9 de julio de 1982.

⁴⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de septiembre de 1999.

⁴⁸ Luis Fandiño en Óscar Flores Martínez, *op.cit.*, p. 173.

⁴⁹ Luis Fandiño en “Luis Fandiño: poseemos técnicas de danza propia para poder dejar de importarlas”, en *Uno más uno*, México, 15 de agosto de 1980, p. 16.

⁵⁰ “Luis Fandiño descubre cada día nuevas creaciones y posibilidades”, *op. cit.*

Considera que las técnicas dancísticas deben ser autónomas y abarcar la totalidad de las necesidades de construcción del cuerpo, para “no tener que recurrir a otras disciplinas”,⁵¹ y no desvincularla del aspecto creativo del maestro y alumno. Por ello, con su método Fandiño persigue construir al cuerpo del bailarín posibilitando que cada uno desarrolle formas personales de expresión y la capacidad para hacerlo dentro de las diversas especialidades dancísticas.⁵²

Estos conceptos parten de su trabajo y los ejemplifica con su experiencia al practicar danza clásica:

Si eres estricto en el análisis técnico [de la técnica de danza contemporánea] vas a ver que no choca con el clásico ni con ninguna otra especialidad, porque los músculos y los esfuerzos que tienes que hacer para preparar tu cuerpo son los mismos, lo único que cambia es el estilo. Entendí eso desde un principio y trabajé correctamente en los esfuerzos. Cuando tomé clases de clásico no tuve problema en las colocaciones porque las había experimentado en contemporáneo. Se sorprendían de que sin haber tomado clásico lo hiciera bien, pero lo único que hacía era adoptar el estilo, la técnica y la tenía, lo único que cambiaba eran los pasos.⁵³

Independientemente de esa concepción, que requiere una discusión profunda dentro del campo dancístico, Fandiño considera que la técnica debe ser versátil y dotar al bailarín de todas las posibilidades para que pueda optar por cualquier estilo con libertad. Su concepción tiene una íntima relación con su experiencia como bailarín, faceta en la cual demostró su amplio dominio, conciencia y aguda inteligencia corporales, que le permitieron ejecutar varias especialidades de la danza con el mismo nivel de excelencia. Esas características no necesariamente se presentan en todos los estudiantes y bailarines, y la diversificación y especialización de la danza ha llevado a la construcción de técnicas específicas para cada rama en función de conceptos propios y necesidades expresivas.

La danza moderna y contemporánea surgieron justamente de esa necesidad personal de encontrar modos propios de expresarse, razón por la que existen numerosas “técnicas”, “estilos”, “escuelas” y/o “corrientes”. Ha sido a partir de las propuestas creativas y de los cuerpos concretos que les dan vida que se han sistematizado formas particulares de

⁵¹ Luis Fandiño en Merry Mac Masters, “Luis Fandiño, Premio Nacional de Danza José Limón 1993”, en *El Nacional*, México, 29 de abril de 1993, p. 10.

⁵² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁵³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997. Al respecto opina Soledad Ortiz: “Luis siempre nos dijo que la técnica es mecánica, lo que físicamente se tiene que hacer para lograr los movimientos, pero la cuestión dancística viene en el desarrollo de esa mecánica. Cada vez que se ejecuta un movimiento muscularmente hay una proyección, hay una emoción en el cuerpo. La clase de danza, por tanto, no se queda en lo mecánico”; en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*

construcción del cuerpo, tanto en la danza contemporánea como en las demás ramas. Todas ellas han estado guiadas por la búsqueda de los procedimientos más adecuados y efectivos para lograr sus objetivos concretos.

Dentro del campo dancístico mexicano no es extraña la afirmación de que existe un procedimiento técnico capaz de brindar los elementos necesarios para desarrollar al cuerpo a sus máximas capacidades, dotándolo de las bases formativas para después cumplir con cualquier demanda técnica y expresiva. De tal manera, casi existe consenso en considerar como técnicas exclusivamente al ballet y la Graham, desplazando al resto de los procedimientos técnicos al rubro de los “estilos”.

Contrario a esto, Fandiño opina que la técnica Graham y el ballet clásico son aquéllas que más comúnmente encasillan al bailarín dentro de esquemas, y que es posible construir al cuerpo a partir de otra técnica.



Luis Fandiño con alumnos del cuarto grado de la Carrera de Ejecutante de Danza Contemporánea de la ENDCyC del INBA, 1999. Foto: Felipe Monsiváis
Colección Luis Fandiño

Esto, además de plantear una discusión en el terreno de las concepciones de la construcción del cuerpo, abre la posibilidad de romper con la hegemonía de las dos únicas técnicas consideradas como formativas, y dar legitimidad a otras propuestas. En este caso, la corriente encabezada por Xavier Francis, que a pesar de haber sido fundamental para el

desarrollo dancístico de los bailarines en los años cincuenta, perdió fuerza dentro del campo y ha sido marginada de las escuelas profesionales y no profesionales de danza del país.

El hecho de que Francis, el Nuevo Teatro de Danza y sus integrantes se hayan mantenidos lejos de las instituciones oficiales, y de que no obtuvieron una posición de poder dentro del campo dancístico, restó legitimidad y fuerza a sus propuestas técnica y coreográfica. A decir de Fandiño esto ha sido un error, porque las diversas influencias y corrientes no deberían ser desdeñadas, sino conocidas y ubicadas en su contexto, pues “entre más informado estés, más auténtico serás”.

A pesar de su situación marginal, la corriente de Francis es la otra, además de la Graham, que cuenta con tradición y cierto arraigo dentro de la danza contemporánea mexicana, logrados con los esfuerzos individuales (a veces heroicos) de varios maestros y maestras, quienes en muchos casos se han sostenido fuera de las esferas institucionales para desarrollar sus propuestas. A ese grupo pertenecen, entre otros, Rodolfo Reyes, Isabel Hernández, Fernando Castillo, Evangelina Villalón, Jorge Marcos Manuel, Soledad Ortiz, los integrantes y ex integrantes del grupo de danza contemporánea Barro Rojo, y otros. (En el caso de Luis Fandiño, pieza fundamental de esa corriente, su incorporación al INBA fue muy reciente, 1991).

Él afirma que quienes han sido sus alumnos cuentan con la preparación mínima para convertirse en bailarines dentro del ámbito profesional y ejecutar cualquier género de danza: “Los resultados los he visto. La gente sale bien dotada, sin ningún *cliché* y puede adaptarse a los diferentes estilos de moverse”,⁵⁴ y

Creo que pueden bailar en una comedia musical, tomar el estilo que ahí se requiere y hacerlo muy bien porque su cuerpo está apto; pueden tomar una clase de danza clásica y adaptarse, lo único que tienen que hacer es cambiar de *switch*, pues ya tienen la formación básica; pueden hacer patinaje artístico sobre hielo porque tienen la preparación, sólo tienen que aprender los diferentes apoyos, el deslizamiento sobre el hielo en una cuchilla. Si les piden bailar danza étnica africana o folclórica mexicana deben poder hacerlo, sólo tienen que cambiar el estilo, hacer suyas sus peculiaridades. No es fácil, pues no son bailarines universales; lo que quiero decir es que están preparados físicamente y que no van a lastimarse ni su cuerpo va a sufrir al asumir otro tipo de danza.⁵⁵

Esos bailarines estarían preparados muscularmente y serían conscientes de su cuerpo y sus posibilidades a semejanza de un motor, que:

⁵⁴ Luis Fandiño en Merry Mac Masters, *op. cit.*

⁵⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

si está bien calibrado y aceitado, y el material del que está hecho es el adecuado, entonces puede correr y no se va a parar. Si lo metes en un terreno pedregoso habrá que cambiarlo, porque ese motor está hecho para correr en uno plano. Lo que tienes que hacer es cambiar la velocidad, las llantas y tú, el que va manejando, tiene que adaptarse a ese terreno. El bailarín es eso: un motor perfecto, afinado, bien dotado y lo único que tiene que hacer al cambiar de “ambiente” es responder a los diferentes estilos. Puede llegar a ser un virtuoso en alguno de ellos si se dedica de lleno a él y cumple sus requerimientos.⁵⁶

Además de su afirmación de que su método de trabajo técnico permite la adaptación a todo estilo y género dancísticos, está el reconocimiento de que la técnica no puede desvincularse de las necesidades expresivas del maestro y sus alumnos; por eso es dialéctica y no se convierte en dogma. Para él, es imposible “pensar en abstracto”, debe haber referencia a los cuerpos concretos: “En todo lo que hace la gente descubro muchas posibilidades [...] Considero que la técnica [dancística] también es movimiento cotidiano. Muchos de los ejercicios que pongo en clase los saco de movimientos que vi o que hice en la calle o mi casa. [...] Entonces digo ¿por qué no voy a poder diseñarlo técnicamente, trabajarlo muscularmente?”⁵⁷

Así, incorpora y enriquece su propuesta técnica, pero respetando sus principios básicos (desarrollar las capacidades físicas del estudiante-bailarín), y transforma la vida y movimientos cotidianos en danza académica y experiencia creativa. Así, pretende que sus alumnos dominen el movimiento y el espacio, pero sin limitarse a esquemas cerrados, siguiendo en mucho su propio proceso: “Luis observó y moldeó su cuerpo, descubriendo en él nuevas formas y lenguajes; y como este artista tiene el don de ser un gran maestro, sus alumnos, más que imposición de una técnica, reciben el conocimiento de sus propios cuerpos, de sus limitaciones e ilimitadas posibilidades”.⁵⁸

En cuanto a la terminología, utiliza la que considera más descriptiva para las acciones del cuerpo. No hace referencia a la nomenclatura del ballet ni de la técnica Graham, porque su concepto de movimiento no reproduce al de estas dos técnicas: “Si digo espalda redonda es porque quiero que la espalda esté redonda, y no corresponde a una contracción. Si la pido arqueada, tampoco hablo de un *high release* ni un *cambré*”.⁵⁹

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Luis Fandiño en Alberto Dallal, *La danza moderna, op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ Dionisia Urtubees, “Luis Fandiño o la transparencia”, en suplemento *Sábado* núm. 338 de *Uno más uno*, México, 21 de abril de 1984.

⁵⁹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

Para Fandiño los bailarines tienen una inteligencia y sensibilidad corporales más desarrolladas que el resto de los individuos; aunque ambas son naturales, es necesario que el ejecutante las hagan conscientes y utilice la técnica para desarrollarlas.

El cuerpo recibe las enseñanzas dancísticas de otros cuerpos, y puede asimilarlas en la medida en que comprenda lo que el movimiento le dicta. Al mirar la demostración de lo que se pide, el bailarín debe realizar un análisis y entender el procedimiento que está siguiendo ese cuerpo que demuestra. No se trata de aprender por imitación, sino por conscientización del movimiento que mira y que trasladará a su propio cuerpo. Fandiño sostiene que la técnica facilita ese camino de “análisis rápido”,⁶⁰ y también permite que desaparezcan los riesgos físicos, y más tarde facultará a olvidar la técnica misma, pues el bailarín debe llegar a “hacerla suya, orgánica, parte natural de él”.⁶¹

Establece una gran diferencia entre la habilidad y la destreza. Considera a la primera como la capacidad de ejecutar movimientos “cumpliendo” con lo requerido para “llegar a la meta a como dé lugar”; en tanto que la destreza es la realización de ese movimiento de manera consciente y planeada, utilizando sus recursos técnicos para lograr precisión, “tejiendo” sus conocimientos prácticos y aplicando la energía requerida para “llegar tranquilamente a la meta”. El bailarín diestro sabe que el movimiento debe ser planeado y que en “la técnica no cabe el azar”,⁶² por eso la asimila, cuida su cuerpo para no lastimarse, “goza con lo que hace y seguramente en el futuro incrementará sus logros”.⁶³

⁶⁰ Según Piaget la percepción del ser humano y por tanto también la capacidad de “comprender el movimiento”, no se reduce a “una simple lectura de los datos sensoriales, sino que implica una organización activa en la que intervienen decisiones y pre-inferencias y que se debe a la influencia sobre la percepción como tal del esquematismo de las acciones o de las operaciones”; en Jean Piaget, *Psicología y epistemología*, Ed. Ariel, Barcelona, 1981, p. 111.

⁶¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

⁶² Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁶³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997. Según Azael López González, “las habilidades motrices y físicas son el estímulo y desarrollo procesual hacia las capacidades físicas, tanto condicionales como coordinativas; la destreza motora es la manifestación desarrollada (como producto) de las mismas: es la expresión técnica con un carácter de limpieza y precisión. Una habilidad motora es la manifestación del movimiento corporal como una necesidad para comunicarse y expresarse a lo largo de la vida, y es adquirida como consecuencia de las interacciones sociales dentro de una cultura específica. Es la adquisición de los conocimientos y hábitos cotidianos para la vida social (técnicas cotidianas). Una destreza motora es una expresión de la técnica extracotidiana; es decir, es la expresión técnica del cuerpo, con un carácter de limpieza, precisión y desarrollo. La destreza está integrada por las cualidades o capacidades físicas naturales y adquiridas; por la inteligencia motriz e intelectual; y por la experiencia. Las habilidades también son capacidades físicas, pero sólo se refieren a las naturales, las cotidianas, las que pudieran estar en proceso de convertirse en destrezas al someterse a la práctica y adquirir experiencia”; en Azael López González, “Habilidades y destrezas”, 1998, mimeo. También sobre esas

De esa manera, Fandiño afirma que la técnica permite el conocimiento del cuerpo, de cada una de las partes que lo conforman, de sus posibilidades de movimiento y de las sensaciones que éste implica. Con ello, abre la puerta al auto-conocimiento de la persona, al desarrollo del sentido propioceptivo.

¿Qué pretende Fandiño con los movimientos que propone en clase? Al introducirlos está consciente del esfuerzo físico-emotivo y trabajo muscular que implican, pero también de la forma del cuerpo en el espacio. Es decir, plantea su clase en función de los requerimientos técnicos para construir al cuerpo, y por otro lado, lo hace conducido por su sentido estético. Siempre tiene presente que el fin último de la clase no es la técnica ni los logros físicos, sino el teatro, pues es en el espacio escénico donde adquiere significado esa preparación del salón, y las clases “son el caldo de cultivo en el nivel técnico para las puestas en escena”.⁶⁴ Por eso sus clases incorporan procesos de creación coreográfica y recuperan “la idea de la práctica escénica y espectacular”.⁶⁵

Sin embargo, Fandiño no utiliza en sus clases motivaciones emocionales como lo haría en una coreografía; en su lugar se vale de estímulos particulares e imágenes concretas para clarificar el movimiento y provocar a los alumnos a expresarse e ir más allá de la ejecución correcta. Esas imágenes “ideokinéticas facilitan la interiorización del movimiento, impidiendo su mecanización”⁶⁶ y además, esa “imagería mental puede mejorar las capacidades del movimiento, optimizando kinestésicamente el movimiento eficiente”.⁶⁷

Considera la clase como un trabajo de foro, donde el bailarín debe *estar* presente en su totalidad, consciente de sí mismo y su entorno; de lo contrario la clase no logra su eficacia.

Exige sólo lo que sabe puede hacerse en una clase, de acuerdo con sus vivencias: “El simple hecho de estar en un salón o un foro debe ser un placer, especialmente si te están viendo, y debes provocar placer al espectador. El bailarín debe ser sensual, creativo,

definiciones, puede consultarse a varios autores citados en Jean Le Boulch, *Hacia una ciencia del movimiento humano*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1979, pp. 191-197.

⁶⁴ “Luis Fandiño descubre cada día nuevas creaciones y posibilidades”, *op. cit.*

⁶⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

⁶⁶ Fidel Pajares, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1993, p. 80.

⁶⁷ L. Sweigard, cit. en Martha Eddy, *op. cit.*

emotivo; por eso en las clases quiero seres humanos vivos, con sus limitaciones y con sus cualidades, pero vivos”.⁶⁸

No se considera un “hacedor de bailarines, sino simplemente un estimulador”, y pide que sus alumnos “rompan con la cadena de mediocridad” que percibe en los foros profesionales. Por ello

Quiero verlos bellos en todos los aspectos, y van a serlo en tanto mejor preparados estén. El bailarín es igual que todos los creadores, y yo pido que así se perciban en mi clase. Quiero seres comunicadores, en este caso, a través de su cuerpo, de su piel, de lo que me dicen al moverse. No quiero estar como hacedor de ejercicios, sino de obras creativas, aunque sólo duren ocho tiempos, pero ocho tiempos sensuales y plenos.⁶⁹

Para él la técnica no limita, aunque puede suceder que algunos bailarines la utilicen como una barrera para no expresarse honestamente y sólo reproduzcan formas, ocultándose detrás de la máscara que ellos mismos han fabricado; por eso “las actividades artísticas no tienen la culpa de los ejecutantes, al contrario, son víctimas de ellos”.⁷⁰

⁶⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

3. Principios generales

Para analizar el trabajo pedagógico que realiza Fandiño es necesario conocer sus conceptos y seguir su trabajo cotidiano dentro del salón de clases (además de, preferentemente, participar en forma activa en éste). Así puede comprenderse que para él la educación es un proceso dinámico, donde todos los factores participan de manera efectiva (y afectiva). Alumno y maestro, al igual que factores externos a esa relación directa, son parte de un todo que conforma a los sujetos y sus transformaciones.

La educación dancística, para él, es parte de esas transformaciones y, por tanto, considera que sus alumnos contribuyen activamente en la construcción de conocimientos y desarrollo de capacidades. Es decir, Fandiño visualiza su actividad (y en esos términos la lleva a la práctica) como un proceso compartido por maestro y alumno, en el cual ambos contribuyen en la construcción del conocimiento y la realización de la práctica.

En esos términos, la elaboración pedagógica de Fandiño tiene un sustento epistemológico que coincide con Jean Piaget. El valor que éste le da a la acción para la construcción de conocimientos brinda herramientas para entender los procesos educativos de la danza a que hace referencia Fandiño.

Piaget sostiene que los conocimientos “no provienen únicamente ni de la sensación ni de la percepción, sino de la totalidad de la acción”, lo que combate la interpretación de que el origen del conocimiento es sensorial. En su lugar afirma que éste se logra al conjuntar “los datos ofrecidos por el objeto y las acciones u operaciones del sujeto” sobre ese objeto. De esa manera, “lo propio de la inteligencia no es contemplar”, sino comprender e inventar, “y su mecanismo es esencialmente operatorio”.⁷¹ Por tanto,

los conocimientos derivan de la acción, no como simples respuestas asociativas, sino en un sentido mucho más profundo: la asimilación de lo real a las coordinaciones necesarias y generales de la acción. Conocer un objeto es, por tanto, operar sobre él y transformarlo para captar los mecanismos de esta transformación en relación con las acciones transformadoras. Conocer es asimilar lo real a estructuras de transformaciones, siendo estas estructuras elaboradas por la inteligencia en tanto que prolongación directa de la acción.⁷²

⁷¹ Jean Piaget, *Psicología y epistemología*, op. cit., p. 111.

⁷² Jean Piaget, *Psicología y pedagogía*, op. cit., p. 38.

Para Piaget todas las operaciones, incluyendo las intelectuales, tienen como punto de partida las acciones e inteligencia sensomotora o práctica. Para interiorizar las acciones, es decir, conscientizarlas y convertirlas en “pensamiento” (fin que persigue Fandiño con su trabajo técnico consciente), es necesario “representarse el desarrollo de una acción y sus resultados”, trascendiendo la ejecución y reconstruyéndola en un nuevo plano.⁷³ De tal modo, la inteligencia va más allá de la realización de asociaciones y de la “facultad de saber”, y es una verdadera actividad que está en constante construcción. Es una

actividad estructurante que implica formas elaboradas por el sujeto a la vez que un ajuste perpetuo de esas formas a los datos de la experiencia. Dicho de otra manera: la inteligencia es la adaptación por excelencia, el equilibrio entre una asimilación continua de las cosas a la propia actividad y la acomodación de esos esquemas asimiladores a los objetos.⁷⁴

Estos conceptos permiten entender la integración cuerpo-mente-emoción que significa la danza para Fandiño, y la construcción del cuerpo y la inteligencia práctica a través de la técnica dancística. Como artista y docente de la danza, busca que la acción corporal implicada en sus enseñanzas repercuta en la totalidad de los seres humanos: el hacer sobre el sentir y el pensar.⁷⁵ Asimismo, concibe la inteligencia corporal (desarrollada por la técnica consciente) como un medio para comprender al movimiento y resignificarlo continuamente.

Para Fandiño, la técnica dancística (actividad) permite al sujeto conocer al objeto (su propio cuerpo) para transformarlo y transformarse a sí mismo (en lo corporal, emotivo e intelectual).

El aprendizaje de la danza es obligadamente activo: sólo se aprende (y aprehende) viviéndola, experimentándola corporalmente; por tanto, modifica cotidianamente al sujeto, no sólo su cuerpo, sus capacidades y formas externas, sino su interioridad. Ese proceso se vive día con día dentro del rigor requerido por la disciplina dancística y cobra significados diferentes para cada sujeto.

⁷³ *Idem*, p. 40.

⁷⁴ *Idem*, p. 182.

⁷⁵ Esta integración la busca todo tipo de conocimiento o práctica; de lo contrario “todo proceso de aprendizaje es incompleto y defectuoso”. Rafael Ramírez, “Los nuevos rumbos de la didáctica”, en Concepción Jiménez A., *Rafael Ramírez y la escuela rural mexicana* (antología), México, SEP, El Caballito, 1986, (Colección Pedagógica s/n), p. 85.

Cada conocimiento y cada práctica que se experimenta en el salón y/o foro se interpreta en función de los conocimientos y prácticas anteriores, se asimila y se incorpora: se reorganiza y se encadena coherentemente para su utilización en el momento requerido. Es decir, la inteligencia corporal se ajusta a la experiencia, se adecua a ella y aplica los conocimientos y prácticas cuando se demandan, aunque sea en un contexto diferente al que originalmente se aprendió (y sea posible, por ejemplo, cambiar el *switch* cuando lo pida la situación).

4. Estrategias didácticas

Fandiño considera que el compromiso de un maestro implica establecer estrecha comunicación y permanente diálogo con sus alumnos, promoviendo la consolidación de un equipo de trabajo. De lo contrario, el resultado del proceso enseñanza-aprendizaje será “parcial y forzado”. Por eso, “la complicidad es el secreto del éxito”. El maestro no puede reducirse a “enseñar ejercicios o secuencias técnicas”, sino debe convertirse en “un educador y transmisor de experiencias vividas en la práctica como creador. De esto resultará una clase técnica creativa en la que el docente y el alumno formarán una mancuerna”.⁷⁶

Fandiño considera al alumno como un ser activo que participa en su propia educación y, con ello, le adjudica una gran responsabilidad: debe tener conciencia de su quehacer y construirse. Comparte además la responsabilidad de que la clase cumpla con sus objetivos creativos, pues su expectativa como maestro es que sus estudiantes no sólo reciban, sino que estén dispuestos a dar.

La educación de un bailarín apunta a desarrollar sus capacidades motoras y crearle “hábitos físicos y mentales del movimiento tecnificado”, pero también estimularlo para adquirir una concepción propia de su actividad en términos artísticos.⁷⁷

Las estrategias que Fandiño utiliza para lograr esos fines son diversas y aquí se señalan varias de ellas. No son exclusivas de él, pues numerosos maestros las comparten (algunas o todas), pero sí lo es la forma práctica en que las pone en juego dentro del salón.

a) Individualización de la enseñanza. A partir de un análisis de las problemáticas específicas de cada uno de sus alumnos, descubre sus necesidades, intereses y propósitos, así como sus capacidades, potencialidades y maneras de aprender.⁷⁸ Con este producto de la observación permanente, estimula a cada uno en lo individual para que llegue a su máximo desarrollo en función de sí (no comparativa ni competitivamente). Esa experimentación del logro personal lleva a un mayor compromiso con el trabajo propio.

⁷⁶ Luis Fandiño, “Enseñar danza”, en *Bailetín informativo*, ENDCyC-INBA, núm. 1, año 1996, junio-agosto 1996, p. 4.

⁷⁷ Fidel Pajares, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁸ Este procedimiento coincide con el planteado por Rafael Ramírez, en *op. cit.*, p. 98.

Fandiño persigue con el trabajo individualizado que los alumnos encuentren la libertad creativa y desarrollen su propio estilo, y no se concentren en la repetición de modelos preestablecidos ajenos a sus vivencias.⁷⁹

Para él, cada alumno tiene una forma propia de hacer, un estilo personal que está impreso en su movimiento tecnificado: “Cada uno tiene un estilo de moverse, de asumir el tiempo, el espacio, los volúmenes. En mis clases yo no quiero unificar, quiero muchos estilos, uno por cada alumno. Por eso no me paso la clase corrigiendo, sólo cuando están haciendo algo mal físicamente, pero nunca el estilo. Yo nunca he corregido el estilo a nadie”.⁸⁰

La individualización de la enseñanza que promueve Fandiño y la amplia visión que tiene de su labor docente le permiten resolver las necesidades de sus alumnos justo viviendo su diversidad y recuperándolos como sujetos concretos: “No puedes olvidarte que estás trabajando con seres humanos, con músculos vivos que están latiendo, que está fluyendo sangre, y que esos músculos están regidos por un cerebro que hace que [a los estudiantes-bailarines] los mueva un motivo. [Cada uno de ellos] llora, canta y sufre” y debe ser incorporado a la clase.⁸¹

b) A partir de la pluralidad de formas físicas y expresivas, manifestadas en los diversos estilos de sus alumnos, Fandiño estimula la **generación de nuevos aprendizajes y prácticas**. Retoma esa diversidad en cada clase y utiliza los estilos y “repertorios”⁸²

⁷⁹ Al respecto Liselotte Diem plantea un proceso similar para el deporte que resulta de gran interés para la danza: “El punto angular de toda individualización es el interés por el individuo y su potencial de aprendizaje y desarrollo, vistos a través de métodos diferenciados, exigencias de rendimiento y evaluaciones. Interés personal e inclinaciones individuales deberían ser los factores determinantes para la necesaria especialización, la cual debe ser interpretada como una posible profundización del proceso de aprendizaje en lo ejemplar y comprendida por lo tanto como una aspiración de superación de nivel. El que ha tenido la vivencia de su propia capacidad de rendimiento, aprende a elevar sus aspiraciones.

“De esta pedagogía dirigida hacia el logro de la autodeterminación y autorealización nacen los lazos comprometedores del individuo hacia la sociedad, que no son el resultado de la coacción, sino de la libre voluntad. [...]

“Una enseñanza individualizada del deporte es opuesta a una enseñanza esquemática. Con la primera, se logra un estilo de movimiento personal. En la segunda se impone una técnica, la enseñanza que presupone para todos una sola forma ‘correcta’ del movimiento. La exactitud de la forma, por ejemplo, es propia de un método formal [...]

“Individualización no significa solo el logro de un estilo personal, sino también libertad de acción [...] acentuar la motivación que lleva al autoaprendizaje”; Liselotte Diem conferencia “Individualización, especialización, socialización”, dictada en el Congreso Panamericano de Educación Física, Buenos Aires, 1970, cit. en Jean Le Boulch, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁸⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

⁸¹ Luis Fandiño en Patricia González Mijares, *Un maestro... Xavier Francis* (video), FONCA, México, 1999.

⁸² Martha Eddy, *op. cit.*

individuales, para que los demás los experimenten prácticamente. Para ello plantea la clase en función de un alumno en particular; elige a uno diariamente y orienta su clase según sus capacidades físicas y cualidades de movimiento.

Debido a eso su clase no siempre es igual aunque los movimientos se repitan, porque las capacidades y cualidades de quien lleva la fila o secuencia específica son las que dictan la clase.

En un grupo siempre respeta las posibilidades individuales y provoca que los demás trabajen sobre ellas. Rota a la persona que lleva la clase y el resto del grupo tiene la responsabilidad de aprender a moverse siguiendo ese estilo personal; sin embargo, aprenden lo que “sabe” hacer el otro, pero nunca lo hacen igual.⁸³

c) En sus clases, Fandiño se vale de **apoyos didácticos** para favorecer la comprensión de sus demandas y el aprendizaje de los estudiantes. Generalmente plantea el movimiento por medio de la demostración directa, acompañada de instrucciones e imágenes. Utiliza apoyos verbales (explicaciones e imágenes ideokinéticas); visuales (demostraciones del modelo técnico correcto); musicales (retomando la musicalidad de los alumnos y del movimiento, y el ambiente y ritmo de la música); y táctiles (tocando directamente a los alumnos para sensibilizarlos y hacerlos conscientes de sus demandas).⁸⁴

d) Construye la clase de tal manera que se de la **integración de los nuevos conocimientos y prácticas** a los asimilados anteriormente. Lo hace incrementando la carga de trabajo y nivel de dificultad técnica, complejizando las secuencias de movimiento y/o introduciendo gradualmente nuevas formas y cualidades de movimiento, así como esfuerzos físicos requeridos. Con este planteamiento de retos mayores en forma continua, pretende desarrollar las capacidades físicas y estimular la inteligencia y memoria corporales, las cuales deben adaptarse al nuevo conocimiento y experiencia práctica e integrarse a los ya asimilados con anterioridad.

e) Presenta el **movimiento en forma fragmentada y global**. En el primer caso subdivide el movimiento en partes con el fin de que se comprenda y ejecute mejor, cumpliendo con el principio metodológico de partir de lo conocido a lo desconocido, de lo fácil a lo difícil, y de lo elemental a “nuevas formas de relación cada vez más significativas”.⁸⁵

⁸³ Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*

⁸⁴ Varios autores hacen referencia a este tipo de apoyos para el deporte, como es el caso de Fetz y Ungerer, cit. en Jean Le Boulch, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁸⁵ Fidel Pajares, *op. cit.*, p. 37.

Sin embargo, reconoce que el movimiento también puede ser abordado y conscientizado si se plantea como una totalidad para después ser particularizado. Esto coincide con la observación de Piaget sobre el proceso para adquirir conocimientos, que en el caso del niño “comienza por lo global e indiferenciado”⁸⁶ y más tarde se particulariza.

Para Fandiño, las formas y secuencias técnicas pueden ser aprehendidas holísticamente, y una vez que se han asimilado, subdividirse para “descubrir” cada parte. Implanta este proceso cuando los estudiantes han ejecutado una secuencia completa y él mismo la “desmenuza” en pequeñas frases.

f) Fandiño sabe que el proceso de enseñanza-aprendizaje no es lineal, sino que incluye retrocesos, construcciones y momentos estáticos. También reconoce que cada alumno vive un **proceso de enseñanza-aprendizaje diferenciado**, determinado por su tiempo personal para asimilar y desarrollar sus posibilidades y nuevos conocimientos. Sostiene que ese tiempo personal, que debe ser respetado por el maestro, depende de la biografía y contexto del estudiante, así como de sus experiencias corporales y dancísticas previas. Todo ello construye al sujeto y lo determina, pero también le da posibilidades de transformarse.⁸⁷

Al respecto, Eddy afirma que la danza, así como el entrenamiento deportivo, tiene un principio específico: “en una forma de movimiento que usa miles de diferentes acciones del cuerpo, los patrones de movimiento ideosincráticos y los hábitos de vida necesitan ser tomados en cuenta en la preparación para el movimiento, incluso en las acciones más predecibles y estilizadas”.⁸⁸

Fandiño afirma que no exige a los alumnos que lleguen a modelos ideales abstractos, sino que cada uno explote al máximo sus capacidades, como le sucedió a él mismo:

Yo fui un bailarín muy limitado en ese aspecto, pues no tenía grandes facultades físicas; nunca pude subir las piernas a las orejas, ni abrir una segunda ideal, ni girar diez vueltas. Sin embargo, lo que hice fue al máximo grado de dominio al que podía aspirar, lo que me permitió bailar con gozo. Cuando te estás preocupando por

⁸⁶ Jean Piaget, *Psicología y pedagogía*, *op. cit.*, p. 164. En otro texto Piaget ejemplifica de esta manera: “Cuando percibo una casa no veo primero el color de un tejado, la magnitud de una chimenea, etc., y finalmente la casa, sino que de entrada percibo la casa como Gestalt y únicamente después paso al análisis de sus detalles”; en *Psicología y epistemología*, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

⁸⁸ Martha Eddy, *op. cit.*

hacer diez giros y no puedes porque tus capacidades te dan para cinco, entonces fracasas. Más valen esas cinco bien hechas y gozarlas.⁸⁹

Ese trabajo consciente, de máximo esfuerzo y gozo pleno impide, según Fandiño, una competencia dañina entre bailarines, así como su frustración y humillaciones gratuitas. Por eso no pretende que sus alumnos imiten sus logros o los de sus compañeros de clase, sino que se conozcan a sí mismos, que sepan de sus posibilidades y las desarrollen al máximo, pues de lo contrario la danza no les dará placer. Como eso ha sido para él y nunca le provocó sufrimiento, quiere que sus alumnos la experimenten de igual forma.

g) Para Fandiño, el proceso de asimilación y perfeccionamiento técnico requiere necesariamente de la mirada externa, la del maestro, quien tiene la obligación de observar, evaluar y realizar **correcciones generales y particulares** a los alumnos. Las generales son señalamientos amplios que permiten a todos los estudiantes comprender y ejecutar el modelo técnico demandado. Las segundas se relacionan directamente con la individualidad de los estudiantes. Todas tienen como fin identificar deficiencias, ampliar explicaciones, llamar la atención sobre aspectos específicos, retroalimentar a los alumnos y reforzar los conocimientos y prácticas (nuevos y/o asimilados). Para él, “la experiencia acumulada debe permitir al maestro trabajar con las particularidades de cada alumno, y ser capaz de descubrir en cada uno sus fallas, posibilidades, limitaciones, y hacer pequeños o grandes cambios en ellos. Simultáneamente, esos cambios le enseñan al maestro y aprende de cada alumno”.⁹⁰

Para realizar las correcciones particulares Fandiño se acerca a cada alumno y hace sus observaciones o requerimientos específicos en privado. Busca, en cada caso, estimular emotiva e intelectualmente a los alumnos y “hacerles sentir que pueden hacerlo cada vez mejor, que el movimiento siempre debe ser lógico y saludable para sus cuerpos, nunca forzado ni yendo en contra de su estructura óseo-muscular; no quiero que se lastimen, sino que se construyan correctamente”.⁹¹

Si eso se logra cuando se aborda por primera vez un nuevo conocimiento o práctica, las correcciones saldrán sobrando: “A los alumnos hay que darles los principios y decirles de antemano cómo no fallar, de tal manera que no sea necesario corregirlos continuamente

⁸⁹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

⁹⁰ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁹¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

y señalarles lo que no deben hacer. Esa es la tarea del maestro: prepararlos adecuadamente para que no caigan en errores y vicios que son difíciles de eliminar luego de tener un aprendizaje inicial deficiente”.⁹²

Ninguna de sus observaciones es gratuita, pues “cualquier corrección, imagen, comentario personal gracioso o no gracioso [porque también se vale del humor], llamada de atención o apapacho que les doy van dirigidos por mi experiencia” y en función de las particularidades de cada estudiante.⁹³ De acuerdo con la dinámica de la clase, decide si la detiene o no para hacer esos señalamientos pues, como menciona Eddy, “la decisión de explicar o no la racionalidad subyacente y los efectos del movimiento debe tomarse teniendo presente la continuidad global de la clase”.⁹⁴

h) La asimilación del movimiento (y las correcciones) y el consecuente perfeccionamiento se logran, según Fandiño, por **la repetición consciente del movimiento**, que permite al alumno llevar a la práctica y experimentar corporalmente los señalamientos verbales o visuales hechos por el maestro. Esa repetición debe ser dosificada para no provocar fatiga, y retomarse posteriormente hasta que el alumno la “haga suya orgánicamente”.

i) Fandiño impone en el salón de clases un **ambiente cordial y de complicidad** para facilitar el trabajo. Así logra, por ejemplo, que las correcciones no sean agresivas para los alumnos, aunque éstos tengan múltiples reacciones: “muchos sienten que soy el papá que los llama y les pregunta por qué están fallando; en algunos brotan las lágrimas, en otros la sonrisa, en otros el enojo”.⁹⁵

No utiliza formas violentas ni críticas implacables, por la concepción que tiene de ellos:

Veo a los alumnos como mis colaboradores, no como mis esclavos. A los seres humanos creativos y sensibles se les debe dar un buen trato y no ordenarles lo que deben o no hacer.⁹⁶

Yo no “doy” clases a alumnos, yo las comparto con cómplices y colaboradores. De lo contrario me convertiría en una máquina productora de vasos o bolsas. Si todos en el salón de clases colaboramos y dejamos de ser máquinas para asumarnos como seres emotivos que nos comunicamos y nos pasamos mutuamente fluidos de todo tipo, intelectual, creativa y físicamente, nos hacemos uno.⁹⁷

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

⁹⁴ Martha Eddy, *op. cit.*

⁹⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

Cuando fui bailarín no necesitaba de gritos. No puedo gritarle a la gente; mi forma de convencerlos es de otra manera: estimulándolos, llamándolos a participar, pero nunca en público. Cuando veo que alguien comete un error personalmente se los señalo, sin que nadie se entere lo que estoy corrigiendo. A veces le pido que siga como ejemplo a un compañero pero sin hacerlos sentir mal con un “Miren, háganlo como él, todos están mal, sólo él está bien”, porque surgen los resentimientos.

Para mí, los alumnos deben someterse, en el buen sentido de la palabra, a las exigencias de la clase y del maestro, pues si están ahí es porque así lo desean. Si trabajan bien y creen en lo que hacen complacen al que está en frente y se complacen a sí mismos. De lo contrario es mejor que no estén ocupando ese espacio.⁹⁸

Para él, los resultados del proceso de enseñanza-aprendizaje son producto de un trabajo compartido y comprometido de maestro y alumnos. Esto puede lograrse si existe, como punto de partida y “aspecto dinámico de la asimilación”,⁹⁹ el interés común por el trabajo. Fandiño busca seducir a los estudiantes, de tal manera que se identifiquen con él y consideren su clase “un alimento necesario para su actividad”.¹⁰⁰

Sobre las relaciones de poder que se establecen en el salón de clase, Fandiño también habla de compartir y no de sojuzgar:

Los alumnos, sin saberlo, tienen poder sobre el maestro, simplemente porque son más. El poder del maestro no se impone por medio de la fuerza, sino con la cabeza y las actitudes, que, en este caso son actitudes físicas. El maestro debe saber manejar el poder que le da la experiencia en el ejercicio de la danza y para lograrlo tiene que ser generoso. Sólo así los alumnos lo aceptarán, se evitarán los conflictos entre ellos, se logrará una mejor comunicación y encontrará la colaboración que yo pido.

Con eso no habrá imposición de parte del maestro “yo soy el que sé, ustedes son ignorantes y deben obedecer”, sino que recibirán de la mejor manera aquello que aún no saben. Eso se logra sólo si el maestro dispone de experiencia y la canaliza en la forma de colaboración, generosamente.

Esto también significa que no habrá alumnos “preferidos”, ni distinciones de ningún tipo; al estimular a todos por igual se evitarán los problemas entre ellos y con el maestro. Todos se sentirán tratados como seres humanos, independientemente de sus muchas o pocas capacidades físicas, intelectuales o creativas. A fin de cuentas cada uno se va a expresar a su manera y nunca habrá dos iguales.¹⁰¹

En sustitución de las actitudes autoritarias y violentas, Fandiño utiliza estímulos emotivos y físicos que expresa de manera respetuosa y casi amorosa con todos sus alumnos.

j) En cuanto a la **disciplina** férrea que se requiere en la danza, los alumnos deben asumir “la responsabilidad de sus cuerpos y mentes”¹⁰² y no actuar o dejar de actuar por temor al castigo o el prestigio de quien detenta mayor poder y experiencia (el maestro).

Si el maestro se convierte en “la fuente de toda verdad y de toda moralidad”, Piaget señala que peligra la autonomía de los alumnos, pues puede suceder que

⁹⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de febrero de 1997.

⁹⁹ Jean Piaget, *Psicología y pedagogía, op. cit.*, p.183.

¹⁰⁰ John Dewey, cit. en *ibidem*.

¹⁰¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

¹⁰² Martha Eddy, *op. cit.*

acepten sin más todas las afirmaciones que emanan del maestro y que su autoridad les dispense de la reflexión [...] reemplazando sin más la creencia individual por una creencia fundada en la autoridad -pero sin conducir a la reflexión y discusión crítica que constituyen la razón y que únicamente la cooperación y el verdadero intercambio pueden desarrollar.¹⁰³

Fandiño considera que la disciplina no puede imponerse de arriba hacia abajo, y que más que con la autoridad tiene relación con la convicción, compromiso, respeto y participación activa de los alumnos, por lo que promueve su intervención, e incluso permite y motiva la risa dentro del salón.

k) Para Fandiño, el maestro debe realizar una **planeación y una evaluación coherentes con la práctica concreta** de su trabajo y no tratar de cubrir planes y programas de estudio ideales. Para él las metas, tiempos y condiciones establecidos *a priori* no funcionan para la educación dancística si no se adecuan a la práctica y las especificaciones de cada grupo y cada alumno que lo compone. Como consecuencia de su convencimiento de la individualización del proceso de enseñanza-aprendizaje, considera que sólo en el terreno del salón de clases, donde interactúan los sujetos y se establecen las condiciones de trabajo, es posible determinar (y alcanzar) metas y propósitos. “Planes y programas de estudio pueden ser perfectos pedagógicamente, pero no se llevan a cabo si no se contempla la realidad de ese preciso grupo y momento”.¹⁰⁴

Sostiene que se puede tener el deseo y la intención de cumplir con lo que aparece en forma escrita, pero sólo la práctica cotidiana en el salón y la experiencia profesional permite el desarrollo pleno del bailarín.

Eso no significa que sus clases carezcan de una planeación y propósitos, pero en lugar de establecer objetivos máximos, se plantea los mínimos en cada año escolar. Parte de una evaluación diagnóstica inicial para determinar

el nivel en que tendré que ubicar la cantidad y calidad de los elementos técnicos, para así tener una base sobre la que juntos, alumno y docente, llevemos a cabo el trabajo necesario para alcanzar los objetivos del periodo escolar. Una vez conocido ese nivel base, semanalmente incrementamos el esfuerzo y la dificultad técnica a superar en las siguientes semanas. Esta manera de proceder nos permite tener una evaluación semanal personal que nos posibilita preveer un futuro con relativa seguridad con respecto al éxito deseado.¹⁰⁵

¹⁰³ Jean Piaget, *Psicología y pedagogía*, *op. cit.*, p.206.

¹⁰⁴ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

¹⁰⁵ Luis Fandiño, “Enseñar danza”, *op. cit.*

Fandiño evalúa periódicamente el trabajo de clase que por fuerza comprende el desempeño de alumnos y maestro. Para él, cada día se supera el nivel técnico con la práctica, al incrementar permanentemente el nivel de dificultad.

Considera que la función (y posibilidad) de las escuelas profesionales de danza es dar herramientas básicas a los estudiantes, y en su vida profesional las utilizarán y desarrollarán según las necesidades y objetivos personales, así como sus expectativas sobre la danza. Sólo en ese ámbito alcanzarán la madurez y se convertirán en bailarines, alejados de la influencia y control de los maestros que contribuyeron en su formación.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

5. Fandiño mirado por sus alumnos

¿Cómo perciben a Fandiño y su trabajo docente sus alumnos? ¿Cómo han recibido sus enseñanzas y que influencia ha tenido en su vida profesional?

Sabiendo que ha tenido varias etapas en su carrera como maestro y que su ascendencia ha pesado sobre numerosos bailarines, grupos e inclusive escuelas, retomo sólo algunas de las voces de sus estudiantes.

Formada bajo las enseñanzas de Fandiño dentro de Alternativa, Soledad Ortiz habla de su experiencia como alumna. En 1980 inició su trabajo con él, “hombre luminoso y sin tiempo”, que la impresionó y la hizo decidirse por la danza. En ese momento era un “maestro duro” que no recurría a los regaños y gritos pero sí a la ironía, lo que provocaba la risa de los demás, incluyendo la del aludido por su crítica. Sin decir una palabra la convenció a ella y a sus compañeras de su vocación, además de que la llevó a hacerse cuestionamientos personales que “estaban implícitos en su clase, pues yo sabía que para poder desarrollar esa clase tenía que cambiar muchas cosas de mí”.

Esos cambios se referían a la única condición que el maestro ponía a sus bailarines: “ser el mejor, el más íntegro e inteligente”, no sólo en el salón o el foro, sino en todas las actividades y ámbitos de la vida. Por tal razón, Ortiz sostiene que el trabajo técnico y creativo que promueve Fandiño es vigente, “tanto como la necesidad del ser humano por mejorar su condición de vida”, porque busca la transformación permanente y el logro de superar obstáculos y limitaciones (internas y externas).

Para ella, el maestro “no se anda por las ramas, tiene claridad e inteligencia” y por eso convenció a los bailarines de Alternativa, a quienes impulsó a iniciarse como maestros, lo que permitió a Ortiz poner en práctica lo que estaba aprendiendo. “Luis nos decía que las clases deben impartirse desde la experiencia personal y si tienes limitaciones debes trabajar sobre ellas; de lo contrario te vuelves una persona autocomplaciente, reforzando sólo los logros alcanzados y dejando de lado las deficiencias que son precisamente las que necesitan mayor atención”.¹⁰⁷

A lo largo del tiempo ha sido testigo de las transformaciones de las clases de Fandiño. Señala que en la actualidad es más flexible y retoma de manera más frecuente y sistemática que en el pasado las capacidades y cualidades individuales de los alumnos para

¹⁰⁷ Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, *op. cit.*

el desarrollo de la clase. En Alternativa formaba a los bailarines desde cero, por lo que ponía mucho énfasis en los principios técnicos, la repetición y el perfeccionamiento del movimiento; además, exigía un trabajo profesional sin límite de tiempo. Las condiciones de sus alumnos actuales (de la especialidad de danza contemporánea de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, ENDCyC) son muy diferentes, están en proceso de convertirse en bailarines profesionales, y cuando llegan al grado que imparte Fandiño (tercero, cuarto y quinto de la carrera de Intérprete) ya cuentan con las bases técnicas que a él le corresponde desarrollar.

Para Ortiz, Fandiño respeta la lógica del cuerpo y su movimiento; en sus clases nada es azaroso, sino incluido deliberadamente para cumplir un propósito. Coincide con él en su concepto de técnica, mismo que utiliza en su actividad docente.

En contraste con esta opinión, construida por un conocimiento de su trabajo de casi veinte años y por una relación emocional, los integrantes del cuarto grado de la carrera de Intérprete de danza contemporánea de la ENDCyC manifestaron en entrevista grupal en 1997 su percepción del trabajo con Fandiño a lo largo de un año escolar.¹⁰⁸

Hubo consenso entre ellos en considerar que sus enseñanzas serán útiles y perdurables durante su carrera profesional. Mencionaron que con Fandiño lograron clarificar aspectos técnicos, así como incrementar su control y conciencia del cuerpo, y alcanzaron mayor precisión, limpieza, amplitud y fluidez del movimiento. También les ayudó de manera crucial a mejorar su coordinación motora y concentración en el trabajo.

Sin señalar cuáles, dijeron que la técnica que imparte (“técnica Fandis”) tiene deficiencias como cualquier otra. Consideraron que el ballet es la que más se acerca a dar todos los elementos que se requieren para formar a un bailarín, e inclusive opinaron que es la base para todos los estilos y géneros dancísticos.

Sobre la clase y su estructura opinaron que Fandiño realiza un trabajo con “una barra muy fuerte”, alto nivel de coordinación, “manejo y limpieza de todas las posiciones”, y “variaciones muy exigentes que resumen todo lo que un bailarín debería poder hacer”.

¹⁰⁸ Alumnos y alumnas del cuarto grado de la carrera de Intérprete de Danza Contemporánea en entrevista con Margarita Tortajada, Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea ENDCyC-INBA, México, 7 de mayo de 1997.

Estaban ciertos de que “Fandiño es muy claro, sabe hacia dónde va y de dónde parte. Si dices que estás tomando clases con él todo el gremio de bailarines sabe qué es lo que estás trabajando y a dónde vas a llegar”, lo que les daba seguridad.

Sobre su didáctica y relaciones con los alumnos, señalaron que nunca recurrió a gritos ni regaños, lo que les motivó a trabajar, pues “te da tu lugar y te hace saber que debes hacerlo por tí mismo”, “te da respeto y tú te responsabilizas”. Logra establecer una relación personal maestro-alumno “sin generalizar ni aislar a las personas”; “nos llama para dar correcciones específicas” y “nos ha manejado a cada uno de acuerdo con nuestro cuerpo, aunque contradictoriamente dice que el cuerpo es uno, pero resulta que todos somos diferentes”.

Uno de los alumnos mencionó una diferencia que encontraba entre Fandiño y otros maestros: “En la actualidad hay muchos ignorantes disfrazados de maestros y creo que Fandiño no es uno de ellos. Lo respeto muchísimo en razón de sus conocimientos y puedo ver cómo nos los está heredando amorosamente, y eso lo valoro mucho. Fandiño sabe dar con mucha inteligencia lo que cada uno de nosotros necesita”.

Una más habló de cómo la confianza que lograron en clase se había traducido en “atreverse a arriesgar, a dar más”, y un tercero mencionó la transformación de su concepto de la danza:

Pienso que Fandiño es muy noble, como maestro y como persona. Nos dedica un tiempo específico a cada uno para correcciones; nos atiende y apapacha, y aunque nos diga “monstruos” es una persona que verdaderamente nos enseña con respeto. Nos trata como personas que entienden y piensan. Yo he avanzado gracias a su nobleza porque te enseña también a ser noble, en tu mismo movimiento; te enseña a moverte con nobleza, a que te vean, que al fin y al cabo es lo que hacemos.

Sobre las posibilidades de desarrollarse creativamente en la clase de técnica de Fandiño, hubo varias opiniones, como:

Da la posibilidad de tener un trabajo creativo en cada ejercicio. Por ejemplo, en una clase nos hacía pensar en un elemento, el agua, y tomamos esa palabra como incentivo. Esto no lo hacemos siempre, depende de cada uno retomarlo.

Transmite su sensibilidad artística en clase. Ayer pasó algo muy chistoso; estaba marcando un arqueo y lo hizo con tanta precisión que se veía enorme. Te das cuenta que realmente disfruta lo que está haciendo: está haciendo las cosas sensibles para él.

Todos reconocieron que los conceptos e imágenes utilizados por Fandiño fueron de gran riqueza para comprender la danza y la técnica. Sobre su énfasis en el cuerpo como “medio de expresión”, comentaron:

Le oí decir una cosa muy importante al maestro Fandiño, “para llegar a la danza, primero son los músculos”. Tiene muy claros los niveles que hay que pasar para llegar a eso que solamente unos tocan, la sensibilidad, como hace él. A todos se nos ha acercado a decirnos cosas muy específicas sobre para quién bailamos.

Da imágenes que sirven para proyectar energía a través del movimiento que propone; te lleva a que puedas proyectarte a través de ese movimiento.

Sus comentarios son muy enriquecedores, sus imágenes y la forma que tiene de decir las cosas. Eso es sobre todo lo que rescato de él, no tanto la técnica.

Nos dijo muy claro que la danza es como la escritura y que lo que quería era pulirla, afinarla, sin errores de ortografía ni de puntuación. Eso es lo que logramos, afinar la técnica.

De manera muy similar se expresaron los alumnos de Fandiño en el año escolar 2009-2010, quienes cursaban el tercer grado de la Licenciatura en Danza Contemporánea en la ENDCyC.¹⁰⁹ Había sido su primer contacto con el maestro y su clase, pero fue suficiente para formarse una opinión sobre varios aspectos.

El primero fue el énfasis que pone Fandiño en la intencionalidad del movimiento: “Como bien lo dice el maestro: ‘no vienes a hacer ejercicio ni a hacer movimientos mecánicamente, como si presionaras un botón’. Por eso he aprendido a darle una intención al movimiento, gracias a las imágenes que nos da y a que nos pide hacer una danza amorosa”.

El mismo alumno criticó que a veces las explicaciones pudieran ser excesivas, pero le agradeció a Fandiño su confianza en los alumnos: “él quiere que seamos los mejores y por eso nos corrige tanto; nos pide hacer el mayor esfuerzo, trabajar con disciplina y constancia, no esperar, sino hacerlo ahora”.

Otro alumno señaló que Fandiño le había enseñado a “valorar cada parte de mi cuerpo, cada parte de mi ser. Me ha enseñado a quererme, tanto en la vida cotidiana como en la danza. Con las imágenes que usa nos hace bailar con el corazón, desde adentro. Nos pide no preocuparnos tanto por el aspecto técnico, pues eso se da con el tiempo, sino en

¹⁰⁹ Alumnos y alumnas del tercer grado de la Licenciatura en Danza Contemporánea en entrevista con Margarita Tortajada, Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea ENDCyC-INBA, México, 22 de mayo de 2010.

sentir afecto por nosotros mismos y dar nuestra danza. Me ha servido mucho para darle *feeling* a mi danza y a mi vida”.

Otra alumna habló en términos semejantes: “Su clase sirve incluso para la vida, por la filosofía que tiene el maestro de querer nuestro cuerpo, amarnos a nosotros mismos. Eso significa que si tú te quieres y haces las cosas con un sentido, mejorarás en la danza y en la vida”.

Una alumna mencionó el concepto de danza de Fandiño: “Lo que más rescato de su clase es su amor por la danza y que nos lo transmita, además de tener conciencia de la manera de movernos, de nuestro cuerpo, el espacio, el movimiento. Con él he aprendido que la danza es un todo, y no es mover un brazo, la cabeza o hacer poses. Así se aprende a trabajar con cada fibra del cuerpo y usando el espacio y la energía”.

Otro más se refirió a que Fandiño enseña a hacer “danza inteligente” y que “nada es gratuito”. Además, su exigencia de limpieza en el movimiento, tener conciencia de la trayectoria del cuerpo y sus partes; “como él dice, es poner un cerebritito en cada uno de nuestros músculos”.

Hubo consenso en que el trabajo que realizaban con Fandiño les había ayudado en términos de precisión y claridad del movimiento. Incluso una alumna señaló que era posible que la limpieza técnica se volviera “natural”, pues al tener conciencia del movimiento y sus trayectorias se aprenda la forma “correcta y congruente” hasta que “tu cuerpo lo pida precisamente así”.

Otra alumna señaló que Fandiño les pide bailar “a partir de lo que somos cada uno, con lo que tenemos. No es una clase en la que te lastimes por exigencias del maestro, sino que das el máximo según tus capacidades. Con eso te explayas y logras una plenitud corporal”.

Para varios de ellos, un distintivo de Fandiño es su constancia y generosidad

al darnos todo lo que ha vivido y su experiencia, la trayectoria que tiene. Muy pocos maestros lo comparten así y muy pocos logran la conexión con el alumno. Agradezco esa generosidad, que tiene que ser recíproca. El maestro da y el alumno recibe, pero también el alumno da.

Es un ejemplo de constancia y amor a su trabajo. Se ve que ama lo que hace. Llueva o relampaguee siempre esta aquí, puntual, preciso. Siempre lo ves calentando; se da su tiempo para todo.

Estos comentarios generales, en ningún caso negativos, permiten afirmar que, a pesar de la diversidad de modos de aprender y comprender de los alumnos de Fandiño, éste ha alcanzado muchos de sus objetivos como maestro, pues ha provocado cambios en sus estudiantes y logrado en numerosos casos que sus conocimientos y prácticas sean significativos.

Una crítica que comúnmente le han hecho a Fandiño maestros de su generación, es que su método no es “formativo”, sino un medio para mantener “entrenados” a estudiantes que han adquirido las bases técnicas y a bailarines ya construidos como tales; sin embargo, reconocen que logra que todos ellos “vivan” el movimiento y lo gocen durante sus clases.¹¹⁰

Considero que esas críticas, en lo general, se hacen sin conocer el trabajo cotidiano que Fandiño realiza en el salón, ni toman en cuenta que ha participado efectivamente en la formación básica de numerosos bailarines. Por otro lado, muestran una visión ortodoxa de la educación dancística, concibiendo como maestro sólo a aquél que imparte las primeras lecciones a sus alumnos, pasando por alto la incidencia en momentos y esferas más amplias de lo propiamente corporal, como la definición del concepto de la danza, el quehacer profesional y la apertura a nuevos procesos creativos y pedagógicos, por mencionar sólo algunos.

¹¹⁰ Patricia Aulestia, Josefina Lavalle y Tulio de la Rosa en entrevistas con Margarita Tortajada.

6. Estructura y fases de la clase

El trabajo técnico de Fandiño es un proceso que implica la constante transformación y enriquecimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje, lo que evita formas dogmáticas de impartición, así como de contenidos, y posibilita la participación activa de los alumnos. En esos aspectos reside el valor de su método (que él siempre se ha negado a ponerle su nombre) y la eficacia que ha demostrado en la práctica, aunado al oficio de Fandiño como maestro, que es capaz de adaptarse a cualquier situación y sacar provecho de ella.

A pesar de las transformaciones de sus clases, Fandiño mantiene constantes en su forma de enseñanza, lo que le permite definir su método propio. Trabaja aisladamente cada parte del cuerpo (sin desvincularse de la totalidad), a partir de lo cual elabora complejos movimientos y secuencias de desplazamientos en el espacio (que permanentemente alcanzan un nivel más alto de dificultad. Esto es notorio no sólo en el desarrollo de una clase, sino al analizar comparativamente el tipo de clase que dictaba en 1990, en 1999 y en la actualidad). Su clase respeta la progresión lógica del movimiento y la estructura óseo-muscular de los cuerpos, pero busca explotar (en forma individualizada) las capacidades físicas al máximo para lograr gran precisión y rigor técnico. Según Anadel Lynton, Fandiño “propicia la coordinación compleja y la conciencia de la ubicación de cada parte del cuerpo en un equilibrio frágil, fluido, pero equilibrado, ecuánime: una forma corporal del pensamiento complejo”.¹¹¹

Sigue las etapas de aprendizaje motor hasta lograr que la técnica establezca hábitos físicos y mentales. Esas etapas incluyen: acumulación de experiencias corporales, corrección-perfeccionamiento consciente del movimiento y automatización del mismo.¹¹²

Para lograrlo, Fandiño capta el interés inicial de los alumnos y presenta el movimiento con claridad y precisión, para que éstos puedan examinar su estructura y lo descompongan en sus partes. Después (pacientemente) da el tiempo que necesitan los alumnos para asimilar el nuevo material mediante la repetición consciente. Trabaja el

¹¹¹ Anadel Lynton en entrevista con Margarita Tortajada, México, 12 de octubre de 1999.

¹¹² Estas etapas han sido retomadas de diversos autores citados en Jean Le Boulch, *op. cit.*, pp. 115-144 (en especial el cuadro de p. 130), que son de gran utilidad a la danza.

mismo material por un periodo de tiempo, introduciendo variaciones hasta que quede fijo.¹¹³ Sobre la práctica de movimiento, Ramírez señala que

siempre debe ser hecha con gusto, no debe ser larga ni continuada, sino breve, pero frecuente, ajustándose en todos los casos a la curva psicológica del aprendizaje, en la cual los saltos de avance se alternen con las pausas o descansos. La práctica debe durar hasta que los hábitos o habilidades hayan sido perfectamente adquiridos. En términos generales, su magnitud debe ser directamente proporcional a la dificultad de la tarea e inversamente proporcional a la capacidad de aprendizaje de cada uno de los sujetos. Después de la práctica viene, finalmente, el uso constante y permanente del hábito o habilidad que se haya aprendido, pues está comprobado que por desuso, los hábitos y habilidades se deterioran o destruyen.¹¹⁴

La dinámica de clase que imprime Fandiño facilita ese proceso, pues sostiene un ritmo que permite la práctica y el perfeccionamiento del movimiento; asimismo, da la posibilidad de que se incorporen explicaciones, demostraciones y correcciones del maestro. Su interjuego rítmico da pie, por ejemplo, a hacer correcciones generales y particulares sobre la marcha (siempre dirigiéndose a los alumnos por su nombre). En los movimientos y secuencias también hay un ritmo que contempla el tiempo (no necesariamente cuadrado), la ejecución y cualidades del movimiento, las posiciones, dinámicas y transiciones. Ahí muestra su gran musicalidad y su capacidad de incorporar al concepto de la clase al músico acompañante.

En su clase recupera el trabajo de cada segmento corporal, desarrollándolo en diversidad de posibilidades: extremidades inferiores en posiciones abiertas y cerradas, así como distintos niveles, direcciones (adelante, al lado, atrás y diagonales) y calidades de movimiento para extensiones; torso en posiciones recta, lateral, redonda y arco; extremidades superiores para ejecutar posiciones rectas, curvas y combinaciones hacia adelante, lados, atrás, arriba y abajo, involucrando a la cabeza y al torso.

Inicia la clase por el soporte, es decir por los pies y las piernas, y sobre ese apoyo firme y seguro trabaja torso, brazos y cabeza, siempre bajo la exigencia de una alineación correcta. Aunque generalmente ese es el orden de su clase, el desarrollo cambia continuamente, apartándose de esquemas preestablecidos. Sobre el soporte de los pies y piernas introduce en forma gradual (cuando lo considera conveniente en relación con su grupo) el resto de los segmentos corporales.

¹¹³ Al respecto, es importante señalar los pasos que se siguen para lograr aprendizajes motores, según Rafael Ramírez: contar con el interés inicial del alumno/a; demostrar con claridad y precisión el movimiento para que el alumno/a examine su estructura y lo desarticule en sus partes; luego se promueve la repetición de “concienzudos intentos” para perfeccionarlo; y al lograrlo, el alumno “se entrega a una práctica intensa con la cual se volverá diestro”; en Rafael Ramírez, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁴ *Idem*, pp. 86-87.

Con frecuencia rompe con el plan de clase que se había fijado y al comenzarla decide qué y cómo lo abordará en esa ocasión. Esto refiere a su actitud rebelde como estudiante, cuando se negaba a “aprenderse” secuencias regulares y repetirlas sin ninguna modificación.

Cuando los alumnos han tomado una clase previa llegan conmigo preparados. Entonces me corresponde elaborar un abordaje diferente del movimiento y del esfuerzo al que acaban de tener para ampliarles el panorama físico y mental de la danza, con lo que los alumnos serán más generosos en su expresión. Además es necesario sorprenderlos, no seguir una clase tradicional y cambiarla diariamente para permitirles ejercitar su inteligencia corporal y sus capacidades como creadores. En la medida en que tengan más información y puedan procesarla más rápido, su proceso como creadores se acelerará.¹¹⁵

De acuerdo con las reacciones de sus alumnos modifica el orden y énfasis en cada segmento, así como las variaciones de movimiento. Por ejemplo, si nota deficiencias en el trabajo de torso, elabora movimientos y secuencias para reafirmar o corregirlo, o "a veces resulta que les faltó trabajo de piernas y vamos a la barra para hacer un trabajo específico, consciente y con apoyo, para después ir al centro y desplazamientos".¹¹⁶

Introduce el material de trabajo gradualmente, complejizando el movimiento e incorporando las diversas partes del cuerpo, que muchas veces realizan movimientos independientes aunque siempre constituyen una totalidad. Aglutina todo el material en una secuencia, cuyo fin no es simplemente reunir “un montón” de movimientos para repetirlos mecánicamente, sino que debe tener incluso la posibilidad de ponerse sobre el escenario.

Con frecuencia, Fandiño no conoce la secuencia final a la que llegará en la clase, sino que su desarrollo y las aportaciones de los alumnos permitirán su construcción. Si las innovaciones que introducen son funcionales con los objetivos de su clase, Fandiño modifica los contenidos y estructura de clase para incorporarlos.

Estas innovaciones surgen cuando los alumnos ejecutan un movimiento o secuencia y descubren o necesitan otro desarrollo que el originalmente planteado por el maestro, quien lo acepta si resulta congruente y funcional en términos técnicos y de salud corporal.

No es gratuito que les permito hacer modificaciones. Lo hago pensando en su preparación dancística y en que la secuencia resulte atractiva, tanto para ellos como ejecutantes, como para transportarla al foro. Además el cambio debe ser resultado de una necesidad orgánica que les permita sentir el movimiento y expresarse a través de él.¹¹⁷

¹¹⁵ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Debido a que parte tanto de lo particular a lo general como en sentido inverso, Fandiño puede iniciar la clase con movimientos muy sencillos que poco a poco va complejizando hasta construir una pequeña danza compuesta por todas esas pequeñas partes, pero también puede proceder en sentido contrario e ir “desmenuzando” para llegar al conocimiento y práctica conscientes.

Cuando los alumnos no responden adecuadamente a cualquiera de esos dos procedimientos, Fandiño disminuye el grado de dificultad, respetando los tiempos individuales de asimilación. “Por eso los planes y programas pueden ser maravillosos en el papel, pero no en la práctica, porque no sabes cómo van a responder los muchachos. Entonces el que yo tome por un camino u otro depende de ellos”.¹¹⁸

Así, Fandiño modifica y enriquece (conjuntamente con los alumnos) la clase, y no se ciñe a una estructura ortodoxa. Sin embargo, mantiene una coherencia en cuanto al desarrollo de los movimientos y secuencias, que se manifiesta en su forma de construir vinculando las partes y el todo.

Sin la intención de reducir su propuesta dialéctica, pueden encontrarse elementos constantes en ella, que se presentan en cuatro fases:

Fase 1. Introducción de la clase, que implica la concepción de vivir una realidad extracotidiana en el salón (donde puede llegarse a “otros niveles de percepción kinéticos y mentales”);¹¹⁹ tener una preparación y concentración para llevar a cabo el trabajo; y realizar un calentamiento corporal.

Éste último es diseñado por Fandiño según las condiciones de los alumnos, y lo plantea simultáneo a la introducción del trabajo técnico, por lo cual puede estar inmerso en la siguiente fase.

Fase 2. La segunda y tercera fases pueden presentarse indistintamente e incluso intercalarse. Identifico a la segunda como el trabajo minucioso y diferenciado de los diversos fragmentos corporales, mismo que puede realizar en la barra, centro o desplazamientos (laterales y/o diagonales).

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ Ramiro Guerra, cit. en Fidel Pajares, *op. cit.*, p. 82.

En esa fase trabaja movimientos y secuencias muy sencillas y lentas para presentar nuevo material o para reafirmar el ya conocido (para que se logre su perfeccionamiento y/o uso con el fin de no perder los logros obtenidos).

También en esta fase descompone las unidades más pequeñas que constituyen a las secuencias complejas. Se vale de algunos ejercicios “casi” regulares, pero comúnmente introduciendo variaciones.

Fase 3. En esta fase presenta las secuencias complejas que retoman en una unidad a todos los fragmentos corporales e incrementa la velocidad para su ejecución, así como el grado de dificultad técnico y coordinativo, pues introduce acciones independientes para cada fragmento. También puede realizarla en la barra, centro o desplazamientos.

De esta manera, no es el lugar en el salón lo que determina la forma de trabajo ni los contenidos a abordar, sino en sentido contrario, el espacio es utilizado en función de las necesidades concretas de la clase.

El trabajo de barra (que utiliza como apoyo adicional de los alumnos) no es estático, ni condiciona al alumno a atarse a ella, e incluye traslados en el espacio, cambios de direcciones y de niveles.

Por su parte, los desplazamientos pueden ser hacia el frente, al lado o atrás y cubriendo un diseño espacial lateral, diagonal, circular o todos a la vez, según la complejidad de la secuencia de movimiento y la intención del maestro de introducir cambios de direcciones y niveles.

Tanto en la barra como en los desplazamientos, Fandiño utiliza el piso como un nivel más (no como un trabajo específico en él) y para transiciones del movimiento. Éstas incluyen movimientos acrobáticos o trabajo de resistencia.

A lo largo de la clase, principalmente en la fase 3, Fandiño imprime un ritmo más dinámico: se comunica directamente con los alumnos que llevan la línea para introducir la siguiente secuencia o nueva variación; el resto del grupo debe seguir a sus compañeros sin detener la clase (aunque así se hará si se requieren explicaciones).

En esta fase se llega a los máximos grados de dificultad y a la ejecución de movimientos y secuencias finales que requieren mayor esfuerzo (como el gran salto). Se llega al clímax de la clase y los alumnos logran el disfrute del movimiento, una vez conscientizado y perfeccionado, y que han encontrado en ello libertad expresiva. Alcanzan

la destreza de sus movimientos, que se aprecia “funcional y morfológicamente a través del ritmo de las secuencias, precisión, suavidad, seguridad y una subjetiva impresión de facilidad”.¹²⁰

Fase 4. Para concluir la clase, Fandiño realiza un breve relajamiento que incluye estiramientos y movimientos que permiten regularizar la respiración. Por ejemplo, puede introducir por primera vez en la clase una gran flexión o *grand plié*, por medio de una secuencia casi regular que reúne trabajo de torso y brazos.

Muchos de los movimientos y secuencias que trabaja Fandiño recuerdan diseños orientales (especialmente en el caso de los brazos y manos); otros a algunos elementos de las técnicas Cunningham (en piernas, brazos y limpieza del movimiento y diseños), Horton (en piernas, torsos laterales y juego de caderas) y Graham (caídas al piso). Las cuatro referencias son muy diferentes y a pesar de eso Fandiño es capaz de manejarlas y darles una unidad y sentido propio bajo su método.

Su presencia no es deliberada (no pretende copiar), sino resultado natural de las múltiples influencias a las que está expuesto, y coincidencias (también naturales) porque al igual que los otros maestros y coreógrafos, Fandiño trabaja con el cuerpo y experimenta con sus capacidades de movimiento. Ese proceso puede llevar a resultados semejantes en las formas y diseños porque, según explica, el cuerpo es uno y sus posibilidades no pueden encerrarse en técnicas específicas, porque los movimientos no pertenecen a nadie.

La diversidad de posiciones y secuencias de Fandiño no sólo enriquecen los diseños sino también las posibilidades de trabajo muscular y las formas de expresión corporal. Por eso se permite introducir movimientos cotidianos y tecnificarlos; construir diseños para luego romperlos en forma inesperada (como en sus coreografías); utilizar posiciones no codificadas por otras técnicas dancísticas, al mismo tiempo que recuperar las ortodoxas.

Para Fandiño la actitud de observador analítico permite fijar la atención no sólo en la danza, sino en todo lo que lo rodea, y eso mismo ha provocado las coincidencias “porque las he recibido por todos lados; he escuchado, visto, platicado, leído, y si coincidido con un alemán que ni siquiera conozco es natural, esa forma anda flotando, la recojo y después sale”.¹²¹

¹²⁰ Jean Le Boulch, *op. cit.*, p. 197.

¹²¹ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 25 de febrero de 1997.

7. Clase de composición coreográfica

Desde principios de los ochenta, cuando Fandiño tomó la dirección de Alternativa, se inició como maestro de coreografía. A diferencia de la clase de técnica dancística, considera que en ésta el objetivo primordial es

dotar a los alumnos de elementos para desarrollarlos como seres creativos; enseñarles las posibilidades y disciplina del trabajo en un espacio determinado, el foro; hacerles más obvias las partes del cuerpo y las muchas cosas que pueden decir con ellas; cómo usar el cuerpo en su conjunto, así como las direcciones, los niveles, el tiempo, las formas musicales, los grupos.

Más que enseñarles cómo hacer danza, deben trabajarse los elementos a utilizar en la composición coreográfica para al adquirir práctica, los utilicen. Eso es similar al dominio de la técnica corporal, en la que ya no se está pensando en cómo levantar la pierna, usar el *plié* o cambiar de forma el torso, sino que simplemente se hace como reacción a impulsos que uno manda.¹²²

En sus clases de coreografía trabaja diversos materiales, como los aislamientos para enfatizar una parte del cuerpo y experimentar sus posibilidades de movimiento y expresión, pues “así se logra el uso total del cuerpo”; ejercicios de locomoción para analizar formas de traslado a otros planos y direcciones, realizando una acción; uso de los diversos niveles del cuerpo; ejercicios de monotonía, que implican uniformidad en el uso del cuerpo o de un tema específico; dinámicas y uso del tiempo; el canon como forma de composición de contrapunto en el que se repiten las voces; variaciones del tiempo y movimiento; ejercicios de simetría y asimetría; trabajo de frases de movimiento; forma de composición ABA; ejercicios sobre tiempo, ritmo, contrapunto, cadencia, compás y pausa.

Después de la explicación general sobre el nuevo material, los alumnos deben realizar un trabajo de investigación para construir conjuntamente su definición. Posteriormente llevan a la práctica esos elementos al elaborar ejercicios, los cuales presentan ante sus compañeros, para después analizar y discutir sus resultados y posibilidades.

Cada ejercicio propuesto por el maestro tiene como fin la experimentación de los conceptos en el cuerpo del alumno, quien debe explorar en su interior sin repetir movimientos aprendidos en la clase de técnica. También tiene la posibilidad de experimentar con los cuerpos de sus compañeros.

Asimismo, Fandiño introduce los elementos que componen al foro y sus diversos tipos. Hace referencia al uso del espacio escénico, sus áreas fuertes y débiles, los diseños,

¹²² *Ibidem.*

direcciones, volúmenes, etc., y enfatiza muy especialmente que la obra concreta determina el uso de todos los elementos estudiados.

Aunque en la composición no se puede ser rígido, por razones pedagógicas el maestro establece límites y especificaciones puntuales para cada ejercicio, pues busca introducir cada elemento hasta lograr la comprensión y dominio de los alumnos, quienes después estarán en libertad de utilizarlos como requieran.

Sostiene que, tanto en clase de coreografía como de técnica, cada alumno tiene sus posibilidades, y la función del maestro es estimularlo para desarrollarlas y trascender sus limitaciones.

Un reto especial de todo maestro, señala Fandiño, es lograr que se establezca un ambiente de confianza para el trabajo, con el fin de que desaparezcan los temores e inhibiciones de los alumnos, se aboquen a su tarea creativa, y se sientan en libertad de expresarse y exponer sus ideas. Por ello promueve el diálogo y la participación colectivos:

Para estimularlos les provoco que me pregunten, que se comuniquen, que digan lo que creen y sienten. El maestro se enriquece al discutir con personas que supuestamente no saben, pues muchas veces tocan temas o algún punto que quizá había pasado desapercibido para tí. No creo en la ignorancia total; siempre hay aportes que hacer y hay que aprovecharlos.

Eso también permite la confianza. Si el maestro se sitúa en la posición del que sabe y a los alumnos en los que lo ignoran todo y sólo deben ejecutar, entonces se crea un muro entre maestro y alumnos y los inhibes como creadores.

En cualquier clase, empezando por la técnica, debe lograrse esa confianza, y el maestro nunca debe erigirse como el dictador sino que debe provocar que los alumnos den y reciban. Eso da la posibilidad de que surja la confianza, y con ella se abren las capacidades de expresión. El maestro, por su parte, puede recibir sorpresas inesperadas de los alumnos.¹²³

Para Fandiño, el coreógrafo sólo se hace en la práctica, como le sucede a todo creador, y

dependiendo de sus conocimientos y su necesidad de decir podrá hacer coreografía, música o pintura. Siempre debe contar con los elementos técnicos mínimos o máximos, porque de lo contrario difícilmente se va a sostener la obra.

La técnica de composición implica conocer y manejar los elementos de los que puedes valerte para hacer coreografía, y no sólo saber instintivamente cómo moverte y qué usar.¹²⁴

¹²³ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

¹²⁴ *Ibidem*.

8. Dominio y placer del maestro

Para Fandiño el maestro de danza debe conjuntar los saberes y experiencias de una vida profesional como bailarín, coreógrafo y técnico teatral. Afirma que sólo así tendrá un conocimiento corporal pleno, de técnicas de composición coreográfica y de manejo del espacio escénico, lo que considera necesario para estructurar y dirigir una clase de acuerdo con el nivel y la capacidad concretos de sus alumnos.

Para él, no basta el conocimiento técnico del movimiento, se requiere una práctica cotidiana y consciente (que da la madurez) para lograr la participación y complicidad de sus alumnos, quienes finalmente determinarán la clase (y con ello los conocimientos y prácticas que debe contemplar el proceso de enseñanza-aprendizaje). Subraya que la técnica dancística no debe condicionar al alumno para desarrollarse dentro de un estilo único, sino abrirle posibilidades de conocer su cuerpo y necesidades expresivas, y lograr desarrollarse creativamente.¹²⁵

Tiene la convicción de que su quehacer debe sujetarse a modificaciones, pues se opone a que la danza contemporánea abandone su postura rebelde y de permanente cambio; en su lugar defiende una danza dialéctica que busque e incorpore conscientemente innovaciones, como parte de su necesidad expresiva, y que exija al maestro su máximo.

Cada clase la quiero hacer mejor. No tengo ningún esquema que reproduzca cotidianamente, y siempre pienso cómo puedo cambiar la clase para que no sea rutinaria. Siempre quiero el cambio, que sea dialéctica, que no se quede en esquema repetitivo, y quiero provocar a la gente en ese sentido, pero con sustento, porque es necesario y lógico, nunca impuesto.¹²⁶

Esta transformación permanente se relaciona con su experiencia en el teatro de revista y el cabaret, que le permitió gran libertad al bailar:

en mis clases recorro a ella por esa razón. En el cabaret a veces hay mucha creatividad. Sin pretenderse artistas, la gente que monta esos espectáculos saben nutrirse de todo lo que ven, e inventan.

Creo que eso me ha pasado a mí, cuando hacía coreografía y en mis clases, y abordo el movimiento no solemnemente, sino como un juego: la enseñanza técnica es como un juego donde se acomodan todos los elementos que se requieren y se provoca placer; no es sólo un medio para alcanzar el dominio del cuerpo.

Fandiño considera que su labor docente es una forma de expresarse como creador:

¹²⁵ Luis Fandiño, “Perfil del maestro de danza. Técnica contemporánea”, ponencia presentada en el Foro de Análisis y Propuestas para la Reordenación Académica del INBA, México, INBA, 26-30 de abril.

¹²⁶ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 20 de marzo de 1997.

Insisto en que el maestro debe ser coreógrafo, porque debe ser un ser creativo. Si el maestro o el responsable del entrenamiento no estimula a estudiantes y bailarines para expresarse y revelar su emotividad es que no es un maestro completo. Al igual que el coreógrafo, debe ser capaz de estimular por medio de palabras, movimientos o imágenes, y provocar que el bailarín haga suyo el movimiento y se encuentre en él.

El maestro y el coreógrafo deben ser observadores de todo lo que pasa a su alrededor para extraer imágenes y sensaciones de los seres humanos, la naturaleza, los cambios que suceden en el ambiente. Esto es lo que provoca que el maestro y el coreógrafo desarrollen capacidades para estimular al intérprete o al alumno. Si no es observador sensible, que recoge todas esas sensaciones a su alrededor y las selecciona adecuadamente, pues entonces ¿cómo se las va a pedir al alumno o al intérprete?¹²⁷

Su labor como maestro también le permite seguir sintiendo el gozo corporal que como bailarín encontró en la danza; su necesidad de vivirlo continuamente “la canalizo en mis clases, cuando me muevo a placer al tratar de demostrar; con eso quedo satisfecho”.¹²⁸

Ese es el secreto de la larga vida productiva de Fandiño: la satisfacción que le da su trabajo y el placer que encuentra en él. Por eso mantiene sus convicciones sobre la enseñanza y es generoso con sus estudiantes.

¹²⁷ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 6 de marzo de 1997.

¹²⁸ Luis Fandiño en entrevista con Margarita Tortajada, México, 11 de marzo de 1997.

9. Visión y revisión

A una década de la publicación de este libro, Luis Fandiño y Soledad Ortiz revisaron sus conceptos y convicciones para la reedición. Su valor estriba fundamentalmente en la reflexión que esto suscitó luego de acumular diez años más de experiencia como docentes. Aquí sus voces que se entrelazan, y que definen métodos y motivaciones.¹²⁹

Luis Fandiño: Haciendo una evaluación del trabajo, puedo afirmar que en estos diez años se ha ampliado, consolidado, y por tanto, me he acercado a mi objetivo: que mis alumnos consigan la libertad -identidad personal- es decir, que hablen con su propio lenguaje.

La libertad se alcanza asumiendo los conocimientos y experiencias como ejecutante y como creador, y tomándolas como soporte para la enseñanza técnica. No es necesario acudir a las secuencias ya establecidas ni a otras disciplinas para trabajar el cuerpo o la actitud. Tampoco se trata de desechar otras experiencias, sino de evolucionarlas y nunca quedar como un repetidor. Hay muy buenos repetidores de estilos y técnicas que logran resultados.

Mi enseñanza está relacionada con la manera en que aprendí, y lo hice desde una actitud corporal natural, sin forzar al cuerpo ni causarle malestar físico ni emocional, sin lesiones ni provocar conflictos.

Sigo creyendo que la técnica es una, la que permite al cuerpo desarrollarse plenamente. Lo demás, son estilos. Cuando se acude a otras disciplinas para corregir o supuestamente desarrollar el cuerpo, no hay congruencia. Si tienes que recurrir a otras disciplinas para suplir lo que no sabes como maestro, entonces falla la transmisión de experiencias al alumno. Estos diez años me lo han confirmado: hay que enseñar la técnica que sea, con el método que se elija, pero enseñarlo bailando y no haciendo secuencias.

Muchas técnicas tienen secuencias y se pueden escribir e ilustrar en un libro como manuales para quien quiera enseñar esa técnica. En la mía no es posible hacerlo. Se puede escribir la forma práctica de cómo llegar a asumir el compromiso técnico del cuerpo, pero eso lo tiene que hacer cada uno.

A mi nadie me enseñó a dar clases; yo tuve que reinventar lo que había aprendido y desechar lo que no cabía dentro de mi concepto de la enseñanza. Esa capacidad la debe

¹²⁹ Luis Fandiño y Soledad Ortiz en entrevista con Margarita Tortajada, México, 18 de abril y 21 de agosto de 2010.

tener un maestro: asumir el compromiso a ser autónomo. No se si quepa la palabra “independiente” porque vivimos en una sociedad y nos contagiamos de todo lo que nos rodea. De cualquier manera, el maestro no debe depender de otras propuestas que no correspondan a sus necesidades personales.

Sostengo que hay una sola técnica porque existe una serie de actitudes corporales que todos los cuerpos pueden hacer, en mayor o menor grado. La técnica es la que va a permitir que el cuerpo amplíe todos sus rangos naturales para hacer de ese instrumento la mejor expresión física. Estilos son los nombres que se le han puesto a las maneras de enseñar la técnica. En el caso del estilo-técnica Graham o el estilo-técnica de ballet clásico, en el salón de clase enseñan los pasos que van a reproducir en el foro, no dan otra opción. Tanto en el clásico como en la Graham, la clase es un ensayo de los pasos de las coreografías. En ambas se trabaja el cuerpo, pero sin cubrir totalmente sus posibilidades; los creadores de estos estilos-técnicas le imprimieron al cuerpo lo que necesitaban para sus obras. Así pueden establecer secuencias regulares y estamparlas en libros, a los que acuden quienes quieren impartir esas clases. Estoy en desacuerdo con eso porque se convierten en repetidores de algo que ellos no crearon.

Considero que todos los estilos-técnicas pretenden dotar de una capacidad de expresión corporal llevada muchas veces hasta el extremo, pero generalmente basadas en repeticiones. Hay que romper con éstas y lograr que los maestros descubran cómo enseñar y transmitir sus experiencias, y cómo conducir a sus alumnos para explotar al máximo sus capacidades.

Mi propuesta es que el maestro que imparta este tipo de enseñanza cree su propio estilo para enseñar esa técnica que yo considero la única, la cual va a ser adecuada para todo tipo de cuerpos. Debe identificar deficiencias o situaciones especiales para trabajarlas y transformar dichos cuerpos. Si bien todos ellos tienen los mismos huesos y músculos, cada uno es diferente; el maestro no puede exigir las mismas capacidades, sino asumir el reto de ampliar al máximo las que sus alumnos tengan, reconociendo experiencias, expectativas y metas de éstos, y promoviendo que lo hagan de manera consciente.

Soledad Ortiz: Sí, la técnica es una, la que le pertenece al cuerpo. Aprender todos los estilos-técnicas, lo que es una idea generalizada, es fragmentar al cuerpo en muchas formas,

además que no habría tiempo suficiente para aprenderlas todas. También es generalizado que los alumnos esperan un sistema, a la manera de recetario o formulario, todo muy medido. Eso funciona cuando vas a formar cuerpos con características preestablecidas, a mi parecer eso se da más en el deporte de alto rendimiento. El ballet clásico, por ejemplo, requiere de cuerpos con ciertas aptitudes, las cuales se evalúan en los exámenes para ingresar a las escuelas profesionales. En Graham se requiere de un cuerpo que pueda estar en el piso sin problemas y que sea elástico. Dentro de estos perfiles mucha gente queda fuera, sin siquiera aplicar métodos alternativos que les permitan desarrollar sus potenciales como bailarines, y tener que cumplir con el estereotipo de éstos. Cuando se impone que los alumnos deben cumplir condiciones exclusivamente para esos dos estilos-técnicas entonces se están estereotipando en función de ellas.

Al decir “la técnica es una” Luis habla del instrumento-cuerpo, pero no de un cuerpo único, sino de uno plural y humano. Todos, en términos generales, tenemos la misma estructura física con una historia personal, y el hecho de que existan diferencias implica que cada quien requiere un desarrollo específico, pero esto no quiere decir que sea una meta imposible de llevar a cabo, pues es el mismo alumno el que satisface esas necesidades personales en conjunto con sus compañeros y con el maestro lo que a su vez enriquece esta propuesta.

Cuando alguien se mueve sin pensarlo lo hace de forma natural. No está pensando en cómo lo hace, pues las motivaciones que lo llevan a la acción cumplen una función inmediata por necesidad y lo que reproduce ha venido haciéndolo desde que nació. En el salón de danza esto empieza a cambiar cuando te dicen “párate así, muévete de esta manera, integra este brazo, dale esta forma, haz este desplazamiento, crea este volumen, etcétera”.

En esta parte el alumno empieza un proceso en el que pierde su natural forma de moverse, pues muchos de los contenidos o pasos de danza implican un gran esfuerzo, físico y mental que los lleva a modificar su estructura ósea y muscular, la imagen corporal se afecta, con lesiones e insatisfacciones que llegan a truncar sus carreras o incluso los lleva a desertar de las escuelas de danza.

En la enseñanza de la danza no se debe perder de vista que el alumno no puede ser sometido a acciones antinaturales en aras de lo extraordinario, presuntuoso, atlético o fuera

del ámbito artístico y creativo. Y sí desarrollar sus propios potenciales y rangos naturales en función de una mayor libertad expresiva. Una experiencia constante, consciente y asertiva crea la estructura óptima y necesaria para desarrollar la técnica única requerida para las diferentes necesidades físicas de un grupo de alumnos de hombres y mujeres.

La manera natural de moverse técnicamente debe mantenerse al bailar. El cuerpo debe asimilar el conocimiento sin estereotipos preestablecidos y crear sus propias formas de movimiento que se integren al desarrollo de su historia personal, para volver al principio de asimilación natural de la acción, sin prejuicios o esquemas.

Muchos alumnos, al entrar en una clase de danza, muestran conductas rígidas porque tratan de reproducir el concepto de danza que les han inculcado. Pareciera que la técnica es algo a lo que ellos tienen que someterse, ajustarse, como un vestido externo e impuesto. No se trata de eso, sino de crear consciencia de su instrumento-cuerpo y reconocer que éste ya tiene un conocimiento y sabe moverse; reconocer la inteligencia del cuerpo que capta mensajes, sensaciones, impresiones. Hay que otorgarle al cuerpo el derecho que tiene de ser tomado en cuenta, más allá de la inteligencia de los mismos individuos, tanto en sus capacidades físicas, emotivas, de salud y, por qué no, espirituales.

Con las clases de danza de Luis se aprende a reconocer el cuerpo y moverlo para estabilizarlo, y entonces darle la forma técnica: en primera posición, en segunda, en la alineación de todos sus componentes, en su colocación, si los brazos están en la posición, etc. A partir de una correcta colocación o alineación muscular entonces se realiza el movimiento. No se trata de esquemas sino de formas de movimiento: te mueves para crear las formas, y en ese momento el cuerpo vuelve a hacer lo que hizo para levantarse, como un símil de cuando aprende uno a caminar: alinearse, adquirir la fuerza, enderezarse, empezar a dar los pasos, encontrar el equilibrio y darle forma, caminar. Es lo que hizo el alumno desde niño.

Sobre la discusión generalizada en el medio de la danza de técnica y estilo, creo que hay que tomar en cuenta la metodología. Se dice técnica-ballet y técnica-Graham porque ellos han establecido su metodología y su sistema; han nombrado a sus movimientos y están bajo un esquema.

Cuando Luis dice “mi clase tiene que ver con la capacidad de los alumnos, y con sus cuerpos” no está diciendo qué “paso” es, ni su nombre. Para comprender esto habría

que tener la experiencia en la clase del maestro Fandiño, porque no es un sistema de pasos por escrito, el maestro no saca su manual para impartir la clase y su método no tiene un nombre propio. No hay definición de tal o cual “paso”.

En mi experiencia personal: yo inicié con ballet, más tarde estudié Graham, y cuando conocí al maestro hubo una ruptura. Lo que había aprendido aparentemente era igual a lo nuevo pero ahora no tenía nombre. Yo me movía por medio de símbolos y nombres de pasos aprendidos en otras clases; en esta otra clase tenían otro significado. Fué una crisis para mí: todo lo que yo había hecho antes no servía porque ya había automatizado mis acciones de acuerdo con los estereotipos aprendidos, lo que dificultaba mi movilidad en las clases de Fandiño. Esa misma experiencia con sus respectivas diferencias se repite con mis alumnos.

Uno viene repitiendo los pasos de hace muchos años, y los maestros se esmeran en su aplicación; la técnica ya está hecha, se produjo antes de que nacieras. El alumno se inicia en una clase de danza para aprender ese movimiento externo, pero curiosamente el alumno es un instrumento vivo en potencia, lo que debemos descubrir juntos es el camino de cómo hacerlo. Está en nosotros, porque el instrumento en el que se desarrolló la técnica es el cuerpo, el de muchos hombres y mujeres, de muchos años atrás. Por eso estamos en una espiral, que en el mejor de los casos se renueva, y lo que antes era imposible, nosotros lo hacemos posible.

Lo que Luis propone es que recuperemos la capacidad que tenemos como seres humanos y continuar en esa espiral ascendente. La técnica es para reconocer la capacidad que cada uno tiene en su cuerpo, no es algo de afuera, es algo de adentro. La formación previa con la que cuentan los alumnos por supuesto que nos sirve de partida para recuperar esta capacidad y no para verla como algo externo, que te hace sufrir o te causa dolor. Para mí es un reto lograr que los alumnos no sufran, porque ya han establecido que la técnica duele y maltrata. En cambio el bailarín de la clase de Luis no debe tener esa actitud.. Luis dice, y lo he comprobado, que el alumno no entra a aprender la técnica, sino se hace de una técnica propia. Por ello, además de Fandiño, mis maestros son mis alumnos, porque son ellos los que me muestran cómo hay que corregir, rediseñar, replantear.

¿Qué es lo que hace a un bailarín técnicamente?: la formación. En el grupo de danza contemporánea Alternativa no todo lo que hacíamos en clase tenía que ver con lo que

pasaba en el escenario, sino que tenía que ver con lo que pasaba en el aquí y en el ahora con nuestros cuerpos. Cuando me inicié en ese grupo y tuve esa crisis a la que ya me referí, pensaba “pero este paso es así, me lo enseñaron diferente”. Aprendí las formas, porque Luis maneja formas que se pueden establecer como sistemas, pero después pude crear mis formas. Lo hice a partir de mi experiencia como bailarina y como maestra, además de la permanente observación.

Ahora no sólo observo a mis alumnos sino a otras personas y en otras situaciones, como a los atletas, en quienes veo la experiencia del ser humano para lograr un salto, por ejemplo. Todo ello me permite darme cuenta que el ser humano tiene muchas capacidades, y si la técnica surge de su propio instrumento tiene esa posibilidad. ¿Cómo lo llevamos a eso? Eso es lo que no está sistematizado en esta clase; requiere más tiempo, la formación de una segunda o tercera generación donde se sumen esas experiencias de formación correcta.

Luis Fandiño: Las secuencias se construyen diariamente. No llevo secuencias hechas, sino que creo un germen para empezar un movimiento y en los cuerpos de los muchachos veo sus posibilidades y complemento los movimientos hasta llegar a una clase completa. Los alumnos no deben ser de los que hacen lo que el maestro les dice y las veces que el maestro lo dice. Deben participar y provocar la creación conscientemente al usar el cuerpo en su totalidad, valiéndose del espacio, los niveles, los cambios de dinámica. Ellos mismos lo hacen y el maestro debe estimularlos. Esa es la diferencia con otras formas de enseñanza basadas en repeticiones muy establecidas, que si no las reproducen exactamente igual deben repetirlas una y otra vez. En ésta no; hay opciones propuestas por los mismos alumnos, sin que medie la solicitud directa del maestro. Éste debe tener esa peculiaridad: ser capaz de promover colaboradores entre sus alumnos sin que ellos lo hagan conscientemente. Para ello, es importante hacer pausas y hacer señalamientos generales y/o particulares. Siempre les insisto en que es una clase de danza, no de técnica ni de ejercicio, sino de danza. La llamada secuencia que un día crearon puede repetirse al siguiente porque cumplió con los objetivos de trabajo planteados, pero puede ser diferente, ya que la propuesta no se queda como la única posibilidad, sino que puede variar en la forma o en las actitudes emotivas. Esto es fundamental: no se debe hacer la clase si no hay un placer.

Mis alumnos siempre salen contentos de las clases porque no toman la misma diariamente; cada vez es un reto. Sus cuerpos reaccionan de manera diferente porque cambian los impulsos y la energía muscular, ampliándoles las posibilidades de uso pleno del cuerpo. A eso me refiero cuando hablo de placer, al gozo del movimiento y de vencer los retos.

Ello permite el desarrollo de los ejecutantes y de futuros maestros, porque adquieren una “metodología natural”. Le llamo así porque el trabajo en nuestras clases es natural, no es impuesto y hay que enseñar la técnica bailando. Así aprendí yo; cuando bailaba sabía qué hacía mi cuerpo, pero eso empezaba en la clase, a partir de las capacidades naturales de él. Por eso no “distinguen” la técnica, porque es la de cada uno. A mis alumnos nunca les digo que olviden lo aprendido, sino que lo aprovechen. Propongo cambios, sin exigirlos, para que seamos colaboradores.

Soledad Ortiz: Hay muchos bailarines a quienes se les puede reconocer su técnica, de la cual les es muy difícil desprenderse. Son condicionados por ella, pierden la sensibilidad por tener conceptos preestablecidos; conocen lo rebuscado y doloroso, y lo simple les cuesta trabajo.

A mi no me causa conflicto que mis alumnos vengan de otra formación, pues sé que la reinterpretaremos en mi clase. Les pido que aprendan a usar su cuerpo, a sentirlo, y que esta nueva forma de trabajarlo será parte de cada uno de ellos.

Considero que cuando se hace técnica el alumno debe identificar la función de los músculos, su resistencia o elasticidad. Observo que después de la clase de Graham llegan a la mía con músculos totalmente contracturados y duros, cuando la clase está sugiriendo que sean elásticos y fuertes. La clase no pretende ser terapéutica pero sí te lleva a una situación de alivio. Yo he visto cómo muchos alumnos progresan y cómo muchos otros que viven en conflicto terminan la carrera. La clase no los estereotipó, no los atrapó, se van y hacen otras cosas; esta clase les abrió puertas.

Luis Fandiño: Desde hace muchos años, cuando era integrante del Ballet Nacional, propuse crear una técnica propia, desarrollada en el país, resultado de nuestro trabajo y

experiencias, que han sido riquísimas en la danza mexicana. En ese momento se me dijo que para qué, pues ya existía una (la Graham).

En la actualidad lo ideal sería que hubiera una escuela que se rigiera por este pensamiento metodológico. Así tendríamos como un parámetro para decir “sí funciona, no estamos equivocados”, y proponerlo como una opción válida. [Al sugerir que el nombre de esa técnica debería ser Francis-Fandiño] Lo que yo defiende y por eso yo me siento libre es por lo que él, Xavier Francis, me enseñó a cómo ver la danza. Él no tenía secuencias regulares; yo estudié con él diez años y nunca repetía secuencias. En ese sentido soy su alumno: en el concepto de cómo llegar a ser bailarín a través de una clase de formación técnica.

En la etapa en la que yo trabajé con Xavier (1953-1963) él tenía otro concepto de la vida. Cuando acabó ese periodo, cambió del todo. No sólo su parte emotiva, sino sus clases. Era otro ser que no se parecía al que yo conocí. Xavier tuvo dos o tres o no se cuántas etapas en su trayectoria de maestro. Pero en la que yo participé fue en la de colaborador-cómplice.

Soledad Ortiz: Hay algo muy sutil entre un concepto y una actitud, parece que son lo mismo, pero no es así. El hecho de que tú tengas el *cambré* metido en las venas y que llegue un maestro y te diga arco, no es lo mismo. Yo siento que en mi caso no sólo recibí clases de Luis, sino bailé obra artística de Luis Fandiño. Y eso también me generó muchas expectativas para comprender la técnica y su función para la interpretación; no su técnica, sino mi técnica. En una danza que me fue muy claro esto fue en *Anécdota*, allí fue donde yo creo que recibí el primer impacto de lo que era la técnica realmente. Para esa obra Luis nos decía que no quería ningún artefacto que no formara parte del bailarín. Usábamos telas y caminar entre ellas parecía algo externo, hasta que lo integramos a nosotros. Eso era técnica, y permitió que la tela se volviera parte de mí y que sintiera su energía. Hubo un momento en que sufrí porque tenía que pararme y estirarme, y cuando lo superé la técnica se reconstruyó. Cuando volví a la clase reinterpreté de otra manera el movimiento. Eso es un proceso que el bailarín transita, pero hay técnicas, estilos y métodos que condicionan la mente de otra manera.

Luis Fandiño: Considero que para seguir este método se deben cumplir tres requisitos. El primero es ser “buen alumno”, y con ello me refiero no a quien “hace las cosas bien”, sino quien analiza las propuestas del maestro. Ahí empieza el creer en sí mismo y su capacidad, en lograr una futura autonomía como maestro. Debe entender por medio de un análisis y no por la repetición. El segundo paso es haber sido un buen ejecutante, lo que significa haber hecho uso pleno de su cuerpo-instrumento. El tercero es haber tenido la experiencia de ser creador, coreógrafo, porque así se evita ser repetidor de su maestro. De esa manera, el análisis que hizo como buen alumno lo debe hacer suyo como creador y elaborar su propia clase.

Mi propuesta no está conformada por movimientos, figuras, formas o ritmos ya establecidos, sino que cada maestro debe asumir la responsabilidad de crearlos. Y hacerlo con su material, su propio estilo, su propia experiencia: que él realice su síntesis. Con ello, será autónomo.

A las otras “técnicas” se les conoce y usa por sus “secuencias” (forma) y no por su contenido. Mi propuesta para llegar a la formación técnica empieza en el contenido (creatividad personal) para llegar a la forma. Sólo así tendrá su propia visión para abordar el cuerpo.

Para guiar este proceso puedo pedirles a los maestros interesados en seguir este método que ejecuten un movimiento natural y cuestionarlos sobre el objetivo que persiguen. Los movimientos naturales deben realizarse conscientemente y analizarlos técnicamente para la enseñanza dancística. Por eso digo que es posible enseñar la técnica a través del movimiento cotidiano. Por ejemplo, si das un paso al caminar y lo analizas verás que está perfectamente calculado en términos técnicos por el cuerpo, aunque inconsciente. Si eso lo analizas, lo reelaboras y le das un objetivo para la construcción del cuerpo, puedes integrarlo a la clase.

Así cada uno hace suya la experiencia. Nadie aprende de la experiencia de otro. Mi propuesta es que cada quien sepa por qué mueve el pie de tal manera, por qué le pidieron que lo muevas de ésta y no de otra. Siempre debe ser dentro de lo sano, correcto, no nada más por gusto, sino con un objetivo claramente técnico: desarrollo muscular del pie adecuado para la correcta ejecución de la danza. Y así es cada parte del cuerpo.

El proceso debe hacerse bailando, de lo contrario los alumnos no pueden lograr lo que yo espero. Así se los digo regularmente: “llegar a la técnica es más fácil si bailas”, porque al bailar involucras la parte emotiva, y el movimiento es resultado de eso. Si lo hacen repitiendo veinte veces el movimiento, lo harán al final correctamente pero estereotipado.

Una de mis características y de la que no me puedo desprender porque así soy, es la suavidad en el movimiento. No quiero decir suavidad-debilidad, pues es posible que para ejecutar un movimiento suave requieras más esfuerzo consciente que si lanzas un puñetazo. Pero éste, si lo haces con suavidad, va a requerir de otro esfuerzo, de otro uso de los músculos, intención y tiempo. Hay a quienes les cuesta trabajo usar esa suavidad sin que sea obvio el uso del esfuerzo, y piensan que es debilidad hacer un movimiento suave.

Aunque pida en mi clase movimientos atacados, percutidos, siempre deben ser controlados, con una suavidad interna. Mis movimientos nunca son golpeados o sin control; requieren una energía interna consciente que yo llamo suave, pero no débil.

Tiene relación con la habilidad y la destreza. El hábil llega como sea; le dicen “tienes que saltar a este nivel y caer en aquel lugar”, y lo hace, a como dé lugar. Pero el diestro es quien tiene un uso consciente de su cuerpo: técnica. Salta a la misma altura, llega al mismo lugar que el otro y aterriza tranquilamente; se puede levantar y seguir bailando. Y el primero no lo logrará siempre porque no usa correctamente los esfuerzos ni sus músculos, sino que los precipita, precipita su energía. Aunque llegó lo hizo con otro campo energético del que lo hizo diestramente. El diestro es consciente de todo lo que pasa en su cuerpo, en cualquier movimiento: rápido, lento, caída, recuperación, salto, pirueta, giro, todo.

Eso sucede con muchos muchachos que bailan en la calle, break dance, hip hop. Han logrado tener una técnica y por eso son capaces de ejecutar sus movimientos. Son diestrísimos. Llegan a esa destreza porque han logrado que su cuerpo adquiriera esa técnica, consciente o inconscientemente, y no se lastiman. Muchos dicen “Esos chavos deberían ir a un estudio a tomar clases y serían muy buenos”. No, ellos ya tienen una técnica.

Para hacer cualquier movimiento con cualquier calidad, la que yo pido, o la que exige otros estilos, debe haber una técnica, de otra manera el cuerpo-instrumento se va a lastimar. Así sucede a un auto fino si lo metes a una montaña; claro que no servirá porque

no está hecho para eso, tiene que ser un carro especial, con una técnica especial para que las llantas sean las adecuadas y suba la montaña.

Yo trato de pasar a mis alumnos mi experiencia de hacer su cuerpo sensible físicamente, no emotivamente, porque en eso no me puedo meter; sólo puedo especular y algunos tienen muy buena respuesta. Lo que sí puedo es transmitirles mi experiencia física, que está detrás de mi propuesta de clase. No incluyo movimientos porque “me gusten”, sino que tienen un objetivo de trabajo técnico que contempla el mayor número de opciones posibles, para que ellos las hagan suyas y construyan su propia versión.

Cada movimiento que propongo está dirigido al trabajo muscular; no hay nada gratuito ni arbitrario, todo tiene un fin de educación corporal: saber el uso correcto del cuerpo y evitar lesiones para que les dure mucho. Si lo que hacen es conscientemente después serán libres y harán lo que quieran. Pero que el violín esté perfectamente afinado, y que toque cualquier partitura. No es el violín para tocar una partitura, es para que toque todas.

A veces me sorprende cuando propongo algo y veo que un alumno hace una variación. Digo “Sí se puede” y lo incorporo a la clase. No me encasillo en “Haz la que yo pido”, sino que sumo, y así se enriquece él, me enriquezco yo y se enriquece la propuesta.

Mi logro mayor sería que quienes se interesen en esta metodología lo consigan, que acepten que sí se puede y que apliquen la idea que yo tengo de la enseñanza, haciéndola suya y creando cada uno su clase, no repitiendo la mía ni la de Sol, ni la de nadie. Eso es lo ideal, porque cada uno somos diferentes.

Por eso cada uno debe enseñar a partir de su experiencia, descubriendo la forma de llegar a la enseñanza técnica, porque es el objetivo: enseñar técnicamente. Además agrego el hecho de bailar porque yo me harté cuando era estudiante de repetir en la clase siempre *demiplié*, extender la espalda en 18 tiempos, hacer 18 saltos, un cuarto de vuelta, vuelta entera y hacer triples. Entonces dices “¿No hay otra cosa?, ese triple se puede hacer de mil formas”. Cuando lo empecé a hacer por mi cuenta descubrí que efectivamente se podía hacer de mil formas, y no nada más como en Graham. De hecho, el triple lo puedes hacer como quieras, dependiendo de la creatividad de cada maestro y buscando que sea gozoso, es decir bailando, y que tenga un carácter eminentemente formativo. El triple implica

muchos esfuerzos y si los haces conscientes reconocerás que usas todo el cuerpo: eso es lo que se debe enseñar.

Por ejemplo, si pretendes mover un dedo, resulta que depende de la mano, la mano de la muñeca, la muñeca del codo y así, hasta involucrar a todo el cuerpo. Entonces puede ser un dedo movido concientemente pero que quiso decir algo y que lo hizo muy bien porque aplicó el esfuerzo necesario. El cuerpo que sostiene el dedo debe participar para cumplir el objetivo. Por eso digo que no se pueden hacer ejercicios para “separar”, como ejercitar sólo las piernas, porque las piernas dependen de la cadera y la cadera es el centro del cuerpo, y arriba está el torso y tienes los brazos y la cabeza, entonces las piernas no pueden trabajar por sí solas, son parte del todo. Entonces cuando trabajas las piernas lo demás tiene que estar en congruencia para hacerlo correctamente y el objetivo sea claro y el resultado sea óptimo.

El maestro además debe ser generoso, en todos los sentidos, y transmitírselo a los alumnos para que también lo sean. Eso se verá en el uso del cuerpo hasta en el trato personal. Ser generoso con tu cuerpo es amarlo, es usarlo correctamente, sanamente, hacer todo lo que quieras pero ser consciente de tu cuerpo, y no arrepentirse. Eso es lo que descubrí también, no arrepentirse de lo que uno hace.

Catálogo de obra Participación como bailarín

I. Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana

1. *El Chueco* (estreno)

Coreografía: Guillermo Keys Arenas
Música: Miguel Bernal Jiménez
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Estreno: 1 de diciembre de 1951, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Acróbata y Un penitente

2. *La balada mágica* o *Danza de las cuatro estaciones* (estreno)

Coreografía: Guillermo Arriaga
Música y libreto: Carlos Jiménez Mabarak
Escenografía y vestuario: José Reyes Meza
Estreno: 26 de abril de 1952, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un campesino

3. *Antesala* (estreno)

Coreografía: Guillermo Arriaga
Música: Eduardo Hernández Moncada
Escenografía, vestuario y argumento: Santos Balmori
Estreno: 29 de abril de 1952, Palacio de Bellas Artes
Papeles representados: Un pistolero, integrante del grupo de Merengues y de la gente del pueblo

4. *La hija del Yori* (estreno)

Coreografía: Rosa Reyna
Música: Blas Galindo
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Estreno: 4 de mayo de 1952, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un anciano

5. *La madrugada del panadero* (reposición, original de 1940)

Coreografía: Raquel Gutiérrez sobre la original de Anna Sokolow
Música: Rodolfo Halffter
Libreto: José Bergamín
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Reposición: 13 de octubre de 1952, Palacio de Bellas Artes

6. *El invisible* (estreno)

Coreografía: Elena Noriega
Música: Ignacio Longares
Libreto: Emilio Carballido
Escenografía y vestuario: Miguel Covarrubias
Estreno: 3 de noviembre de 1952, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un guerrero

7. *Ermesinda* (estreno)

Coreografía: Olga Cardona
Música: Eduardo Hernández Moncada
Argumento: Emilio Carballido
Escenografía y vestuario: José Chávez Morado
Estreno: 6 de noviembre de 1952, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un soldado

8. *La anunciación (Pastoral)* (estreno)
Coreografía: Rosa Reyna
Música: Carlos Jiménez Mabarak
Libreto: Carlos Jiménez Mabarak, adaptado por Rosa Reyna
Escenografía y vestuario: José Reyes Meza
Estreno: 1953
Papel interpretado: Un pastor
9. *Uirapurú* (reposición, original de 1953)
Coreografía: Raquel Gutiérrez
Música: Heitor Villa-Lobos
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Reposición: noviembre de 1953, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un guerrero
10. *El extraño* (estreno)
Coreografía: Helena Jordán
Música: Ángel Salas
Libreto, escenografía y vestuario: Santos Balmori
Estreno: 19 de noviembre de 1953, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un campesino
11. *El sueño y la presencia* (reposición, original de 1952)
Coreografía: Guillermo Arriaga
Música: Blas Galindo
Escenografía y vestuario: José Chávez Morado
Reposición: 19 de noviembre de 1953, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un pachuco e integrante del Cortejo
12. *La Valse* (reposición, original de 1952)
Coreografía: Raquel Gutiérrez
Música: Maurice Ravel
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Reposición: 26 de noviembre de 1953, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un hombre
13. *El maleficio* (estreno)
Coreografía: Elena Noriega
Música: Blas Galindo
Libreto: Isabel Villaseñor
Escenografía y vestuario: Gabriel Fernández Ledesma
Estreno: 28 de octubre de 1954, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un padrino
14. *Sensemaya* (reposición, original de 1952)
Coreografía: Martha Bracho
Música: Silvestre Revueltas
Escenografía y vestuario: José Reyes Meza
Reposición: 28 de octubre de 1954, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un hombre casado
15. *El rincón de los niños* (estreno)
Coreografía: Guillermina Peñalosa
Música: Claude A. Debussy
Escenografía: Antonio López Mancera

Estreno: 4 de noviembre de 1954, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: bailarín del *Cake-walk*

16. *Tienda de sueños* (estreno)

Coreografía: Guillermo Keys Arenas
Música: Salvador Moreno y Armando Montiel
Libreto: Luis Bruno Ruiz
Escenografía: Antonio López Mancera
Estreno: 4 de noviembre de 1954, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Un joven que no sueña

17. *Rebozos* (estreno)

Coreografía: Beatriz Flores
Música: Blas Galindo
Escenografía: Luis Covarrubias
Estreno: 1954

II. Nuevo Teatro de Danza

1. *El muñeco y los hombrecillos* (estreno)

Coreografía: Xavier Francis
Música: efectos sonoros de Xavier Francis
Escenografía y vestuario: Arnold Belkin
Estreno: 7 de agosto de 1953, Teatro de los Insurgentes
Papel interpretado: Un militarcito (en 1957 hizo además los personajes de Un observador y El ídolo)

2. *Variaciones dinámicas* (estreno)

Coreografía: Xavier Francis (secuencias técnicas)
Música: Jesús Velazco
Diseños: Arnold Belkin
Estreno: 7 de agosto de 1953, Teatro de los Insurgentes

3. *Suite lírica* (estreno)

Coreografía: Anna Sokolow
Música: Alban Berg
Escenografía y vestuario: Julio Prieto
Estreno: 7 de agosto de 1953, Teatro de los Insurgentes

4. *Metamorfosis (Un hombre soñando)* (estreno)

Coreografía y libreto: Bodil Genkel
Música: Enrico Cagna Cabiatti
Escenografía y vestuario: Arnold Belkin
Estreno: 18 de noviembre de 1954, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Él

5. *Juana de arco en la hoguera* (estreno)

Coreografía: Xavier Francis
Música: Arthur Honegger
Libreto: Poema en un prólogo y once escenas de Paul Claudel. Versión rítmica al español de Jesús Durón
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Estreno: 10 de junio de 1955, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Guillermo de Flavy

6. *Les petits riens* o *Las naderías* (estreno)
 Coreografía: John Fealy
 Música: Wolfgang Amadeus Mozart
 Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
 Estreno: 28 de septiembre de 1956, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: El poeta
7. *Fantasia y fuga* (estreno)
 Coreografía: Xavier Francis
 Música: Wolfgang Amadeus Mozart
 Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
 Estreno: 28 de septiembre de 1956, Palacio de Bellas Artes
8. *Procesiones* (estreno)
 Coreografía: Xavier Francis
 Música: Guillermo Noriega
 Escenografía: Federio Canessi
 Vestuario: Xavier Francis
 Estreno: 13 de noviembre de 1957, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: Participante en los fragmentos *Desfile* y *Protesta*
9. *Caricaturas* (estreno)
 Coreografía: Bodil Genkel
 Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
 Estreno: 13 de noviembre de 1957, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: participante en los fragmentos *Balance*, *En el circo*, *Con tahures* y *La parranda*
10. *El rostro del hambre* (estreno)
 Coreografía: John Fealy
 Música: Guillermo Noriega
 Vestuario: John Fealy
 Estreno: 15 de noviembre de 1957, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: Un hombre
11. *Los contrastes* (estreno)
 Coreografía: Xavier Francis
 Música: Bela Bartok
 Escenografía y vestuario: Arnold Belkin
 Estreno: 20 de noviembre de 1957, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: El novio
12. *El debate. Temas de guerra y paz* (estreno)
 Coreografía: Xavier Francis
 Música: Guillermo Noriega
 Escenografía y vestuario: Arnold Belkin
 Estreno: 20 de noviembre de 1957, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: Un discutiador
13. *Octeto* (estreno)
 Coreografía: John Fealy
 Música: Paul Creston
 Vestuario: John Fealy
 Estreno: 20 de noviembre de 1957, Palacio de Bellas Artes
14. *Tiempo de mar* (estreno)

Coreografía: Xavier Francis
Música: Juan Sebastián Bach, versión para percusiones de John Klein
Vestuario: Xavier Francis
Estreno: diciembre de 1958, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Papel interpretado: participa en los tres fragmentos: *Prólogo*, como Hombre y el mar en la noche; *Realidades y fantasías*, como Un hombre; y *Celebración*

15. *Sara-Shi (Danza de las telas)* (reposición)

Coreografía: Hidemi Hanyagi sobre la danza clásica japonesa
Reposición: 8 de septiembre de 1959, Nuevo Teatro de Danza

16. *Crisis en blanco y negro* (estreno)

Tema desarrollado por Margaret Shedd a partir del libro *Crisis in Black and White* de Charles Silberman
Improvisación coreográfica: Luis Fandiño, John Fealy, Carlo Grandi y Freddy Romero
Dirección: Xavier Francis
Música: percusiones ejecutadas por Xavier Francis y Bodil Genkel
Estreno: Centro Mexicano de Escritores
Papel interpretado: Un blanco

17. *Enlaces. Para Bodil Genkel* (estreno)

“El otro elemento se llamaba amor”

Coreografía: Xavier Francis
Música: improvisación musical de percusiones por Xavier Francis, John Fealy y Carlo Grandi
Textos: Leopoldo Gavito
Vestuario: Xavier Lavalle
Iluminación: Thomas Skelton
Estreno: 23 de junio de 1963, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Papel interpretado: participante en ocho fragmentos de la obra; en el segundo (*Entonces, pisar alegremente el día como sendero interno*), como Un joven distraído

III. Teatro de masas

1. *El mensajero del sol (Tonacatecutli)* (reposición, original de 1957)

Coreografía: Xóchitl Medina, Yolanda Moreno, Guillermina Peñalosa y Fanny Ruiz
Director musical: Ángel Salas
Director general: Efrén Orozco
Escenografía: Adolfo Quintero Gómez
Reposición: 1959
Papel interpretado: El mensajero

2. *Primer gran festival Xanat* (estreno)

Coreografía: Edmundo Mendoza
Música: Samuel Martí
Guión: Héctor Ventura de Castro
Estreno: 8 de junio de 1958, Papantla, Veracruz.

IV. Ballet Folklórico de México

1. *La danza del venado* (reposición, original de 1959)

Coreografía: Amalia Hernández

Música: tradicional mexicana
Escenografía: Robin Bond
Vestuario: Dasha
Iluminación: Antonio López Mancera y Edmundo Arreguín
Reposición: 1962, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Venado

V. Comedias musicales

1. *Yo, Colón* (estreno)

Idea original: J. Montes de Oca
Libro: Alfredo Robledo
Diálogos: Alfredo Robledo y Carlos León
Música: Federico Ruiz
Coreografía y dirección: Guillermo Keys Arenas
Escenografía: Julio Prieto
Vestuario: Ramón Valdiosera
Estreno: 1953, Teatro de los Insurgentes.

2. *Viaja el amor* (estreno)

Libro: Francisco Benítez y Luis Echeverría
Música: Federico Ruiz
Coreografía y dirección: Guillermo Keys Arenas
Escenografía y vestuario: Julio Prieto
Dirección artística: Fernando Wagner
Estreno: 1953, Teatro de los Insurgentes

3. *Broadway Holiday* (estreno en México)

Coreografía: Hal Loman
Música: Donald Heywood
Escenografía: Perry Watkins
Dirección escénica: Roberto Chávez
Estreno: Teatro Iris

4. *La tía de Carlos* (estreno)

Libreto: George Abbott
Música: Frank Loesser
Coreografía: Kevin Carlisle
Escenografía: David Antón
Vestuario: Mary de Anselmo
Dirección: Luis de Llano
Estreno: Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)

5. *Irma la dulce* (estreno)

Libreto y canciones: Alexander Breffort
Música: Marguerite Monnot
Coreografía: Rudy Tronto
Escenografía y vestuario: José Reyes Meza
Dirección: Enrique Rambal

Estreno: 1962, Teatro de los Insurgentes

6. *Rentas congeladas* (estreno)

Autor: Sergio Magaña

Coreografía: Raúl Flores Canelo

Estreno: Teatro Esperanza Iris (ahora Teatro de la Ciudad)

VI. Teatro

1. *La vida es sueño*

Autor: Pedro Calderón de la Barca

Coreografía: Marianela de Montijo

Música: Juan D. Tercero

Vestuario: Lucile Donnay e Isabel Richard

Dirección: Ludwik Margules

Estreno: Teatro Clásico de México, Acolman, estado de México, 1965

Papel interpretado: Servidor del Príncipe de las Tinieblas

VI. Ballet Nacional de México

1. *Pastorela* (reposición, original de 1958)

Coreografía: Raúl Flores Canelo

Música: percusiones ejecutadas por los bailarines

Escenografía y vestuario: Raúl Flores Canelo

Reposición: diciembre de 1960, Sala Covarrubias, La Habana, Cuba; y 16 de agosto de 1968,

Festival Internacional de las Artes “20 años de danza moderna mexicana”, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)

Papel interpretado: Un pastor (1960) y El ermitaño (1968)

2. *El demagogo. Danza sin turismo número 2* (reposición, original de 1956)

Coreografía: Guillermina Bravo

Música: Bela Bartok

Escenografía y vestuario: Xavier Lavalle

Reposición: diciembre de 1960, Sala Covarrubias, La Habana, Cuba

Papel interpretado: El tipo del saco

3. *Braceros. Danza sin turismo número 3* (reposición, original de 1957)

Coreografía: Guillermina Bravo

Música: Rafael Elizondo

Diseños: Raúl Flores Canelo

Reposición: diciembre de 1960, Sala Covarrubias, La Habana, Cuba

Papel interpretado: Un guardia

4. *Danzas de hechicería* (reposición, original de 1962)

Coreografía: Guillermina Bravo

Música: Rafael Elizondo

Diseños: Raúl Flores Canelo

Reposición: 14 de octubre de 1963, Auditorio de la Reforma, Puebla, Puebla.

Papel interpretado: integrante de la comunidad primitiva y El hechicero

5. *Los bailarines de la Legua. A Louis Horst* (estreno)
 Coreografía: Bodil Genkel
 Música: Leonardo Velázquez, sobre una suite de William Byrd
 Vestuario: Raúl Flores Canelo
 Escenografía: José Baca
 Estreno: 12 de julio de 1964, Auditorio de la Reforma, Puebla, Puebla
6. *Danzas primitivas* (también *Tres danzas primitivas*) (estreno)
 Coreografía: Carlos Gaona
 Música electrónica: Schaeffer (después Carlos Boiles)
 Parlamentos: Emilio Carballido
 Voz: Óscar Chávez
 Diseños: Guillermo Barclay
 Estreno: 20 de julio de 1964, Palacio de Bellas Artes
 Papeles interpretados: Un hechicero en el fragmento *Evocación de la cacería* y Un adorador en el de *Adoración del fuego*
 Esta obra fue base de un espectáculo de cabaret en la Roqueta de Acapulco, con los bailarines Luis Fandiño, Isabel Hernández, Anadel Lynton y Antonia Quiroz (1965-1966).
7. *La portentosa vida de la muerte* (estreno)
 A Raúl Flores Guerrero, que hizo a la danza parte de su vida

 Coreografía: Guillermina Bravo
 Música: Carlos Jiménez Mabarak
 Diseños: Raúl Flores Canelo
 Estreno: 20 de julio de 1964, Palacio de Bellas Artes
 Papeles interpretados: El anciano y parte del grupo de la Vida
8. *Ronda* (estreno)
 Coreografía: Guillermina Bravo, Luis Fandiño, Raúl Flores Canelo y Freddy Romero
 Música: percusiones ejecutadas por los bailarines, y Leonardo Velázquez
 Diseños: Raúl Flores Canelo
 Estreno: 18 de mayo de 1965, Palacio de Bellas Artes
9. *¡Viva la libertad!* (estreno)
 Coreografía: Guillermina Bravo, basada en una sensación de Kandinsky
 Música: Arthur Honegger
 Diseños: José Cuervo (en 1967, Antonio López Mancera)
 Estreno: 1965
10. *Los elementos del desorden* (estreno)
 Coreografía: Federico Castro
 Música: Luis Rivero
 Diseños: Federico Castro y José Cuervo
 Estreno: 28 de julio de 1966, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: Nueva figura
11. *El volantín del mago. A Xavier Lavalle* (estreno)
 Un acontecimiento insólito en la vida diaria...

 Coreografía: Carlos Gaona
 Música: Bela Bartok
 Diseños: Guillermo Barclay
 Estreno: 28 de julio de 1966, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: Muchacho del traje de plástico

12. *El tramoyista* (estreno)
 Coreografía y diseños: Raúl Flores Canelo
 Música: Lopresti, Bach, The Original Surfaris y Vivaldi
 Estreno: 11 de agosto de 1966, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: parte del Triángulo
13. *Refrán del soñador* (estreno)
 “Y en el mundo, en conclusión,
 todos sueñan lo que son
 aunque ninguno lo entiende...” Pedro Calderón de la Barca
- Coreografía: Rossana Filomarino
 Música: Karlheim Stockhousen
 Diseños: Guillermo Barclay
 Estreno: 11 de agosto de 1966, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: El soñador
14. *Pitágoras dijo: Hubo un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer* (estreno)
 Coreografía: Guillermina Bravo
 Música: Carlos Jiménez Mabarak
 Diseños: José Cuervo
 Estreno: 1966
 Papel interpretado: El poeta
15. *Al aire libre* (reposición, original de 1953)
 Coreografía: Ana Mérida
 Música: Bela Bartok
 Diseños: Juan Soriano
 Reposición: 18 de mayo de 1967, Teatro de Arquitectura (ahora Carlos Lazo)
16. *La iniciada* (reposición, original de 1959)
 Coreografía: David Wood
 Música: Darius Milhaud
 Reposición: 18 de mayo de 1967 en el Teatro de Arquitectura (ahora Carlos Lazo)
 Papel interpretado: integrante de la Pandilla
17. *Ludio* (estreno)
 Coreografía: Gloria Contreras
 Música: José Antonio Alcaraz
 Diseños: Carlos Mérida
 Estreno: 28 de mayo de 1967, Teatro de Arquitectura (ahora Carlos Lazo)
18. *Comentarios a la naturaleza* (estreno)
 Coreografía: Guillermina Bravo
 Música: Benjamín Britten
 Diseños: José Cuervo
 Textos: Lin Durán
 Narración: Carlos Gaona (después Óscar Chávez)
 Estreno: 19 de agosto de 1967, Palacio de Bellas Artes
 Papel interpretado: El viento

19. *Silencio en voz alta* (estreno)
Coreografía: Rossana Filomarino
Poemas: Pablo Neruda
Voz: Óscar Chávez
Diseños: Constantino Lameiras
Estreno: 29 de agosto de 1967, Palacio de Bellas Artes
20. *Amarga presencia* (estreno)
Coreografía: Guillermina Bravo, basada en un diseño de Goya
Música: Arthur Honneger
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 29 de agosto de 1967, Palacio de Bellas Artes
Esta obra antecedía a *¡Viva la libertad!*, como su complemento.
21. *Homenaje o Cantata a Hidalgo* (estreno)
Texto: Emilio Carballido
Coreografía: Federico Castro, Luis Fandiño y Carlos Gaona
Música: Rafael Elizondo
Vestuario: María Esther F. de Rionda
Puesta en escena: Guillermina Bravo
Dirección general: Enrique Ruelas
Estreno: 14 de septiembre de 1967, Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, Guanajuato
22. *Trío '67* (estreno)
Coreografía: Raquel Vázquez
Música: Edgar Varésse y popular africana
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1967
23. *Montaje* (estreno)
Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Krzystof Penderecki
Diseños: Henri Hagan
Estreno: 1967
Papel interpretado: Un hombre
24. *¡Tianguis!* (estreno)
Libreto: Emilio Carballido
Dirección: Fernando Wagner
Coreografía: Guillermina Bravo, Federico Castro y Luis Fandiño
Música: Carlos Chávez, Carlos Jiménez Mabarak, Jacques Offenbach y Silvestre Revueltas
Escenografía: Antonio López Mancera y López Aguado
Vestuario: Bertha Mendoza de López
Estreno: 12 de mayo de 1968, Auditorio Nacional
25. *Juan Calavera* (reposición, original de 1955)
Coreografía: Josefina Lavallo
Música: Silvestre Revueltas y Rafael Elizondo
Diseños: Raúl Flores Canelo
Máscaras: Federico Canessi
Reposición: 16 de agosto de 1968, Festival Internacional de las Artes “20 años de danza moderna mexicana”, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Papel interpretado: El diablo
26. *El Chueco* (reposición, original de 1951)

Coreografía: Guillermo Keys Arenas
Música: Miguel Bernal Jiménez
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Reposición: 16 de agosto de 1968, Festival Internacional de las Artes “20 años de danza moderna mexicana”, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Papel interpretado: El payaso y Un penitente

27. *La manda* (reposición, original de 1951)

Coreografía: Rosa Reyna
Música: Blas Galindo
Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera
Libreto: José Durand, basado en “Talpa”, cuento de Juan Rulfo
Reposición: 30 de agosto de 1968, Festival Internacional de las Artes “20 años de danza moderna mexicana”, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Papel interpretado: El marido

28. *Apunte para una marcha fúnebre* (estreno)

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Gustav Mahler
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1968

29. *Amor para Vivaldi* (estreno)

“El amor es la libre elección de un vértigo...” Octavio Paz

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Antonio Vivaldi
Diseños: José Cuervo/Guillermo Barclay
Estreno: 1968

30. *Juego de pelota* (estreno)

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Rafael Elizondo
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1968
Papel interpretado: Un capitán

31. *Epos Kapis o Salomé* (estreno)

“¡Ah! ¿Por qué, Iokanáan no me has mirado? Si tú me hubieras visto tú me hubieras amado. Yo bien sé que me hubieras amado porque es más grande el misterio del amor que el misterio de la muerte”.

Nombre original *Boceto en blanco*
Coreografía: Rossana Filomarino
Basada en la obra teatral *Salomé* de Óscar Wilde
Música: César Frank
Diseños: Carlos Sáenz, sobre dibujos de Aubrey Bearsdley
Estreno: 13 de mayo de 1969, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Iokanáan o San Juan

32. *Daguerrotipos* (estreno)

Una historia de amor imposible. Pero la vemos transcurrir con el reloj caminando hacia atrás.

Coreografía: Federico Castro
Música: Juan Sebastián Bach
Diseños: Henry Hagan
Estreno: 1969
Papel interpretado: El general

33. *Los magos* (estreno)

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Gustav Mahler
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1969, Palacio de Bellas Artes
Papel interpretado: Participa en los cinco fragmentos; en *Los comediantes*, como Un rico

34. *Melodrama para dos hombres y una mujer* (estreno)

“Cuando se levantan diques al fluir natural de la energía vital, ésta los rebasa, conduciendo a irracionalismos, perversiones, crímenes, etc....” Wilhelm Reich

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Krzystof Penderecki
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1970
Papel interpretado: Un hombre

35. *Serpentina. A Xavier Francis* (estreno)

Estrenada con el nombre de *Y un último deseo*
Coreografía: Luis Fandiño
Música: percusiones y efectos sonoros de Luis Fandiño
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1970, Teatro del Ballet Folklórico de México

36. *Danzas para bailarines* (estreno)

Coreografía: Yuriko
Música: Antonio Vivaldi
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 16 de julio de 1971, Palacio de Bellas Artes

37. *Kms. p/h* (estreno)

Coreografía: Rossana Filomarino
Música: Bach-Sanz-Sánchez
Diseños: Guillermo Meza
Estreno: 16 de agosto de 1971, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Papel interpretado: El amante

38. *Inmemorial* (estreno)

“Y se agolpan los tiempos
y vuelven al origen de los días...” Octavio Paz

Coreografía: Raquel Vázquez

Música: Morton Subotnick
Estreno: 22 de agosto de 1971, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)

39. *Interacción y recomienzo* (estreno)

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Gustav Mahler
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1971
Papel interpretado: Hombre-caballo

40. *Homenaje a Cervantes* (estreno)

“... él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos...” *Don Quijote de la Mancha* (11,18)

Estrenada con el nombre de *Los intervalos lúcidos (homenaje a Cervantes)*

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Juan Sebastián Bach y Lukas Foss
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 7 de octubre de 1972, Teatro Juárez de Guanajuato, Guanajuato. Festival Internacional Cervantino
Papel interpretado: Protagonista (Quijote)

41. *Espacios trazados* (estreno)

Coreografía: Federico Castro
Música: Leonardo Bernstein
Estreno: 1972

42. *Estudio número 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila* (estreno)

Coreografía: Guillermina Bravo
Música: Juan Sebastián Bach
Estreno: 1973
Papel interpretado: Hombre-águila

43. *Investigación coreográfica: “Sobre la histeria”* (estreno)

Coreografía: Raquel Vázquez
Música: José Antonio Alcaraz
Estreno: 2 de mayo de 1974, Teatro de la Ciudad Universitaria (ahora Carlos Lazo)

Catálogo de obra coreográfica

I. Ballet Nacional de México

1. *Ronda*

Creada conjuntamente con Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo y Freddy Romero
Música: Leonardo Velázquez y percusiones ejecutadas por los bailarines
Diseños: Raúl Flores Canelo
Estreno: 18 de mayo de 1965, Palacio de Bellas Artes
Bailarines: Luis Fandiño, Raúl Flores Canelo, Isabel Hernández, Rosa Pallares, Antonia Quiroz y Freddy Romero

2. *Dulcinea*

Música: Lukas Foss
Diseño de escenografía: Guillermo Barclay
Diseño de vestuario: Luis Fandiño
Estreno: 28 de julio de 1966, Palacio de Bellas Artes
Bailarines: Carlos Gaona y José Mata, caballeros; Freddy Romero, el vencido; Rosa Pallares, Antonia Quiroz y Raquel Vázquez, damas; e Isabel Hernández, Dulcinea

3. *Tenía que ocurrir (Menos por menos da más)*

Estrenada por Danza de Cámara del BNM
Música: Homilius, Satie y Antonio Vivaldi
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 11 de agosto de 1966, Palacio de Bellas Artes
Bailarines: Rossana Filomarino y Freddy Romero

4. *Calidoscopio*

Estrenada con el nombre de *Impresiones*
Música: popular brasileña
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 19 de agosto de 1967, Palacio de Bellas Artes
Bailarines: Miguel Ángel Añorve, Rossana Filomarno, Esperanza Gómez, José Mata, Miguel Ángel Palmeros, Antonia Quiroz y Raquel Vázquez

5. *Homenaje o Cantata a Hidalgo*

Creada conjuntamente con Federico Castro y Carlos Gaona
Música: Rafael Elizondo
Texto: Emilio Carballido
Dirección general: Enrique Ruelas
Diseños: Antonio López Mancera
Vestuario: María Esther F. de Rionda
Puesta en escena: Guillermina Bravo
Estreno: 14 de septiembre de 1967, Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, Guanajuato
Bailarines: José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Federico Castro, Luis Fandiño, Rossana Filomarino, Carlos Gaona, Esperanza Gómez, Ricardo González, Pilar Guardia, Ingrid Hansberg, José Mata, Miguel Ángel Palmeros, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz, Víctor Schettino, Guadalupe Trejo, Raquel Vázquez y Miguel Vélez

6. *¡Tianguis!* (estreno)

Creada conjuntamente con Guillermina Bravo y Federico Castro
Libreto: Emilio Carballido
Dirección: Fernando Wagner
Música: Carlos Chávez, Carlos Jiménez Mabarak, Jacques Offenbach y Silvestre Revueltas
Escenografía: Antonio López Mancera
Vestuario: Bertha Mendoza de López
Estreno: 12 de mayo de 1968, Auditorio Nacional
Bailarines: José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Federico Castro, Luis Fandiño, Rossana Filomarino, Esperanza Gómez, Pilar Guardia, José Mancillas, José Mata, Jorge Navarro, Miguel Ángel Palmeros, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz, Víctor Schettino, Elena Suárez, Juan Torrez, Guadalupe Trejo, Margarita Valle, Raquel Vázquez y Miguel del Villar

7. *Acertijo*

Música: Antonio Vivaldi
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 17 de mayo de 1968, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Bailarines: Miguel Ángel Añorve, Rossana Filomarino, José Mata, Miguel Ángel Palmeros y Antonia Quiroz

8. *Metrópoli*

“Carrera, salto, inmovilidad, encuentro, desencuentro, caída en el vacío, ascenso a la cima”. Octavio Paz

Estrenada con el nombre de *Ritos, suertes y mitos*
Música: Charles Strouse
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 13 de mayo de 1969, Palacio de Bellas Artes
Bailarines: Miguel Ángel Añorve, Federico Castro, José Mata, Norma Moreno, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez

9. *Serpentina. A Xavier Francis*

“El cuerpo, una vez que ha empezado, vive solo. Pero soy yo quien continúa, quien desenvuelve el pensamiento. Existo. Pienso que existo. ¡Oh, qué larga serpentina es esa sensación de existir! y la desenvuelvo muy despacio”. Jean Paul Sartre

Estrenada con el nombre de *Y un último deseo*
Música: percusiones y efectos sonoros de Luis Fandiño
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: 1970, Teatro del Ballet Folklórico de México
Bailarines: Miguel Ángel Añorve, Federico Castro, Luis Fandiño, Rossana Filomarino, José Mata, Carolina Meza, Norma Moreno, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez

10. *Operacional I*

Música: Antonio Vivaldi
Diseños: Guillermo Barclay
Estreno: abril de 1972, Palacio de Bellas Artes
Bailarines: José Mata, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez

11. *Operacional II*

Música: David Bedford, Schastian Bodinus, música Kabuki y percusiones de Luis Fandiño
Diseños: José Cuervo
Estreno: 30 de octubre de 1973, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)
Bailarines: Victoria Camero, Carolina Meza y Jesús Romero

II. Ballet Contemporáneo de Xalapa de la Universidad Veracruzana

1. *Diálogo*

Música: percusiones y efectos sonoros de Luis Fandiño

Diseños: Kleómenes Stamatiades

Estreno: 27 de abril de 1976, Teatro del Estado de Xalapa, Veracruz

Bailarines: Lisseth Aguilar, Isabel Hernández, Jorge Marcos Manuel, Reynel Melgarejo, Lizette Mertins y Alejandro Schwartz

III. Alternativa. Ballet Contemporáneo

1. *Canto primero (de la soledad)*

Música: Wolfgang Amadeus Mozart

Diseños: Kleómenes Stamatiades

Estreno: 7 de marzo de 1979, Teatro Ricardo Flores Magón

Bailarina: Isabel Hernández

2. *Suceso crónica (nacerá y crecerá libre)*

Música: Mike Oldfield

Diseños: Kleómenes Stamatiades

Estreno: 14 de agosto de 1980, Teatro de la Danza

Bailarines: Isabel Hernández, Sonia Pabello y Kleber Viera

3. *En tres tiempos (tres/uno, uno, uno/dos, uno)*

Música: Johan Strauss

Diseños: Kleómenes Stamatiades

Estreno: 7 de marzo de 1981

Bailarines: Roberto Hernández, Soledad Ortiz y Sonia Pabello

4. *Dos (iguales, tú y yo)*

Música: Antonio Vivaldi

Diseños: Kleómenes Stamatiades

Iluminación: Manuel Hiram

Estreno: 7 de marzo de 1981, Teatro Ricardo Flores Magón

Bailarines: Ricardo Ortiz y Soledad Ortiz

5. *Anécdota*

Llegar al vivir

Creer desde adentro

Seguir hasta el fondo

Hasta el fin.

Música: Stevie Wonder

Diseños: Héctor Cruz

Estreno: 17 de junio de 1981, Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo)

Bailarines: Isabel Hernández, Roberto Hernández y Ricardo Ortiz

Esta obra fue montada en 1982 con el Taller Coreográfico de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana con Lourdes Cuéllar, Beatriz Juan y Federico Torreblanca

6. *Memorias (boceto de una mujer ausente)*

Música: Mike Oldfield

Diseños: Luis Fandiño

Estreno: 6 de julio de 1982, Centro de Difusión Cultural de San Luis Potosí, Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí
Bailarines: Roberto Hernández, Ricardo Ortiz, Soledad Ortiz y Sonia Pabello

7. *Canto tercero (de la libertad)*

Música: percusiones y efectos sonoros de Luis Fandiño
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 5 de marzo de 1983, Sala Miguel Covarrubias
Bailarín: Roberto Hernández

8. *Segundo canto (de la enajenación)*

Música: Eliovson y Walcott
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 6 de marzo de 1983, Teatro de Arquitectura (ahora Carlos Lazo)
Bailarines: Antonio Fernández, Roberto Hernández, Soledad Ortiz y Sonia Pabello

9. *Vitral (del amor)*

Música: Juan Sebastián Bach
Diseños: Kleómenes Stamatiades
Estreno: 29 de marzo de 1984, Teatro de la Danza
Bailarines: Fabiola Espinosa, Antonio Fernández, Roberto Hernández, Carmen Martínez, Inés Olguín, Sonia Pabello y Rosalba Peña

10. *Reflejos (suite para mujeres)*

Música: Ernest Bloch
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 9 de agosto de 1984, Teatro de la Danza
Bailarines: Nicté Alcalá, Antonio Fernández, Roberto Hernández, Carmen Martínez, Inés Olguín, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Rosalba Peña

11. *Ceremonial (de la vida y de la muerte)*

Música: Mike Oldfield, Vincent, Libet y Meakin
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 21 de mayo de 1985, Teatro de la Danza
Bailarines: Nicté Alcalá, Antonio Fernández, Roberto Hernández, Carmen Martínez, Inés Olguín, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Rosalba Peña

12. *Episodios (variaciones sobre un tema)*

Música: Chopin, Bach, Haendel, W. Robinson y W. Moore
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 16 de octubre de 1987, Teatro de la Danza
Bailarines: Roberto Hernández y Soledad Ortiz

III. Escuela Nacional de Danza Contemporánea

1. *Por Vivaldi*

Música: Antonio Vivaldi
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 7 de junio de 1993
Bailarines: alumnos de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del SNEPD-INBA

2. *Historia con mujeres*

Música: Antonio Vivaldi, Juan Sebastián Bach, Carl Orff, Federico Chopin y Wolfgang Amadeus Mozart
Diseños: Luis Fandiño

Estreno: 7 de junio de 1993, Teatro de la Danza
Bailarines: alumnos de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del SNEPD-INBA

3. *Puertas y susurros*

Música: Chip Davis
Diseños: Kim Goldblatt
Estreno: junio de 1994, Teatro Carlos Lazo
Bailarines: alumnos de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del SNEPD-INBA

4. *Vive Bach*

Música: Juan Sebastián Bach
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 1995
Bailarines: alumnos de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del SNEPD-INBA

5. *Ritos*

Música: Chip Davis
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 2 de marzo de 1995, Teatro de la Danza
Bailarines: alumnos de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del SNEPD-INBA

6. *Suertes*

Música: popular brasileña
Diseños: Luis Fandiño
Estreno: 11 de julio de 1996, Teatro Raúl Flores Canelo
Bailarines: alumnos de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (especialidad Contemporáneo) INBA

IV. Para obras de teatro

1. *El sueño del ángel* de Carlos Solórzano

Dirección: Víctor López
Estreno: septiembre de 1988, Carpa Geodésica
Actores: Rocío García, Roberto Hernández, Ángeles Lara, Esther Lara, Norma Lojero, Víctor López y Lilia Romero

V. Otros

1. *Variaciones*

Creada conjuntamente con Manuel Hiram
Música: Vivaldi
Estreno: 30 de abril de 1958, Taller de Danza del IMSS, Auditorio del Centro Social

2. *Reflejos II*

Música: Luis Fandiño
Estreno: 29 de abril, Salón Diego Rivera del Palacio de Bellas Artes
Bailarín: Serafin Aponte

Bibliohemerografía básica

- A.C.M., “Atisbos musicales. ¿Mejora de veras nuestro ballet clásico?”, en *Atisbos*, México, 22 de noviembre de 1963.
- Acosta, Marco Antonio, “Poner un estilo es limitar a una época o a una forma de decir algo”, en *El Nacional*, México, 10 de julio de 1972.
- Acosta, Marco Antonio, “Luis Fandiño explica su concepto de la danza”, en *El Día*, México, 11 de agosto de 1972, p. 17.
- Acosta, Marco Antonio, “El público es otra parte del espectáculo”, en *El Nacional*, México, 19 de noviembre de 1974.
- Alonso, Juan, “La danza en México: problemas, caminos”, en *El Sol de México*, México, 1 de julio de 1971.
- “Amor. *Vitral*, danza subjetiva”, en *Acierto*, México, 16 de abril de 1984, p. 22.
- Anderson, Jack, *Ballet and Modern Dance. A Concise History*, Princeton Book Co., Publishers, Princeton, 1992.
- “Angelina Géniz canaliza la energía juvenil hacia el ballet folclórico”, en *El Sol de México*, México, vespertino, 2 de abril de 1975.
- Arias, Armando, “Danza Alternativa”, en *Crítica política*, núm. 48, México, 1-15 de mayo de 1982, p. 59.
- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, “La danza moderna en México: el nacionalismo”, Tesis, Facultad de Filosofía, UNAM, México, 1983.
- B.H., “¡A la danza, danza, danza!, en *El Día*, México, núm. 118, México, 28 de abril de 1972.
- Badinter, Elisabeth, *XY La identidad masculina*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- “Ballet”, *Siempre!*, México, 28 de julio de 1971.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo, “Ópera, conciertos, ballet”, en *El Nacional*, México, 8 de agosto de 1966.
- Barros S., José, “Música, ópera, ballet”, en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1980, pp. 1-B y 7-B.
- Bastien, Kena, “Xavier Francis”, en *Una vida dedicada a la danza 1988*, Cuadernos del CENIDI Danza “José Limón”, núm. 19, INBA, México, 1988.
- Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, UAM-Xochimilco, México, 1992.
- Belmont, Fernando, “En danza estamos a la altura, no a la vanguardia, de países europeos y de los Estados Unidos: Flores Canelo”, en *Uno más uno*, México, 14 de abril de 1980.
- Blanc, Jaime, “Guillermina Bravo la creación coreográfica”, en *Tramoya*, Cuaderno de Teatro, núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996.
- Bourdieu, Pierre, “La dominación masculina”, en *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991.
- Burt, Ramsay, *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995.
- Caballero, Christian, “Ballet: triunfo enorme de Anita Cardús”, en *Guía*, núm. 7, México, 11 al 17 de agosto de 1966.
- Cabrera, Patricia, “Nace el grupo de danza Alternativa dirigido por Rodolfo Reyes Cortés”, en *El Día*, México, 26 de junio de 1978.
- Camacho S., Eduardo, “Urge que los trabajadores del arte hagan contacto verdadero con el pueblo: Fandiño”, en *Excélsior*, México, 1 de octubre de 1981.
- Camargo, Angelina, “Francisco Araiza: una vocación a toda prueba”, en *El Heraldo de México*, México, 1 de julio de 1976.
- Camargo, Angelina, “Señala Susana Benavides. Para apreciar el ballet no es necesario ser experto”, en *Excélsior*, México, 24 de febrero de 1978, pp. 1-C y 2-C.
- Camargo, Angelina, “El arte, en cualquiera de sus expresiones, producto de las emociones del ser humano”, en *Excélsior*, México, 22 de agosto de 1978.
- Camargo B., Angelina, “‘Teatro de papel’: 25 años de un trabajo en pro de arte escénico”, en *Excélsior*, México, 3 de febrero de 1981, p. 2.
- Camargo Ríos, Antonio “Para nosotros, la autocrítica no es una práctica cotidiana: Luis Fandiño”, en *El Nacional*, México, 13 de agosto de 1984, p. 6.
- Cancino, Edmundo, “Alternativa. Ballet Contemporáneo de México”, en *Rumbo*, Toluca, 16 de diciembre de 1979.
- Carballido, Emilio, “El Ballet Nacional reflejó fidelidad a los orígenes”, en *Excélsior*, México, 1974, p. 2-B.

- Cardona, Patricia, “El proceso ascendente del Ballet Nacional de México”, en *El Día*, México, 18 de noviembre de 1975.
- Cardona, Patricia, “Un ballet a la altura de los mejores grupos del continente”, en *El Día*, México, 25 de julio de 1977.
- Cardona, Patricia, “La danza como opción didáctica al alcance del público urbano, con el grupo Alternativa”, en *Uno más uno*, México, 13 de septiembre de 1978, p. 20.
- Cardona, Patricia, “Marcelo Torreblanca. En el contexto de la danza mexicana han aparecido buitres que les roban el arte a danzantes autóctonos”, en *Uno más uno*, México, 28 de enero de 1980, p. 16.
- Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta*, Textos de danza núm. 2, UNAM, México, 1980.
- Cardona, Patricia, *La nueva cara del bailarín mexicano*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, INBA, México, 1990.
- Cardona, Patricia, *Guillermina Bravo. Iconografía*, CNCA-INBA, México, 1996.
- Carlock, Armando, “Diálogos y personas. Nellie Happee”, en *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1971.
- “Carta abierta a Celestino Gorostiza”, suplemento *México en la cultura*, de *Novedades*, México, 24 de julio de 1960, p. 8.
- Castillo, Fortunato, “Declive, locura y muerte de Vaslav Nijinsky, un libro de Buckle”, en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1977, pp. 1-B, 5-B y 6-B.
- Chezes Fernández, Fernando, “¿Qué implica ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su feminidad?”, en Bastien, Kena (ed.), *La danza y la medicina. Primer Coloquio Nacional 1983*, CIDD, INBA, México, 1983.
- Covarrubias, Miguel, “La danza”, en *México en el arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952.
- Dallal, Alberto, “La danza moderna y sus ‘técnicas’. Diálogo con Luis Fandiño”, en “Revista mexicana de cultura”, suplemento de *El Nacional*, México, 9 de abril de 1972, p. 3.
- Dallal, Alberto, “Luis Fandiño: el lenguaje de la danza”, en *Diorama de Excélsior*, México, 23 de abril de 1972, p. 6.
- Dallal, Alberto, “La transparencia ritual de *Serpentina*”, en suplemento *La Música en México* de *El Día*, México, 1 de marzo de 1973.
- Dallal, Alberto, *La danza moderna*, FCE, México, 1975.
- Dallal, Alberto, “La atmósfera luminosa de la danza”, en *El Sol de México*, México, 25 de mayo de 1975.
- Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979.
- Dallal, Alberto, “*Suceso crónica*. Precisión y belleza en una nueva danza de Luis Fandiño”, en *Excélsior*, México, 21 de agosto de 1980.
- Dallal, Alberto, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, en *Comunidad-Conacyt*, año VI, núm. 17, México, septiembre de 1980, pp. 13-14.
- Dallal, Alberto, “Rotundo éxito de Alberto Méndez al combinar teatro y danza; falta ballet para hombres: Yoko Ichino”, en *Excélsior*, México, 4 de noviembre de 1980.
- Dallal, Alberto, *La danza en situación*, Ediciones Gernika, México, 1984.
- Dallal, Alberto, “*Vitral*, de Luis Fandiño”, en *Revista de revistas*, núm. 3872, semanario de *Excélsior*, México, 13 de abril de 1984.
- Dallal, Alberto, “*Reflejos* del grupo Alternativa”, en *Revista de revistas*, semanario de *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1984.
- Dallal, Alberto, *La danza en México*, UNAM, México, 1986.
- Dallal, Alberto, “Memorias de San Goloteo. A Luis Fandiño”, en *Excélsior*, México, 7 de diciembre de 1986.
- Domínguez, Jorge, guión de *De cuando Luis se convirtió en águila*, 1986, en “Vida y obra. Función-homenaje a Luis Fandiño”, en *Boletín CID Danza*, núm. 12, INBA, México, enero-marzo de 1987.
- Dropsy, Jacques, *Vivir en su cuerpo. Expresión corporal, relaciones humanas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987.
- Dunning, Jennifer, “El bailarín necesita un ‘auditorio cautivo’”, en *Excélsior*, México, 27 de marzo de 1977, pp. 1-B y 14-B.
- Durán, Lin, “Danza”, en *Política*, México, 15 de junio de 1963.
- Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.

- Eddy, Martha, "Danza Cuerpo-Mente", en Susan, Loman (ed.), *The Body-Mind Connection in Human Movement Analysis*, New England Gradual School, Antioche, Nueva Inglaterra, 1992, (traduc. Dolores Ponce). pp. 203-227 (traduc. inédita Dolores Ponce).
- "El ballet en México. Meditaciones sobre la danza", en *El Universal*, México, 29 de mayo de 1969.
- "El Ballet Nacional presentará su tercer gran concierto", en *Novedades*, México, 26 de noviembre de 1959.
- Escudero, Alejandrina, *Felipe Segura: una vida en la danza*, INBA-Ed. Gaceta, México, 1995.
- "Exclusivamente", en *Zócalo*, México, 23 de abril de 1958.
- Fandiño, Luis, "Enseñar danza", en *Bailetín informativo*, ENDCyC-INBA, núm. 1, año 1996, junio-agosto 1996, p. 4.
- Fandiño, Luis, "Perfil del maestro de danza. Técnica contemporánea", ponencia presentada en el Foro de Análisis y Propuestas para la Reordenación Académica del INBA, México, INBA, 26-30 de abril de 1993.
- Flores Guerrero, Raúl, "La danza contemporánea", en *La danza en México*, Textos de danza, núm. 1, UNAM, México, 1980 (original de 1955).
- Flores Guerrero, Raúl, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2da. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1990.
- Flores Martínez, Óscar, "Lo contemporáneo como concepto del intelecto", en *El Universal*, México, 22, 23 y 24 de noviembre de 1987.
- Flores Martínez, Óscar, *Cortes selectos*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1991.
- Flores Sánchez, Horacio, "El Nuevo Teatro de la Danza", en suplemento *México en la cultura de Novedades*, México, 24 de noviembre de 1957.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México, 1993.
- Garay, Graciela de (coord.), *La historia con micrófono*, Instituto Mora, México, 1994.
- Garrido, Juan S., "Danza", en *Siempre*, México, 11 de noviembre de 1957.
- Garrido, Juan S., "Música", en *Siempre!*, México, 28 de mayo de 1969, pp. 67 y 69.
- Gilmore, David, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Glasston, Richard, *La danza para varones como carrera*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1997, (tr. Dolores Ponce).
- González Mijares, Patricia, *Un maestro... Xavier Francis* (video), FONCA, México, 1999.
- Granados, Luis, "Algo muy apto para televisión: las danzas clásicas", en *Cine mundial*, México, 23 de noviembre de 1956.
- "Grupo de bailarines del INBA, golpeados", en *Cine mundial*, México, 24 de diciembre de 1956.
- Guttmann, Matthew C., *The Meanings of Macho. Being a Man in Mexico City*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1996.
- Hanna, Judith Lynne, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988.
- Haw, Dora Luz, "Día Internacional de la Danza. Confirman que bailar 'no quita lo valiente'", en *Reforma*, México, 29 de abril de 1998, p. 2-C.
- Hearn, Jeff y David Morgan, "Men, Masculinities and Social Theory", en *Men, Masculinities and Social Theory*, Unwin Hyman, Londres, 1990.
- "Homenaje al bailarín Luis Fandiño", en *Excélsior*, México, 9 de abril de 1991, p. 7-B.
- "Inician trabajos tres grupos de ballet", en *Cine mundial*, México, 6 de agosto de 1956.
- Isaac, "Cartelera. Los intérpretes ideales", cartón en *Esto*, México, 14 de mayo de 1958.
- Jiménez A., Concepción, *Rafael Ramírez y la escuela rural mexicana* (antología), México, SEP, El Caballito, 1986.
- Junius, "Nuevo Teatro de Danza", en *Excélsior*, México, 17 de noviembre de 1957.
- Kaufman, Michael, *Hombres: placer, poder y cambio*, Ed. Cipaf, Santo Domingo, 1989.
- Kimmel, Michael, "After Fifteen Years: The Impact of the Sociology of Masculinity on the Masculinity of Sociology", en *Men, Masculinities and Social Theory*, Unwin Hyman, Londres, 1990.
- Kut-Berto, "Siete días de música", en *Ovaciones*, México, 27 de julio de 1964.
- Kut-Berto, "Siete días de música", en *Ovaciones*, México, 19 de julio de 1979.
- "La danza contemporánea, artículo de escaso consumo: Luis Fandiño", en *Excélsior*, México, 12 de octubre de 1983.
- Lamas, Marta, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986.

- Lamas, Marta, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Cuerpo y Política. Debate Feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.
- Lamas, Marta (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996.
- Lara, María Pía, "El viaje de las transfiguraciones dancísticas", en suplemento *Revista mexicana de cultura de El Nacional*, México, 2 de marzo de 1975.
- Lazeta, Julio, "En Bellas Artes. Triunfo de apoteosis del Ballet Bolshoi de Moscú", en *La Prensa*, México, 22 de diciembre de 1963.
- Le Boulch, Jean, *Hacia una ciencia del movimiento humano*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1979.
- Leo, "La danza es un espectáculo caro y difícil, afirma Luis Fandiño", en *El Nacional*, México, 27 de julio de 1972.
- León, Carlos, "Humorismo en serio", en *Novedades*, México, 15 de enero de 1973.
- López González, Azael, "Habilidades y destrezas", 1998, mimeo.
- Lucien, Merce, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1957.
- "Luis Fandiño descubre cada día nuevas creaciones y posibilidades", en *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, 9 de julio de 1982.
- "Luis Fandiño: poseemos técnicas de danza propia para poder dejar de importarlas", en *Uno más uno*, México, 15 de agosto de 1980, p. 16.
- Lumsden, Ian, *Machos, Maricones, and Gays. Cuba and Homosexuality*, Temple University Press, Filadelfia, 1996.
- Luna Arroyo, Antonio, "Festival de danza moderna. *Bernarda de Alba*, el mayor acierto de la temporada", en suplemento *México en la cultura de Novedades*, México, 14 de agosto de 1966.
- M.A.M., "La danza en la Olimpiada", en suplemento *Revista de la semana de El Universal*, México, 31 de marzo de 1968.
- Mac Masters, Merry, "Luis Fandiño, Premio Nacional de Danza José Limón 1993", en *El Nacional*, México, 29 de abril de 1993, p. 10.
- Maldonado, Fernando, "Homenaje al maestro Luis Fandiño y a 19 bailarines en el Palacio de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 27 de abril de 1991, p. 6.
- Malvido, Adriana, "El ballet clásico en México ya debe estar en los museos: Luis Fandiño", en *Uno más uno*, México, 28 de agosto de 1980, p. 21.
- Matadamas J., María Elena, "'Tanto en México como en Cuba me siento como en una gran familia': la bailarina Clara Carranco", en *Novedades*, México, 11 de septiembre de 1980, p. 18.
- Medina, Miguel Ángel, "La danza es un arte sofisticado", en suplemento *Revista de la semana de El Universal*, México, 8 de septiembre de 1968.
- Melo, Juan Vicente, "El heroísmo sin presupuesto. Ballet Clásico, Ballet Nacional, Ballet Independiente: una nueva manera de alabar al cuerpo", en *Siempre!*, México, 10 de julio de 1968, pp. ix-x.
- Melo, Juan Vicente, "Danza. Inmóvil en la luz pero danzante", en *Siempre*, núm. 903, México, 14 de octubre de 1970.
- Mercurio, "Tres funciones populares del Nuevo Teatro de Danza", México, 19 de mayo de 1958.
- "Migración intervendrá en las academias de danza", en *Cine mundial*, México, 27 de agosto de 1956.
- *Miguel Covarrubias*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, Ed. MOP, México, 1987.
- "'Mis alumnos son rebeldes' dice el director Fandiño", en *Excelsior*, México, 9 de julio de 1982, p. 3-B.
- Monterde, Francisco, "El Nuevo Teatro de Danza", en *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1957.
- Monterde, Francisco, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, 16 de junio de 1963.
- Mugarro, Ricardo, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 2 de agosto de 1966, pp. 30 y 31.
- Muñoz de la Peña, Álvaro, "La pureza de la danza, en el Ballet Contemporáneo Alternativa", *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, 21 de mayo de 1984.
- "Ni ballet ni moderno. Mucha danza y pocos coreógrafos", en suplemento *Lunes de Excelsior*, México, 26 de julio de 1964.
- Ocampo, Carlos, "Fandiño y Parrao: oscilaciones en el péndulo dancístico", en *Educación artística. La Gaceta de las escuelas profesionales y los centros de investigación del INBA*, Sección Noticias, año 3, núm. 11, INBA, México, octubre-diciembre de 1995, pp. 8-9.
- "Otro bailarín ¡out! Por inmoral echaron del país al 'J' Xavier Francis", en *Zócalo*, México, 23 de octubre de 1958.
- Pajares, Fidel, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1993.

- Palomino, Pablo, "La música en México", en *Novedades*, México, 17 de noviembre de 1957.
- Peguero, Raquel, "La danza mexicana necesita madurar: Luis Fandiño", en *La Jornada*, México, 25 de abril de 1991, p. 36.
- Peguero, Raquel, "Otorgó Damac doce Juanetes de oro en el Museo del Chopo", en *La Jornada*, México, 29 de abril de 1991, p. 38.
- Piaget, Jean, *Psicología y epistemología*, Ed. Ariel, Barcelona, 1981.
- Piaget, Jean, *Psicología y pedagogía*, Ed. Ariel, México, 1998.
- "Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad", en *Excélsior*, México, 7 de octubre de 1972.
- Pourcel, Gabriel, "Danza: semana de plácemes", en suplemento *El gallo ilustrado* de *El Día*, México, 28 de julio de 1973.
- Quezada, Abel, "La muerte del cisne", caricatura en *Excélsior*, México, 12 de diciembre de 1959.
- R.O.G., "La policía investigará en academias de danza que son centros rojos y de vicio", en *Cine mundial*, México, 27 de agosto de 1956, p. 6.
- Rábago, Luis, "Por machismo muy a la mexicana tenemos pocos bailarines de calidad, asegura Sonia Castañeda", en *Novedades*, México, 18 de julio de 1971.
- Ramos Smith, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, CNCA-Alianza Editorial, México, 1991.
- Rashkin, Elissa, "Los machos también lloran: Televisa and the Postnational Man", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.
- Reyes, Alejandro, "Por nuestros teatros. Bellas Artes. Ballet Folklórico Zhok", en *El Redondel*, México, 18 de agosto de 1968.
- Reyes, Víctor, "Notas de música", en *Últimas noticias*, México, 25 de noviembre de 1957.
- Rincón, Cassandra, "José Limón, el mexicano ausente: 'aquí hay talento'", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1968.
- Rodó, Andrea y Paulina Saball, "El cuerpo ausente", en *Cuerpo y política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.
- Rose, Juan Gonzalo, "Breves meditaciones sobre México", en *Bellas Artes*, año II, núm. 7, México, mayo-junio de 1957, pp. 16-17.
- Ruiz, Luis Bruno, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de agosto de 1966.
- Ruiz, Luis Bruno, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1968.
- Ruiz, Luis Bruno, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de octubre de 1969.
- Ruiz, Luis Bruno, "Danza. Segunda temporada", en *Tiempo*, México, 28 de septiembre de 1970, p. 67.
- Ruiz, Luis Bruno, "Francisco Araiza denuncia que los bailarines son discriminados aquí", en *Excélsior*, México, 24 de marzo de 1974.
- Ruiz, Luis Bruno, "Homenaje a Luis Fandiño", en *Excélsior*, México, 3 de diciembre de 1986.
- Saldaña, Magdalena, "Mariposas, bailarines y cuentos de hadas", en suplemento *Diorama en la cultura de Excélsior*, México, 12 de agosto de 1979.
- Sanjuán, Bruno, "Es tiempo de olvidarnos del ballet clásico. Entrevista con Sonia Castañeda", en *El Universal*, México, 25 de agosto de 1968.
- Steigenga, Timothy J., y David Smilde, "Theological Conservatism versus Machismo? Attitudes Toward Gender Equality among Conservative Christianity in Latin America", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.
- Tani, Gino, "Tradizione e modernita nel Balletto nazionale messicano", en *Il Messaggero*, Giovedì, 24 de octubre de 1974, p. 17.
- "Tenemos temporada de danza moderna", en *Excélsior*, México, 18 de noviembre de 1957.
- Thompson, Keith (ed.), *Ser hombre*, Kairós, Barcelona, 1993.
- Tibol, Raquel, "Reportaje a la danza: Xavier Francis", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1956, p. 10.
- Tibol, Raquel, "La temporada del Nuevo Teatro de Danza", en suplemento *Diorama en la cultura de Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1957.
- Tibol, Raquel, "Ballet. Todo puede definirse así: problemas y dificultades", en suplemento *México en la cultura de Novedades*, México, 11 de mayo de 1958.
- Tibol, Raquel, "Xavier Francis y su grupo: practica la danza con humildad, con pasión, hundidos hasta el cuello en un mar de intrigas", en *Excélsior*, México, 30 de noviembre de 1958.
- Tibol, Raquel, "Ballet Nacional en la temporada", en *Proceso*, núm. 259, México, 19 de octubre de 1981.
- Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza, núm. 5, UNAM, México, 1982.

- Tortajada Quiroz, Margarita (ed.), *Antología. José Limón*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 28, INBA, México, 1994.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza, INBA, México, 1995.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, INBA-CONACULTA, México, 2001.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Mujeres de danza combativa*, CONACULTA, México, 1999.
- *Una vida dedicada a la danza 1985*, Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, INBA, México, 1985.
- *Una vida dedicada a la danza 1987*, Cuadernos del CID Danza, núm. 16, INBA, México, 1987.
- *Una vida dedicada a la danza 1988*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 19, INBA, México, 1988.
- *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, INBA, México, 1989.
- *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 22, INBA, México, 1990.
- *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 23, INBA, México, 1991.
- *Una vida dedicada a la danza 1992*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 24, INBA, México, 1992.
- *Una vida en la danza 1993*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 25, INBA, México, 1993.
- *Una vida en la danza 1994*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 29, INBA, México, 1994.
- *Una vida en la danza 1995*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 30, INBA, México, 1995.
- *Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 32, INBA, México, 1996.
- *Una vida en la danza 1997*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 33, INBA, México, 1997.
- *Una vida en la danza 1998*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 34, INBA, México, 1998.
- Urtubees, Dionisia, “Temporada del Ballet Nacional de México”, en suplemento *Revista mexicana de cultura de El Nacional*, México, julio de 1977, p. 3.
- Urtubees, Dionisia, “Luis Fandiño o la transparencia”, en *Sábado*, núm. 338, suplemento de *Uno más uno*, México, 21 de abril de 1984.
- Velázquez Yebra, Patricia, “Luis Fandiño. Estamos en plena explosión de la danza mexicana”, en *El Universal*, México, 3 de mayo de 1993, p. 3.
- “Vibra el ballet entre olor a cebolla”, en *El Universal*, México, 11 de enero de 1975.
- Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza núm. 4, UNAM, México, 1982.
- *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 tomos, INBA-SEP, México, 1986.

Expedientes de artistas, CENIDI Danza, INBA

- Bravo, Guillermina
- Fandiño, Luis
- Francis, Xavier
- Archivo personal de Luis Fandiño

Expedientes de escuelas y compañías, CENIDI Danza, INBA

- Academia de la Danza Mexicana
- Alternativa Ballet Contemporáneo
- Ballet Contemporáneo de Xalapa
- Ballet Folklórico de México
- Ballet Nacional de México
- Nuevo Teatro de Danza

Entrevistas inéditas

- Reyna, Rosa, Charla de danza con Luis Fandiño y Raúl Flores Canelo, CENIDI Danza, INBA, México, 26 de febrero de 1985.
- Reyna, Rosa, Charla de danza con Amalia Hernández, CENIDI Danza, INBA, México, 9 de julio de 1985.

- Segura, Felipe, Charla de danza con José Mata, CENIDI Danza, INBA, México, 1 de junio de 1987.
- Segura, Felipe, Charla de danza con Xavier Francis, CENIDI Danza, INBA, México, 1 de octubre de 1986.
- Charlas de danza del proyecto Historia oral de la danza en México en el siglo XX, CENIDI Danza, INBA, México.
- Manzanos, Rosario, entrevista con Luis Fandiño, México, 5 de junio de 1999.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevistas con Luis Fandiño, México, 6 de febrero de 1997, 11 de febrero de 1997, 25 de febrero de 1997, 4 de marzo de 1997, 6 de marzo de 1997, 11 de marzo de 1997, 3 de marzo de 1997, 18 de marzo de 1997, 20 de marzo de 1997, 11 de septiembre de 1999, 18 de abril de 2010, 21 de agosto de 2010.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con alumnos y alumnas del cuarto grado de la Carrera de Ejecutante de Danza Contemporánea, Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (especialidad Contemporánea), INBA, México, 7 de mayo de 1997.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con alumnos y alumnas del tercer grado de la Licenciatura en Danza Contemporánea, Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (especialidad Contemporánea), INBA, México, 22 de mayo de 2010.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Patricia Aulestia, México, 29 de julio de 1999.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Patricia Cardona, México, 29 de julio de 1999.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Josefina Lavalle, México, 28 de julio de 1999.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevistas con Soledad Ortiz, México, 9 de diciembre de 1998, 18 de abril de 2010 y 21 de agosto de 2010.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Lin Durán, México, 12 de octubre de 1999.
- Tortajada Quiroz, Margarita, entrevista con Anadel Lynton, México, 12 de octubre de 1999.

Índice onomástico

A

- Abbott, George 230
Academia de la Danza Mexicana ADM 7, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 48, 53, 56, 60, 63, 65, 158, 162, 165
Acertijo 107, 113, 239
Acosta, Marco Antonio 71, 112
Acto de amor 105
Advenimiento de la luz, El 40, 41, 46
Aguilar, Lisseth 131, 132, 240
Aguilar, Raúl 133, 139, 149, 152
Al aire libre 87, 93, 233
Alameda 1900 21
Alcalá, Nicté 144, 146, 241
Alcaraz, José Antonio 233, 237
Alonso, Alberto 21
Alonso, Juan 83
Alternativa Ballet Contemporáneo o Danza Alternativa 8, 133-155, 158, 160, 162, 175, 177, 197, 198, 209, 240
Álvarez Acosta, Miguel 38, 48, 63
Álvarez, José Luis 238, 239
Alvear, Laura 133
Amarga presencia 88, 234
American Ballet Theatre 20, 150
Amor para Vivaldi 88, 235
Anécdota 140, 141, 240
Anselmo, Mary de 230
Antesala 32, 225
Anthony, Mary 34
Antón, David 230
Anunciación, La (Pastoral) 32, 226
Añorve, Miguel Ángel 82, 89, 106, 107, 108, 110, 238, 239
Aponte, Serafín 157, 242
Apunte para una marcha fúnebre 88, 89, 235
Araiza, Francisco 55, 80, 83
Arévalo, Brenda 132
Arévalo, Susana 132
Arias, Armando 146, 151, 154
Arreguín, Edmundo 230
Arriaga, Guillermo 27, 31, 33, 48, 50, 58, 160, 225, 226
Astaire, Fred 19
Aulestia, Patricia 76, 154, 155, 202

B

- Baca, José 232
Bach, Juan Sebastián 91, 143, 146, 159, 229, 233, 236, 237, 241, 242
Badinter, Elisabeth 14
Bailarines de la Legua, Los 87, 232
Balada de la luna y el venado, La 26
Balada mágica, La 31, 48, 225
Balanchine, George 20, 21
Ballet Bolshoi 80
Ballet Chapultepec 21
Ballet Clásico de México 80

Ballet Concierto de México 44
 Ballet Contemporáneo 38
 Ballet Contemporáneo de Xalapa 131, 156, 239
 Ballet de Alicia Alonso 20
 Ballet de Bellas Artes (BBA) 43, 56, 64, 65
 Ballet de la Ciudad de México 20, 56
 Ballet Folklórico de México (BFM) 68, 69, 156, 229
 Ballet Folklórico Zhok 81
 Ballet Independiente 87, 147, 156, 158
 Ballet Markova-Dolin 20
 Ballet Mexicano de la ADM 25, 29, 35, 38, 44, 48, 50, 56, 57, 225
 Ballet Nacional de México (BNM) 7, 56, 60, 64, 68, 71, 72, 73, 76, 77, 79, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 122, 124, 128, 129, 131, 138, 143, 144, 147, 151, 156, 162, 175, 231, 238
 Ballet Teatro del Espacio (BTE) 147, 156
 Ballet Trocadero 149
 Balmori, Santos 30, 38, 225, 226
 Baqueiro Fóster, Gerónimo 101
 Baram, Cecilia 41
 Barclay, Guillermo 103, 104, 107, 111, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
 Barraza, Angelina 132
 Barro Rojo 157, 158, 180
 Barros Sierra, José 149
 Bartok, Bela 35, 41, 228, 231, 232, 233
 Baryshnikov, Mikhail 15
 Basich, Zita 38
 Bastien, Kena 34
 Batista, Norma 158
 Baud, Pierre-Alain 148
 Bausch, Pina 148
 Bay, William 34
 Bearsdley, Aubrey 235
 Bedfor, David 172, 239
 Beethoven, Ludwig von 132
 Béjart, Maurice 78
 Belkin, Arnold 39, 41, 42, 43, 50, 227, 228
 Benavides, Ramón 41
 Benavides, Susana 150
 Benítez, Francisco 230
 Berg, Alban 227
 Bergamín, José 225
 Bernal Jiménez, Miguel 30, 225, 235
 Bernal, Farnasio de 39, 44, 48, 50
 Bernstein, Leonardo 237
 Blanc, Jaime 82, 91, 129
 Bloch, Ernest 144, 241
 Bodinus, Schastian 112, 239
 Boiles, Carlos 232
 Bolm, Adolph 20
 Bond, Robin 230
Bonny and Clyde 107
 Bourdieu, Pierre 13, 14
Braceros 68, 71, 231
 Bracho, Martha 25, 33, 41, 226
 Bracho, Rosa 53

Bravo, Guillermina 26, 61, 64, 68, 72, 73, 78, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 98, 101, 105, 113, 129, 147, 161, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
Bravo, Lola 86
Breffort, Alexander 230
Britten, Benjamín 233
Broadway Holiday 70, 230
Byrd, William 264

C

Caballero, Christian 96
Cabiatti, Enrico Cagna 227
Cabrera, Patricia 133
Calderón de la Barca, Pedro 231, 233
Calidoscopio 95, 104, 105, 112, 113, 238
Camero, Victoria 112, 114, 115, 239
Campobello, Gloria 20
Campobello, Nellie 20
Canessi, Federico 228, 234
Canto primero (de la soledad) 134, 138
Canto tercero (de la libertad) 142, 152, 160, 241
Carballido, Emilio 86, 95, 101, 103, 108, 225, 232, 234, 238, 239
Cardona, Olga 32, 50, 225
Cardona, Patricia 76, 78, 92, 97, 105, 110, 112, 115, 116, 134, 151
Caricatura 44, 45, 46, 228
Carlisle, Kevin 230
Carranco, Clara 149, 150
Casados, Juan 36, 44
Cascanueces, El 20
Castañeda, Antonio 55
Castañeda, Sonia 81, 82
Castillo, Fernando 132, 134, 180
Castillo, Fortunato 148, 149
Castro, Federico 87, 89, 103, 106, 108, 110, 129, 232, 234, 236, 237, 238, 239
Castro, Valentina 36, 39
Ceremonial (de la vida y de la muerte) 146, 241
Chacona en re menor 25
Chavarri, Armando 41
Chavarría, Jorge 138
Chávez Morado, José 225, 226
Chávez, Carlos 35, 38, 234, 239
Chávez, Óscar 232, 234
Chávez, Roberto 230
Chezes Fernández, Fernando 14
Chopin, Federico 146, 159, 241
Chueco, El 29, 36, 38, 88, 225, 234
Circo Orrín 21
Claudel, Paul 227
Comentarios a la naturaleza 79, 88, 105, 233
Compañía Nacional de Danza 160
Concerto grosso 25
Contrastes, Los 44, 45, 50, 65, 228
Contreras, Gloria 83, 87, 233
Cornejo, Carlos 133, 134
Covarrubias, Luis 227
Covarrubias, Miguel 25, 30, 35, 38, 51, 225
Cowrie, Christa 28, 32, 71, 103, 108, 109, 114, 115
Creston, Paul 228
Crisis en blanco y negro 64, 229

Cruz, Héctor 140, 152, 240
Cuatro estaciones, Las 140
Cuatro soles, Los 25, 35
Cuéllar, Lourdes 140, 240
Cuerpo Mutable 160
Cuervo, José 112, 232, 233, 235, 239
Cunningham, Merce 34, 115, 151, 172, 208
Currier, Ruth 25

D

D'Ambroise, Jacques 81, 148
Daguerrotipos 87, 236
Dailey, Dan 28
Dallal, Alberto 18, 29, 66, 90, 92, 93, 99, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 129, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 160, 174, 175
Dambre, Nesly 21
Danza de Cámara 104, 238
Danza del venado 68, 69, 229
Danza para un efebo 105
Danza para un muchacho muerto 105
Danza Libre Universitaria 160
Danzas de hechicería 68, 231
Danzas mexicanas 25
Danzas para bailarines 74, 236
Danzas primitivas 87, 232
Dasha 230
Davis, Chip 159, 242
De cuando Luis se convirtió en águila 160
Debate, El 44, 45, 47, 228
Debussy, Claude A. 226
Delgadita 44
Demagogo, El 68, 71, 231
Departamento de Danza del INBA 25, 30, 38, 63, 89
Departamento del Distrito Federal 152
Descombey, Michel 147
Destiné, Jean Léon 34
Dewey, John 194
Día en la tierra, Un 25
Diálogo 131, 132, 142, 240
Diálogos 25
Diana, Mabel 160
Diem, Liselotte 189
Dolin, Antón 20
Domínguez, Jorge 9, 73, 84, 114, 151, 160
Don Quijote 20
Donnay, Lucile 231
Dos (iguales, tú y yo) 140, 141, 240
Dropsy, Jacques 100
Dulcinea 101, 238
Dunning, Jennifer 48
Durán, Lin 66, 76, 82, 101, 233
Durand, José 235
Durón, Jesús 227

E

Echeverría, Luis 230
Eddy, Martha 173, 189, 191, 193, 194

Elementos del desorden, Los 87, 232
Eliovson 142, 241
Elizondo, Rafael 111, 231, 234, 235, 238
En espera de Ulises 160
En tres tiempos (tres/uno, uno, uno/dos, uno) 140, 141, 146, 240
Enlaces. Para Bodil Genkel 65, 66, 229
Episodios (variaciones sobre un tema) 146, 241
Ermesinda 32, 225
Escuela de Arte Escénico CIEATL 156, 157
Escuela Libre de Arte y Publicidad 21, 30
Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea ENDCyC-INBA 158, 161, 179, 198-201
Escuela Nacional de Danza Contemporánea SNEPD-INBA 158, 241, 242
Escuela Nacional de Danza END-INBA 56
Espacio del alba 156, 157
Espacios trazados 87, 237
Espectro de la rosa, El 20
Espera, La 49
Espinosa, Fabiola 143, 241
Estudio núm. 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila 91, 105, 128, 237
Exiliados, Los 25
Extraño, El 32, 226

F

Fandiño Ortiz, Dionisia 162, 168, 173
Fandiño Urgell, Claudia 53, 74
Fandiño Urgell, Luis 53, 74
Fandiño Urrutia, José León 17, 18, 19, 21, 22, 24, 176
Fantasia 20
Fantasia y fuga 44, 228
Fealy, John 41, 42, 44, 48, 49, 50, 64, 228, 229
Fecundidad 26
Fernández Ledesma, Gabriel 38, 226
Fernández, Antonio 142, 143, 144, 146, 149, 241
Fetz 190
Filomarino, Rossana 78, 87, 90, 93, 97, 104, 106, 107, 110, 113, 233, 234, 235, 236, 238, 239
Flores Canelo, Raúl 66, 68, 87, 98, 101, 147, 150, 231, 232, 233, 238
Flores Guerrero, Raúl 41, 42, 44, 45, 46, 48, 63, 232
Flores Sánchez, Horacio 47
Flores, Beatriz 27, 32, 39, 227
Fokine, Mikhail 20
Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) 152
Forion Ensemble 151
Foss, Lukas 101, 237, 238
Francis, Xavier 7, 25, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 101, 102, 11, 116, 131, 132, 133, 162, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 179, 180, 220, 227, 228, 229
Franco, Jean 58
Franco, Sergio 55
Frank, César 235
Frías, Cátulo 139

G

Gainer, Joan 72
Galindo, Blas 30, 225, 226, 227, 235
Gallardo, Yocasta 132
Gallegos, Cristina 160

Gaona, Carlos 87, 103, 106, 232, 233, 234, 238
García, Rocío 242
Garfías, Beatriz 41, 53
Garrido, Arturo 133, 157
Garrido, Juan S. 47, 79
Gavito, Leopoldo 229
Géniz, Angelina 80, 84
Genkel, Bodil 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 50, 64, 65, 73, 87, 88, 227, 228, 229, 232
Giselle 20
Glasston, Richard 57
Goldblatt, Kim 159, 242
Gómez Lamadrid Alemán, María Luisa 17, 18, 22, 29, 141
Gómez, Esperanza 39, 41, 106, 238, 239
González, Graciela 132
González, Ricardo 41, 238
Gorostiza, Celestino 63,
Goya 234
Graham, Martha 34, 71, 73, 76, 172
Graham, técnica 72, 74, 77, 86, 96, 171, 172, 179, 208, 214, 215, 216, 219, 220, 223
Granados, Luis 67
Grand Pas de Quatre 20
Grandi, Carlo 41, 64, 65, 66, 67, 133, 229
Grootenboer, Herminia 160
Grupo 30-30 155
Guardia, Pilar 238, 239
Guerra, Ramiro 115, 206
Guillem, Sylvie 172
Guillén, Nora 66, 67
Gutiérrez, Benjam 44
Gutiérrez, Raquel 33, 39, 225, 226

H

Hadaza 34
Haendel, Jorge Federico 146, 241
Hagan, Henri 234, 236
Halffter, Rodolfo 225
Hanayagi, Hidemi 64, 229
Hansberg, Ingrid 238
Happee, Nellie 36, 83, 84
Henríquez, Graciela 41, 160
Hearn, Jeff 13
Henestrosa, Cibeles 36
Hernández Moncada, Eduardo 30, 225
Hernández, Amalia 69, 229
Hernández, Isabel 101, 102, 131, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 142, 147, 156, 180, 232, 238, 240
Hernández, Luisa Josefina 86, 107
Hernández, Roberto 137, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 149, 152, 155, 240, 241, 242
Herrera de la Fuente, Luis 132
Herrera, Isabel 133
Heywood, Donald 230
Hija del Yori, La 32, 225
Hirabayashi, Kasuko 72
Hiram, Manuel 41, 140, 240
Historia con mujeres 159, 241
Historia de la humanidad, La 25
Holm, Hanya 34

Homenaje a Cervantes 90, 108, 109, 234, 237
Homenaje o Cantata a Hidalgo 106, 110, 238
Homillius 103, 238
Honegger, Arthur 227, 232, 234
Hoving, Lucas 25, 29
Humphrey, Doris 25, 29, 34, 35

I

Ichino, Yoko 149
Ide, Leticia 25
Iduarte, Andrés 38
Imaginerías 25, 35
Impresiones 104, 238
Iniciada, La 87, 236
Inmemorial 87, 236
Insectos y héroes 71
Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) 152
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) 25, 38, 40, 48, 53, 63, 89, 104, 106, 152, 158, 160, 179
Instituto Politécnico Nacional (IPN) 152
Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) 152
Interacción y recomienzo 90, 237
Invención 25
Investigación coreográfica. "Sobre la histeria" 87, 237
Invisible, El 32, 40, 44, 225
Irma la dulce 70, 230
Isaac 59
Ixtepec 21

J

Jiménez Mabarak, Carlos 30, 225, 226, 232, 233, 234, 239
Jones, Betty 25
Jordán, Helena 27, 32, 226
Juan Calavera 88, 234
Juan, Beatriz 140, 240
Juana de Arco en la hoguera 40, 227
Juego de pelota 88, 89, 94, 128, 235
Junius 47

K

Kabuki, música 112, 239
Kahlo, Frida 38
Kandinsky 232
Kaufman, Michael 13
Kelly, Gene 18, 19, 28
Keys Arenas, Guillermo 25, 27, 29, 32, 36, 38, 39, 81, 225, 227, 230, 235
Keys, Juan 44
Kid, Michael 29
Kimmel, Michael 14
Klein, John 229
Kms. p/h 87, 236
Koner, Pauline 25
Kreutzberg, Harald 26

L

Lago de los cisnes, El 20
Lameiras, Constantino 234

Lara, Ángeles 242
Lara, Esther 242
Lara, María Pía 95
Lavalle, Josefina 35, 63, 65, 76, 88, 151, 202, 234
Lavalle, Xavier 229, 231
Lazeta, Julio 80
Le Boulch, Jean 183, 207
Lebourges, Solange 133
León, Carlos 81, 230
Libet 146,
Lichine, David 20
Limón, José 7, 25, 26, 29, 32, 35, 58, 59
Llano, Luis de 230
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías 25, 32
Loesser, Frank 230
Lojero, Norma 242
Loman, Hal 230
Longares, Ignacio 30, 225
López Aguado 234
López González, Azael 182
López Mancera, Antonio 30, 40, 44, 225, 226, 227, 228, 230, 234, 235, 238, 239
López, Norma 69
López, Víctor 242
Lopresti 233
Louis, Murria 47
Lucien, Merce 47
Ludio 87, 233
Lumsden, Ian 58, 62
Luna Arroyo, Antonio 101, 103
Lynton, Anadel 76, 203, 232

M

Macías, Leopoldo 22
Madrugada del panadero, La 33, 225
Magaña, Sergio 231
Magos, Los 89, 236
Mahler, Gustav 235, 236, 237
Maleficio, El 32, 226
Malinche, La 25
Mancillas, José 239
Manda, La 25, 35, 88, 235
Maple, Charles 150
Marcos Manuel, Jorge 131, 132, 180, 240
Marenco, Roseyra 96
Margules, Ludwik 231
Martí, Samuel 229
Martínez, Carmen 143, 144, 146, 241
Martínez, Enrique 21
Massine, Léonide 20
Mata, José 41, 50, 89, 90, 94, 99, 103, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 124, 238, 239
Mauss, Marcel 176
McDonald, Gene 72
McKayle, Donald 34
Meakin 146, 278
Medina, Xóchitl 229
Meditación 160

Melgarejo, Raynel 131, 132, 240
 Melo, Juan Vicente 99, 104, 107
Melodrama para dos hombres y una mujer 90, 97, 99, 105, 117, 122, 124, 236
Memorias (boceto de una mujer ausente) 141, 143, 240
 Mendoza de López, Bertha 234, 239
 Mendoza López, Margarita 38
 Mendoza, Edmundo 44, 50, 229
Mensajero del sol, El 68, 229
 Mercurio 49
 Mérida, Ana 26, 63, 64, 87, 93, 233
 Mérida, Carlos 233
 Merino Lanzilotti, Ignacio 134, 147
 Mertins, Lizette 131, 132, 240
 Meseguer, Emma 134
Metamorfosis 40, 41, 227
Metrópolis 107, 113, 239
 Meza, Carolina 103, 110, 112, 114, 117, 239
 Meza, Guillermo 236
 Milhaud, Darius 233
 Mille, Agnes de 20
 Moltke Leth, Aage 39
 Moncayo, José Pablo 30, 32
 Monnot, Marguerite 230
Montaje 88, 234
 Monterde, Francisco 47, 66
 Montes de Oca, J. 230
 Montiel, Armando 227
 Montijo, Marianela de 231
 Montoya, Magda 55, 56, 57, 58
 Moore, W. 146, 241
 Morales, Roberto 160
 Moreno, Norma 89, 108, 110, 239
 Moreno, Salvador 227
 Moreno, Yolanda 41, 229
 Morgan, David 13
 Morrice, Norman 149
 Mozart, Wolfgang Amadeus 138, 159, 228, 240, 241
Muerte del cisne, La 20
 Mungarro, Ricardo 101
Muñeco y los hombrecillos, El 38, 41, 227
 Muñoz de la Peña, Álvaro 141

N

Naderías, Las o Les petits riñes 44, 228
 Navarro, Jorge 239
 Neruda, Pablo 93, 234
 New Dance Group 34
 Nijinska, Bronislava 20
 Nijinsky, Vaslav 20, 148, 172
 Nikolais, Alwin 115, 151
 Noriega, Elena 27, 32, 36, 39, 40, 65, 225, 226
 Noriega, Guillermo 41, 43, 44, 50, 111, 225, 228
 Noriega, Ruth 41
Novena sinfonía 132
 Novo, Salvador 26

Nuevo Teatro de Danza (NTD) 38-51, 53-68, 71, 77, 86, 93, 94, 95, 97, 101, 111, 151, 156, 162, 165, 180, 227

Nureyev, Rudolf 15, 78

O

O'Malley, Ilene V. 58

Ocampo, Andrés 132

Ocampo, Carlos 159, 160

Ocaña, Cristóbal 158

Octeto 44, 45, 228

Offenbach, Jacques 234, 239

Oldfield, Mike 138, 141, 146, 240

Olguín, Inés 143, 144, 146, 241

Operacional I 111, 112, 113, 144, 239

Operacional II 112, 113, 114, 115, 239

Orff, Carl 159, 241

Original Ballet Ruso del Coronel Vasili de Basil 20

Orozco, Efrén 229

Orozco, Gladiola 147

Ortega, Rosalío 36, 39

Ortiz, Ricardo 140, 141, 147, 155, 240, 241

Ortiz, Soledad 134, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 149, 155, 162, 170, 173, 175, 178, 180, 197, 198, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 240, 241

Osio, Evangelina 133

Otero de Barrios, Clementina 89

P

Pabello, Sonia 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 155, 190, 240, 241

Pajares, Fidel 183, 188, 190

Pallares, Rosa 101, 103, 238

Palmeros, Miguel Ángel 106, 107, 238, 239

Palomino, Pablo 47

Paraíso de los ahogados, El 71

Pasacalle 35

Pastoral 48

Pastorela 68, 87, 231

Pavana del Moro, La 25, 26

Payno, Manuel 55

Paz, Octavio 107, 235, 236, 239

Peguero, Raquel 161

Peláez, Leonardo 30

Penderecki, Krzystof 234, 236

Peña, Rosalía 143, 144, 146, 241

Peñalosa, Guillermina 32, 39, 226, 229

Petipa, Marius 20

Piaget, Jean 171, 182, 185, 191, 194, 195

Pitágoras dijo... 88, 233

Por Vivaldi 159, 241

Portentosa vida de la muerte, La 88, 232

Pourcel, Gabriel 91, 109

Prieto, Julio 30, 35, 227, 230

Primer gran festival Xanat 229

Procesiones 44, 45, 228

Psique 93

Psota, Ivo Vana 20

Puertas y susurros 159, 242

Q

Quezada, Abel 59
Quintero Gómez, Adolfo 229
Quiroz, Antonia 82, 88, 89, 90, 101, 103, 106, 107, 108, 110, 122, 129, 232, 238, 239

R

Rambal, Enrique 230
Ramírez Berg, Charles 58
Ramírez, Rafael 186, 203
Rashkin, Elissa 58, 84
Ravel, Maurice 226
Rebozos 32, 227
Recuerdo a Zapata 26
Reflejos (suite para mujeres) 143, 144, 241
Reflejos II 157, 242
Refrán del soñador 87, 233
Relación 104
Renacuajo paseador, El 25
Rentas congeladas 70, 231
Reuter, Walter 38, 40
Revueltas, Silvestre 49, 226, 234, 239
Reyes Meza, José 50, 225, 226, 230
Reyes, Alejandro 81
Reyes, Isandra 132
Reyes, Rodolfo 41, 133, 134, 157, 180
Reyes, Víctor 47
Reyna, Rosa 25, 32, 35, 50, 57, 88, 225, 226, 235
Richard, Isabel 231
Rincón de los niños, El 32, 226
Rionda, María Esther F. de 234, 238
Ritos 159, 242
Ritos, suertes y mitos 107, 239
Rivero, Luis 232
Robinson, W. 146, 241
Robledo, Alfredo 230
Rodó, Andrea 120
Romero, Freddy 41, 64, 88, 101, 103, 104, 114, 229, 232, 238
Romero, Hugo 239
Romero, Jesús 112, 239
Romero, Lidya 151, 160
Romero, Lilia 242
Romero, Rosa 151, 160
Ronda 101, 111, 117, 232, 238
Rosa, Tulio de la 151, 202
Rose, Juan Gonzalo 58, 59
Rostro del hambre, El 44, 45, 46, 228
Royal Ballet de Londres 149
Ruelas, Enrique 234, 239
Ruiz, Fanny 229
Ruiz, Federico 230
Ruiz, Guillermo 89, 90, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 238, 239
Ruiz, Luis Bruno 87, 88, 104, 107, 140, 142, 144, 227
Rulfo, Juan 235
Ruyter, Nancy L. 43

S

Saball, Paulina 120
Sáenz, Carlos 65, 67, 235
Sagaón, Rocío 27, 50, 51
Sakmari, John 39
Salas, Ángel 38, 40, 226, 229
Salomé o Epos Xapis 78, 87, 90, 93, 235
Sánchez 236
Sanz 236
Sara-Shi (Danza de las telas) 64, 229
Sartre, Jean Paul 108, 239
Satie 103, 238
Schaeffer 232
Schettino, Víctor 238, 239
Schwartz, Alejandro 131, 132, 240
Segundo canto (de la enajenación) 142, 241
Segura, Felipe 55
Sensemayá 33, 226
Serpentina 103, 108, 110, 113, 117, 236, 239
Shawn, Ted 15
Shedd, Margaret 229
Shirey, Ronald 132
Siesta de un fauno, La 20
Silberman, Charles 229
Silencio en voz alta 87, 93, 233
Silfides, Las 20
Silva, Marco Antonio 160
Skelton, Thomas 229
Sokolow, Anna 26, 33, 38, 225, 227
Solórzano, Carlos 242
Sombrero de tres picos, El 20
Soriano, Juan 233
Soto, Eliseo 39
Stamatiades, Kleómenes 131, 138, 140, 143, 240, 241,
Stewart, Muriel 34
Stockhossen, Karlheim 233
Strauss, Johann 140, 240
Strouse, Charles 107, 239
Suárez, Elena 239
Subotnick, Morton 237
Suceso crónica (nacerá y crecerá libre) 138, 139, 141, 240
Sueño del ángel, El 242
Sueño y la presencia, El 33, 226
Suertes 159, 242
Suite de danzas 25
Suite lírica 38, 227
Suite para cinco 116
Sweigard, L. 183

T

Taller Coreográfico de la Facultad de Danza 140, 240
Talpa 235
Tani, Gino 95
Taylor, Paul 71, 172
Teatro de Danza Wuppertal 148
Tenía que ocurrir (Menos por menos da más) 103, 104, 238
Tercero, Juan D. 231

Tertulia, La 25
The Original Surfaris 233
Tía de Carlos, La 70, 230
¡Tianguis! 106, 234, 238
Tibol, Raquel 41, 48, 49, 53, 78, 87, 88, 89, 90, 91, 101, 103, 111, 166, 167, 168
Tiempo de mar 49, 65, 228
Tienda de sueños 32, 227
Tierra sin hombres 59
Tonantzintla 25
Torre, Antonio de la 27
Torreblanca, Federico 140, 240
Torreblanca, Marcelo 55
Torres, Tonio 132
Torrez, Juan 239
Tortajada Quiroz, Margarita 14
Tosal, Gisele 132
Toscano, Esteban 132
Tózcatl, fiesta perpetua 35, 42
Tramoyista, El 87, 233
Trejo, Guadalupe 238, 239
Tres juguetes mexicanos 40
Trío '67 234
Tronto, Rudy 230
Tudor, Anthony 20
Tyler, Jorge 69

U

Uriapurú 33, 226
Umbral 21
Umik 158
Unger, Sergio 21
Ungerer 190
Universidad Autónoma de Guerrero 157
Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) 152
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) 80, 98, 128, 152
Universidad Veracruzana (UV) 131, 240
Urdapilleta, Laura 60
Urgell, Teresa 39, 41, 52
Urtubees, Dionisia 73, 92, 113, 145, 151, 181
Utopía 160

V

Valdiosera, Ramón 230
Valencia, Liberman 132
Valle Franco, Carmen 41, 53
Valle, Margarita 239
Valse, La 33, 226
Varésse, Edgar 234
Vargas, Manolo 55
Variaciones 242
Variaciones dinámicas 38, 227
Vázquez, Raquel 82, 87, 89, 103, 106, 108, 110, 112, 234, 236, 237, 238, 239
Velazco, Jesús 227
Velázquez, Leonardo 101, 232, 238
Vélez, Miguel 238
Ventura de Castro, Héctor 229
Vespertina 21

Viaja el amor 38, 56, 70, 230
Vida es sueño, La 231
Viera, Kleber 133, 134, 138, 147, 240
Villa-Lobos, Heitor 226
Villalón, Evangelina 132, 180
Villar, Miguel del 239
Villaseñor, Isabel 226
Villela, Edward 148
Vincent 146, 241
Vitral (del amor) 143, 144, 145, 241
¡Viva la libertad! 88, 232, 234
Vivaldi, Antonio 103, 107, 111, 112, 140, 159, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242
Vive Bach 159, 242
Volantín del mago, El 87, 232

W

Wagner, Fernando 230, 234, 239
Walcott 142, 241
Waldeen 26, 58
Watkins, Perry 230
Weidman, Charles 34
Wengerd, Tim 73
Wilde, Óscar 235
Wonder, Stevie 140, 240
Wood, David 72, 73, 76, 87, 233

Y

Y un último deseo 108, 236, 239
Yo, Colón 38, 70, 230
Yuriko 76, 236

Z

Zapata 58

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar Guerrero
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

María Eugenia Chávez Guzmán
Directora de Asuntos Académicos

Elizabeth Cámara García
Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón

ISBN: 978-607-605-015-6

Todos los derechos reservados. Hecho en México
Para mayor información favor de contactar al CENIDI Danza
<http://www.cenart.gob.mx>

México 2009

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

Diseño y programación: DCG. Jorge García Díaz



MÉXICO
2010



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA