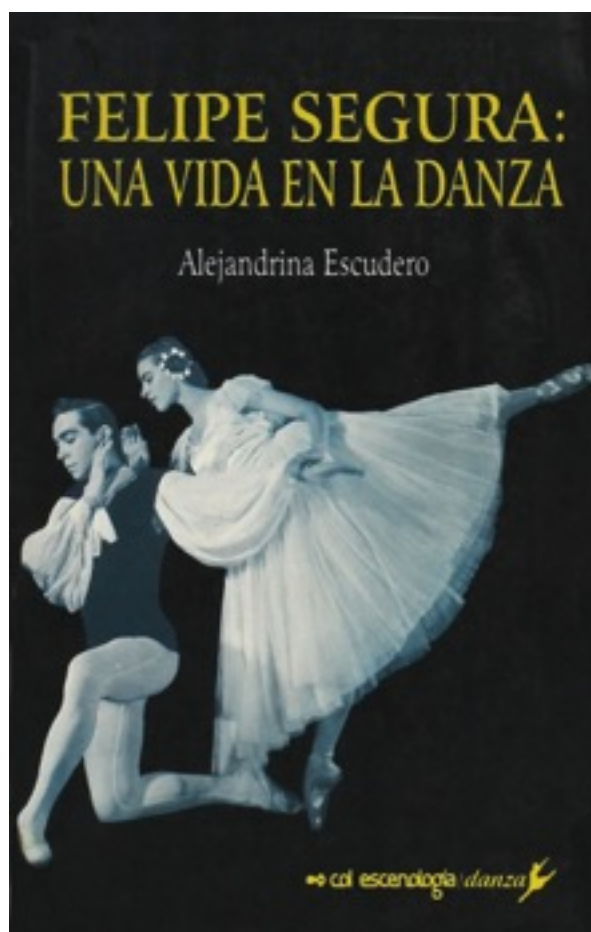




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Escudero, Alejandrina. *Felipe Segura. Una vida en la danza*. Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/ Grupo Editorial Gaceta. Col. Escenología Danza. México, D.F.: 1995.
ISBN 968-7155-87-6

Descriptores temáticos (palabras clave): Felipe Segura (1926-2004), biografía, danza clásica, compañías de danza, bailarines de danza clásica, biography, classic dance, dance companies, dancers of classical dance.

FELIPE SEGURA: UNA VIDA EN LA DANZA

Alejandrina Escudero



♦♦ col escenología / danza 

col escenología / danza 

Dirigida por
Maya Ramos Smith

FELIPE SEGURA: UNA VIDA EN LA DANZA

Alejandrina Escudero



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes

escenologia ac 

FELIPE SEGURA: UNA VIDA EN LA DANZA

Alejandrina Escudero

© 1995 Instituto Nacional de Bellas Artes

© 1995 Grupo Editorial Gaceta, S. A.

Fotografía de portada: Semo

Fotografía de contraportada: Blanca Santos de Reyes

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de la obra sin permiso de los editores.

ISBN: 968-7155-87-6

Impreso y editado en México

Printed and made in Mexico

Indice

Nota del editor	9
<i>Maya Ramos Smith</i>	
Preliminar	11
La danza clásica en México: 1931-1963	17

I

Yo nací.	31
Vas a acabar por volverlo cómico	33
Estrella de cine	35
Los enredijos	37
Rumbo a Hollywood	39
Los negocios	41
<i>La mujer legítima</i>	43
Mis primeros pasos	45

II

Chivo loco	49
El Ballet de la Ciudad de México	53
Club Hípico Alemán	57
La señorita Nellie	61
Bailar por bailar	65
Miguel de Molina	67
En <i>El reino de Neptuno</i>	69
En una nube de felicidad	73

III

Ballet Arts	77
Un viejito encantador	81
La Academia de la Danza Mexicana	85
Lupe Serrano	89
Gira a Sudamérica	91
La cuenta	93
Ballet de Roland Petit	95
Los artistas de Hollywood	99
<i>Yo Colón</i>	101

IV

Los misterios del movimiento	105
Aquí no duermo	109
La coronación de la reina	113
Ballet del Marqués de Cuevas	117
<i>Cinema Bijou</i>	121
Parecían dioses bailando	123
Covent Garden	125
Una mujer muy extraña	127
La copla	129

V

El mar era un cristalote	135
Ballet Concierto de Sergio Unger	137
<i>Orfeo en los infiernos</i>	139
Me moría de la emoción	141
Mujer, mujer divina	143
Mi próxima temporada	147
Doctor Coppelius	149
Amalia Hernández	153
Ballet Folklórico de México	155
<i>La noche de Walpurgis</i>	159
Encerrado en el Palacio	161

Ya veremos cómo lo pagamos	163
<i>El combate</i>	165
<i>Café Concordia</i>	169
Renacimiento de la danza clásica	173
El Consejo	177
El ángel negro de la danza	179
Repicar o andar en la procesión	181
Ballet Clásico de México	185
VI	
De nuevo Ballet Concierto	189
Hidalgo 61	191
Flaco, pero contento	195
Otra vez Bellas Artes	199
VII	
Compañía Nacional de Danza	205
Una metodología	209
Como príncipes asiáticos	211
<i>El lago de los cisnes</i>	215
<i>Cri-Cri</i>	217
El príncipe de a caballo	219
<i>La Bella Durmiente</i>	221
Mi renuncia	223
La salida	225
VIII	
El cometa Halley	229
La escritura	233
Charlas de danza	235
Una vida en la danza	237
Felipe Segura: una cronología	241

Nota del editor

Felipe Segura cumple cincuenta años de vida en la danza y, característicamente, en lugar de que nosotros le ofrezcamos un presente, es él, con su típica generosidad, quien, con Alejandrina Escudero, nos obsequia en estas Memorias un regalo inesperado y encantador.

Hémos aquí ante un género que, al igual que la biografía, es casi inexistente en el ámbito de las artes escénicas de México. Y esto es de lamentarse, pues la trayectoria de cada artista de talento está indeleblemente unida y forma parte importante de la historia de nuestra escena.

En esta ocasión llega ante nosotros un bailarín, coreógrafo, investigador y promotor infatigable del ballet cuyo legado es de gran importancia. Por mencionar sólo algunos de sus aspectos, anotemos que en su actividad de muchos años al frente del Ballet Concierto de México, el maestro Segura cimentó y dio el impulso definitivo para el desarrollo del ballet, y que dicha compañía produjo algunas de las más brillantes figuras de nuestra época. También, como animador en televisión, llevó el ballet hasta las masas, contribuyendo en gran medida a hacerlo popular. Además, sin haberse dedicado consistentemente a la coreografía, deja como herencia uno de los clásicos de nuestra época: Café Concordia.

Del resto, ya nos enteraremos en las páginas de este libro, que, como Felipe, lleva en sí la historia de medio siglo de desarrollo del ballet y nos deja ver, en multitud de nostálgicas imágenes, ese México de hace tantos años.

El principal encanto que le encuentro a estas memorias es, precisamente, su sentido del humor, su frescura y su ligereza. En un país donde predominan la solemnidad oficial y el rebuscamiento intelectual, el humor de Felipe, casi siempre negro y a menudo dirigido hacia sí mismo, resulta como un soplo de brisa fresca. Pero así es él. Hace poco le regalé un programa de circo de 1850 en el cual figuraba como estrella "el clown

Felipe Segura". Entonces él me mostró su recorte de periódico favorito: "El albañil Felipe Segura se cayó del segundo piso de una construcción".

Felipe no es denso ni "rollero", y llega a ser modesto hasta la irritación. Posee además un candor desvergonzado: dice lo que piensa y no emite juicios morales ante las maldades que le hicieron o las que él mismo cometió. Su vida ha sido la danza y, en retrospectiva, mira a la danza y a la vida como experiencias esencialmente gozosas, preparándose a gozar y a seguir aprendiendo durante los próximos cincuenta años.

Este libro tiene también muchas carencias, entre las cuales destacan las siguientes:

No es solemne.

No es aburrido.

No es demagógico.

No es "profundo y con mensaje".

No muestra evidencias de romanticismo trasnochado.

No utiliza lenguajes oficialistas-burocráticos

No es melodramático.

No es populista.

No es "nacionalista".

No contiene dosis de "moralina".

En este libro asistimos a un doble proceso creativo: el de *Felipe* en la actualidad, persiguiéndose a sí mismo por las avenidas del recuerdo, y el de *Alejandrina*, recogiendo espléndidamente con amor, y transmitiéndonos así esas encantadoras reminiscencias. Permitámosles, pues, que nos conduzcan a través de ellas. Las aventuras son múltiples: del niño que huye a Hollywood para convertirse en estrella de cine, o que pone en el mercado un puesto con las plantas robadas de su casa, al joven bailarín que pasa por las principales compañías europeas, hasta el maestro maduro que se niega a doblegarse ante los funcionarios intransigentes. Sus peripecias, a ratos, nos traen ecos de *Tom Jones* o del *Lazarillo de Tormes*. ¿Quién dijo que la novela picaresca estaba muerta?

Maya Ramos Smith

México, 1995.

Preliminar

I

Debe haber sido hace unos ocho años cuando conocí a Felipe Segura, como investigador del Cenidi-Danza. Lo que me llamó la atención fue su tenacidad y su afán por aprender. Era una persona de la que poco sabía, alguien me ha de haber comentado que se trataba de un famoso bailarín de clásico. Un día fui a su centro de trabajo para revisar un artículo que él había escrito, seguramente sobre algún bailarín recién fallecido; me sorprendió su interés por conocer algunas minucias del lenguaje, que sin duda no había encontrado en los diccionarios. En esos momentos, él empezaba a dedicarse de lleno al oficio de escritor, sobre la disciplina que había ocupado la mayor parte de su vida, la danza. Unos años más tarde, me vi atrapada por su conversación, en su casa de Valladolid en la colonia Roma. Resultó mi Sherezada, llevándome a conocer el apasionante mundo de la danza (sí, la danza es un mundo lleno de pasiones). Me contaba anécdotas, vivencias y no dudo que una que otra fantasía; todo relacionado con mucha gente del espectáculo, y en particular, de la danza que había conocido.

La idea de escribir sus memorias lo ha inquietado, no sé por qué razón no se ha atrevido a redactarlas. En estas circunstancias, le pedí que me permitiera grabar su charla. Esa es la raíz de este libro.

II

En febrero de 1995, Felipe Segura (1926) cumplió 50 años de haberse iniciado en la danza clásica en México. Años en los que se ha desempeñado como bailarín, coreógrafo, director de compañías, promotor y difusor de la danza y, en los últimos diez años, ha contribuido al rescate de testimonios para la historia de esa disciplina, no sólo en cuanto al género clásico sino al moderno y contemporáneo, y al folklórico. Sin mencionar todas aquellas actividades que una persona como él se ve precisada a hacer, como administrar, maquillar, iluminar, cantar y resolver otras muchas labores cotidianas en ese mundo.

La visión del maestro Segura, respecto a esta disciplina, es significativa por toda la gente que conoció y con la que trabajó, gente que, como él lo ha expresado, ha dedicado su vida a la danza; lo mismo por su convivencia con otros especialistas en distintas ramas que inciden en este campo. Por eso se pensó que la historia de su vida profesional podía constituir la columna vertebral de este trabajo, la cual sacará a la luz temas tales como: cómo era la práctica profesional de la danza en nuestro país, cómo se preparaban los bailarines, qué tipo de repertorio presentaban, cómo era la aceptación del público y de la crítica, cómo se veía al bailarín varón en una sociedad como la mexicana y, probablemente lo más sabroso, cuáles eran las minucias, entre bambalinas (intrigas, anécdotas, alianzas), que aderezaban esa

vida. Aspectos que no se hallarán a menudo en la historiografía del campo dancístico.

Es importante saber cómo una persona con una trayectoria como la de Segura concibe su quehacer, concepción no alejada de cierta heroicidad, ya que en esos tiempos el artista de la danza contaba con poco apoyo institucional y menos aún con el privado.

Los testimonios aquí reunidos significan sólo un somero acercamiento a la vida y obra de Felipe Segura, porque la riqueza que guarda como protagonista y testigo destacado en el desarrollo de la danza en México es muy vasto. Aquí únicamente se ofrece un bosquejo. Lo mismo podría decir de los documentos, sobre todo hemerográficos e iconográficos, que diligentemente ha recopilado en el transcurso de más de cincuenta años.

III

El texto se elaboró a partir de las entrevistas realizadas a Felipe Segura, entre agosto de 1993 y octubre de 1994, las cuales pertenecen a dos tipos y se hicieron en diferentes momentos. En una primera etapa, se dejó la palabra a Segura y su método fue organizarlas temática y cronológicamente en una especie de *fluir* de la conciencia. Cada una de ellas tomaba, por lo general, una hora y llegaron a un total de 18.

El otro tipo de entrevistas se llevó a cabo una vez que se hubo transcrito, estudiado y corregido las anteriores (el maestro Segura las organizó en riguroso orden cronológico y corrigió algunas fechas y nombres). En éstas el maestro respondió a ciertas preguntas, ya dirigidas, que la entrevistadora creyó de vital importancia para acercarse, más que a una historia de vida, a un

mundo: el mundo de la danza en los últimos cincuenta años. En ellas, las preguntas obligan al entrevistado a formular una respuesta más de opinión; se le induce a elaborar breves retratos de otros protagonistas, puestas en escena y experiencias de foro.

IV

En la elaboración del texto, se quiso conservar el tono de oralidad. Felipe Segura es un estupendo “platicador”, por lo que se decidió rescatar esa expresión espontánea de quien narra sus recuerdos. No se trata de una mera transcripción y edición de testimonios orales, sino de una reelaboración de la materia prima, entrevistas, modificando el orden cronológico, según las necesidades de la narración y dividiendo el relato en breves apartados temáticos completos.

El material fotográfico que acompaña a las narraciones pertenece al acervo del maestro Segura.

Creí necesario redactar un texto introductorio sobre el desarrollo de la danza clásica en México, que permitirá al lector ubicar la labor de Felipe Segura, y cerrar con una cronología sobre la vida del maestro.

V

Por razones obvias esta empresa no hubiera sido posible sin el apoyo y entusiasmo del maestro Felipe Segura, a quien expreso mi afecto, mi admiración y mi más profundo agradecimiento.

También ha sido el resultado del esfuerzo e inquietudes de muchas personas que me han ayudado desinteresadamente y, a menudo, con pasión. Ellas saben que no basta un agradecimiento:

A Margarita Tortajada quien me impulsó, acompañó y asesoró en todo el recorrido.

Al maestro Ignacio Toscano y a la maestra Maya Ramos Smith, cuyo cariño a Felipe Segura hizo que este proyecto se convirtiera en libro.

A la maestra Lin Durán por su confianza.

A la maestra Patricia Pensado y al maestro Tulio de la Rosa por sus observaciones.

A Anastacio Angeles por su apoyo.

A Marina Ibarra, Irma Santibáñez, Ramón Aureliano, Luz María Pérez y Rosalinda Ruvalcaba por escuchar pacientemente los detalles del proyecto.

A Patricia Heras quien se encargó de una parte de la transcripción de las entrevistas, y a Macrina Silva y Elsa García por el trabajo mecanográfico.

A mi familia por su amor.

Alejandrina Escudero

Noviembre de 1994

La danza clásica en México: 1931-1963*

En nombre del nacionalismo

La revolución nos heredó, en el campo de las artes, un nacionalismo que echa sus cimientos en los años veinte, con José Vasconcelos a la cabeza de la Secretaría de Educación Pública. En la danza este nacionalismo se modificará, a lo largo del siglo, según las necesidades e intereses de cada gobierno, asimismo por las ideas estéticas y filosóficas en boga.

El proyecto cultural del Estado posrevolucionario, a través de Vasconcelos, se inscribió dentro de una línea nacionalista y se sustentó en los principios revolucionarios. En la danza promueve lo popular: los bailes folklóricos y las manifestaciones indígenas y populares con la participación de artistas cultos. El propósito era la creación de una danza nacional que expresara ese renacimiento que empezaban a experimentar otras manifestaciones artísticas, como el muralismo y la música. Sobre la nueva danza, Vasconcelos se expresa en estos términos: "aspi-

* Este escrito está basado en el libro *Danza y poder* de Margarita Tortajada Quiroz (México, Cenidi-Danza/INBA, 1995).

ramos a crear un arte como el de los bailarines rusos, perfecto en la técnica, pero expresivo en el temperamento propio, encendido en el color local y en la peculiaridad técnica”.

La impactante experiencia que vive el público y la crítica de la ciudad de México en 1919, cuando la más grande de la danza, Anna Pavlova, interpretó en un foro lleno de jicaras de Michoacán, diseñado por Adolfo Best Maugard, su *Fantasia mexicana*, coreografía de la mexicana Eva Pérez Caro, no está alejada de este modelo.

Lo que este nacionalismo concreta a lo largo de los años veinte son los espectáculos masivos, como aquél que se realizó para la inauguración del Estadio Nacional de la colonia Roma, en 1924, cuando 500 parejas bailaron *El jarabe tapatío*, que se elevó a la categoría de danza nacional.

Esta necesidad implícita en el proyecto de Vasconcelos no toma en cuenta el incipiente desarrollo del campo dancístico de esos momentos: no se cuenta con bailarines, coreógrafos ni maestros que trabajen profesionalmente, aunque fue importante para el futuro la labor aislada que llevaban a cabo maestras, como las hermanas Costa, Carmen Galé y Lettie Carroll.

Lettie Carroll fundó su compañía en 1927 con Vicky Ellis como primera bailarina; además Sherwood y Bill Ellis, Richard Hasse-Held y numerosas alumnas mexicanas como Nellie y Gloria Campobello y Rebeca Viamonte “Yol-Itzma”.

En los años veinte, la ciudad de México no dejaba de disfrutar de las actuaciones de grupos solistas internacionales en sus escenarios; uno de ellos, La Opera Privée de París, nos heredó a algunos de sus miembros: Nina Shestakova e Hipólito Zybin. Cada uno siguió diferente camino, Nina, el independiente pues funda en 1934 su escuela de baile clásico. Hipólito, el institucional: crea en 1931, con el apoyo del Departamento de Be-

llas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP), la primera escuela oficial especializada en danza, llamada Escuela de Plástica Dinámica. Zybin intentaba también crea un ballet mexicano con actores completos que recogiera la danza popular con una base clásica.

Este proyecto incorporó a maestros de danza de las escuelas de la SEP, como Nellie y Gloria Campobello, Adela y Linda Costa, Estrella Morales, Eva González, Enrique Vela Quintero, Alberto Muñoz Ledo, Margarita Fernández Garmendia, quienes fueron enviados a hacer estudios de campo sobre bailes y danzas tradicionales, y a estudiar en las Misiones Culturales.

La escuela cerró muy pronto, a pesar de las críticas favorables que recibió de la prensa en sus escasas presentaciones. Hubo algunas diferencias de criterio entre el personal, sobre todo suscitadas por las Campobello. También se trataba de un proyecto muy ambicioso.

Con el gobierno de Abelardo L. Rodríguez hubo un reacomodo en este campo, con la creación del Consejo de Bellas Artes, formado por José Gorostiza, Salvador Ordóñez, Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce, Xavier Villaurrutia y Carlos Chávez, entre otros, que se interesó por el desarrollo y enseñanza de la danza, basada en las experiencias de los muralistas.

La Escuela de Danza nació por decreto en 1932, y fue el resultado más claro del proyecto cultural nacionalista que requería el país, significaba la recuperación de las danzas autóctonas y de la experiencia de las Misiones Culturales, para llegar a una manifestación de alcances universales.

Su primer director, Carlos Mérida, define el camino a seguir: un arte nacionalista que debía fundir lo autóctono con las necesidades de la realidad contemporánea. En la escuela se impuso el criterio de la danza popular como fuente legítima de

danza académica, y ésta como actividad profesional. Cabe destacar el impulso que recibió de artistas e intelectuales ajenos al campo de la danza.

La escuela se instaló en unos salones adaptados de la SEP y en 1935 se trasladó al recién inaugurado Palacio de Bellas Artes.

A Carlos Mérida lo siguió Francisco Domínguez en la dirección de la escuela, en 1935, y dos años más tarde, Nellie Campobello. Con ella el nombre de la escuela cambiaría al de Escuela Nacional de Danza, modificándose su reglamento y plan de estudios. Se pretende impartir enseñanza profesional dancística basándose en la técnica del ballet.

En los cuarenta, el panorama de la danza se ve modificado. Por un lado está la Escuela Nacional de Danza y por el otro, el medio dancístico sufrió una conmoción en el año de 1940 provocada por dos artistas norteamericanas: Waldeen y Anna Sokolow, quienes iniciarían la danza moderna en la vida de México, apoyadas por el Departamento de Bellas Artes, en el régimen cardenista.

Una vez concluido el trabajo de ambas coreógrafas y de sus seguidores, su labor se tornó marginas, entonces el gobierno de Avila Camacho apoyó abiertamente la danza clásica a través del Ballet de la Ciudad de México.

El Ballet de la Ciudad de México, integrado por alumnos de la Escuela Nacional de Danza tuvo como objetivo fundamental formar una compañía mexicana de ballet que impulsara la carrera de Gloria Campobello, utilizando el ballet clásico como recurso expresivo y técnico, con temas mexicanos. Avila Camacho apadrinó la primera presentación, en la ciudad de México, de "este conjunto de ballet netamente nacional". Su debut fue en el Palacio de Bellas Artes el 27 de junio de 1943, con una

temporada de 13 funciones. Además del apoyo institucional, muchos artistas trabajaron con la compañía, pero de manera fundamental José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán, miembros del Consejo Directivo del Ballet de la Ciudad de México.

El Ballet de la Ciudad de México concretaría el proyecto vasconcelista de la danza, al ser la síntesis de la danza académica, de la línea de los ballets rusos, con elementos nacionalistas mexicanos.

En febrero de 1945, esta compañía presenta su segunda temporada en Bellas Artes; por decreto el 31 de diciembre de 1946, con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Ballet de la Ciudad de México y la Escuela Nacional de Danza salen del Palacio de Bellas Artes, para instalarse en el ex Club Hípico Alemán.

A principios de 1947 llega a México el Ballet Dolin-Mar-kova, una de las compañías más prestigiadas del mundo, a intercambiar repertorios y bailarines con el Ballet de la Ciudad de México. El trabajo de las dos compañías se presentó bajo el patrocinio del INBA en agosto de 1947, en el Palacio de Bellas Artes con 23 funciones. El trabajo recibió excelentes críticas y permitió a los bailarines mexicanos contemplar nuevos horizontes. Esta temporada fue la última importante de la compañía, porque perdió a muchos de sus bailarines quienes se fueron a estudiar a Estados Unidos o se sumaron a las filas de otros grupos, tanto nacionales como internacionales. También sufrió el desdén del gobierno alemanista, pues la danza clásica no iba con la nueva línea del Estado.

El Ballet de la Ciudad de México realizó sus últimas presentaciones en 1951.

En los cuarenta, las compañías extranjeras de danza clásica no dejaron de presentarse e influir en el ambiente dancístico; en

algunos casos las compañías visitantes incorporaron a bailarines mexicanos en sus elencos: Original Ballet Ruso (1941, 1942 y 1946), el American Ballet Theatre (1941 y 1942), School of American Ballet (1945) y Ballet de Alicia Alonso (1949).

En ausencia de las dos pioneras de la danza moderna, las seguidoras de Waldeen, encabezadas por Guillermina Bravo y Ana Mérida, formaron un pequeño grupo, el Ballet Waldeen, que hizo su primera presentación en 1946, y fue la base de la Academia de la Danza Mexicana, creada en 1947, dentro del recién formado Instituto Nacional de Bellas Artes.

El año de 1947, Carlos Chávez, director del INBA, creó la Academia de la Danza Mexicana, como un taller y una compañía profesional que se dedicara a la creación, investigación y difusión de la danza. Guillermina Bravo quedó como directora y Ana Mérida como subdirectora. Pero entre las directivas existían diferencias estéticas y políticas. Para Guillermina, la danza debía asumir un compromiso social, mientras que Mérida no reconocía tal compromiso y se inclinaba más por una danza de tipo formalista. Sale la primera y la segunda queda como directora, entonces la Academia empieza a sufrir un decaimiento. Para contrarrestarlo incorporó a bailarines de otras tendencias, a las sokolowas y a los clásicos. También se invitó a Anna Sokolow, quien realizaba viajes con regularidad a la ciudad de México, para trabajar con sus alumnas con el fin de formar una compañía con gente de la Academia y montar coreografías para las temporadas de ópera.

Guillermina Bravo formó, en 1948, la primera compañía de danza moderna independiente, Ballet Nacional de México.

La vocación independiente

Dos maestros extranjeros, Nelsy Dambre y Sergio Unger, vinieron a enriquecer el panorama de la danza clásica mexicana, en cuanto a crear escuelas, ampliar el repertorio y profesionalizar bailarines y mejorar su técnica. Fundaron sus propias escuelas e iniciaron la formación de verdaderos profesionales. Su característica fue plantear su trabajo independiente de cualquier tipo de subsidio.

Otro intento más doméstico, esta vez por parte de mexicanos, fue el Ballet Chapultepec, cuya importancia radicó en llevar la danza académica al teatro de revista y mostrar fragmentos de las obras del repertorio clásico, y abrir fuentes de trabajo a los bailarines académicos.

En 1949, Nelsy Dambre de la escuela francesa empezó a organizar una compañía profesional de ballet, completamente subsidiada por ella, alrededor de su alumna Lupe Serrano, quien había bailado con el Ballet de la Ciudad de México desde 1945. Así nació el Ballet de Nelsy Dambre que debutó en el Teatro Iris en noviembre de 1949. Ese mismo año inició la compañía una gran gira por el país, contando entre sus miembros con Lupe Serrano, primera bailarina; César Bordes, primer bailarín, y como artistas invitados Felipe Segura y Salvador Juárez.

Dambre perdió todo su dinero en las temporadas y en 1951 tuvo que partir rumbo a El Salvador para formar en ese lugar una escuela y una compañía. A pesar de que ella no estaba en México, su compañía seguía trabajando. A finales de ese año, Lupe Serrano partió rumbo a Nueva York para continuar su carrera, y la compañía de Nelsy siguió unida alrededor de Felipe Segura. Al regreso de una gira por El Salvador, el Ballet de

Nelsy Dambre será dirigido por Sergio Unger, manteniendo repertorio y bailarines.

Por su parte, Sergio Unger de la escuela rusa se inició como maestro de la primera escuela de Nelsy Dambre y colaboró, entre 1948 y 1951, con el Ballet Chapultepec. Fundó el Ballet 1950 que no fructificó.

Michel Panaieff, figura del Ballet de Montecarlo es invitado a México por Felipe Segura para impartir un curso; más tarde se asocia con Sergio Unger para formar Ballet Concierto, que tiene su primera función en 1952. En el elenco participan: Michel Panaieff, Laura Urdapilleta, Carolina del Valle, Socorro Bastida, Deborah Velázquez, Cora Flores, Fidel González, Jorge Cano, Tomás Seixas y Martín Lemus.

Consolidación de los grupos clásicos independientes

Ballet Concierto fue la primera compañía profesional de ballet clásico en nuestro país, por su repertorio, integrantes, organización y actividades.

En 1953, Felipe Segura se integró a la compañía, invitado por Sergio Unger como primer bailarín y asistente de la dirección. Segura había realizado estudios de danza en Estados Unidos y en algunos países europeos. Ese mismo año, Ballet Concierto empezó a colaborar con Roberto Silva, director de la Opera de Monterrey, lo que ayudó mucho a la consolidación del grupo.

También contó con la colaboración de destacados artistas de la plástica, como Xavier Lavalle, Juan Soriano, José Gómez Rosas, José Reyes Maza y Antonio López Mancera, y el realizador Manuel Meza.

Ballet Concierto actuó ininterrumpidamente en los años cincuenta.

En 1956, en su temporada en el Teatro Fábregas, la compañía se presentó ya como Ballet Concierto de México, y en esos momentos se le considera la mejor compañía en su especialidad.

Los integrantes de la compañía en ese año eran: director artístico: Felipe Segura; director coreógrafo: Sergio Unger; primeras bailarinas: Laura Urdapilleta y Armida Herrera; primeros bailarines: Jorge Cano, Felipe Segura y Tomás Seixas; primer bailarín huésped: Guillermo Keys; solistas: Cora Flores, Maruja Bardasano, Ana Cardús, Tell Acosta, Alicia Pineda, Sylvia Ramírez, Yolanda Rodríguez, Déborah Velázquez y Martín Lemus.

Un aspecto muy importante que cuidó y promovió Ballet Concierto de México fue el público de provincia. Sus giras tocaban numerosas ciudades de la república y algunas, sobre todo, del sur de Estados Unidos. Las primeras giras significaron fracasos pero poco a poco se convirtieron en éxitos. Ballet Concierto de México promovió la danza clásica a nivel nacional y contribuyó a la formación de un asiduo público en provincia. Además adquirió gran experiencia en las negociaciones con distintas instituciones y empresas privadas. Otro aspecto que se debe destacar de Ballet Concierto es que invitó a bailarines de otras líneas.

Aunque en ocasiones hubo críticas adversas, todos reconocían el valor de la compañía independiente y el éxito de público.

Desde sus inicios, Ballet Concierto enfrentaba temporada tras temporada un fantasma: el fracaso en las finanzas. A menudo los bailarines no percibían sueldos.

Un grupo de bailarines a quienes no les interesaba el repertorio tradicional, Tulio de la Rosa, Nellie Happee y Farnesio de Bernal, fundó en 1959 el Ballet de Cámara, como una cooperativa. El trabajo que realizaban para la televisión les permitió cierta estabilidad económica. Un antecedente de Ballet de Cámara fue el Taller de Danza del IMSS, que promoviera Helena Jordán.

En 1960, Ballet de Cámara tuvo cambios en sus integrantes, y se fortaleció con gente nueva como Ana del Castillo, también invitaron a Gloria Contreras, quien trabajaba en Nueva York. Ese mismo año, los créditos de la compañía eran: directores generales, Nellie Happee y Tulio de la Rosa; directora administrativa, Ana del Castillo; consejera, Gloria Contreras; bailarines, Sonia Castañeda, Nellie Happee, Tulio de la Rosa y Socorro Bastida, entre otros.

Ballet Concierto de México y Ballet de Cámara, compañías independientes que sobrevivían por convicción, defendiendo su autonomía, alcanzaron importantes triunfos y gran aceptación del público. Los problemas económicos que enfrentaban los solucionaban de diversas maneras.

En los años cincuenta, el INBA promovió la presentación de algunos solistas y compañías de ballet internacionales, por ejemplo, a Tamara Toumanova (1954, 1955 y 1956), al American Ballet Theatre con Lupe Serrano (1955) y a esta bailarina mexicana en pareja con Michel Lland y a otros grupos como a Stanislavski-Nemirovich Danchenko (1959).

El ballet clásico era un tema constante en la prensa, por su popularidad, pero a pesar de la demanda del público mexicano de grandes compañías, hecho demostrado en las funciones de las compañías nacionales e internacionales, el INBA sólo programó, en los primeros años de los sesenta, a pequeños grupos

y a tres prestigiadas compañías: el London's Festival Ballet, el Ballet de Cuba y el Ballet Internacional del Marqués de Cuevas, con llenos a reventar, todos entre mayo, junio y julio de 1960.

En ese mismo año, las actividades de Ballet Concierto de México eran muy diversas: una gira por 22 ciudades del interior y tres al sur de Estados Unidos; su participación en los Domingos Populares de la Cultura, en la temporada de ópera internacional y su temporada IV en el Palacio de Bellas Artes con 13 funciones. Entre los estrenos había obras como *El combate*, que vino a montar William Dolar y *Café Concordia* de Felipe Segura; cuatro coreografías de Guillermo Keys, entre ellas *La noche de los mayas*; *Prometeo* de Fernando Schaffenburg, y *El pájaro y las doncellas* de Carlos Gaona. Resultó un función muy heterogénea con abundantes coreógrafos, 14 en total, y con obras de danza moderna mexicana, del repertorio clásico tradicional y coreografías internacionales.

En 1961 y 1962 decae un poco su actividad en la ciudad de México y sólo se dedica a las giras. La prensa, a pesar de que estimula a la compañía, señala las deficiencias de carácter técnico y de unidad.

En 1962, Ballet Concierto de México se convierte en asociación civil; las decisiones las compartiría con un consejo, porque en esos momentos el manejo de la compañía era ya muy complejo.

La institucionalización

En los años sesenta, el ballet folklórico se convirtió en el producto más cotizado en el ámbito de la danza oficial, aunque por otro lado, en 1963, Celestino Gorostiza al frente del INBA

enaltece la labor de las hermanas Campobello en beneficio de la danza clásica.

A la danza moderna se le suspende el patrocinio oficial que ahora se dirigirá al ballet clásico. Se plantea la creación de una compañía oficial de ballet: Ballet Clásico de México, que se formará con los integrantes de Ballet Concierto de México y de Ballet de Cámara.

El proceso de desintegración de las dos compañías independientes y la formación de una compañía oficial fue muy rápido y correspondió a las necesidades del Instituto Nacional de Bellas Artes. Felipe Segura aparecía como director artístico de la nueva compañía.

Enrique Martínez, traído de Nueva York por Ana Mérida, al poco tiempo se convirtió en el director artístico de la compañía oficial. El trabajo resultó muy irregular y pronto salieron del Ballet Clásico de México Nellie Happee y Felipe Segura. La prensa, ajena a los problemas internos de la nueva compañía, festejaba.

La primera función de Ballet Clásico de México fue todo un acontecimiento en la vida artística y cultural del país, por fin se contaba con una compañía clásica que diera "prestigio" al país.

Ballet Clásico de México tomó el nombre de Compañía Nacional de Danza en 1973.

I

Yo nací. . .

Yo nací un primero de enero, pienso que el primero de enero es una fecha especial para nacer, porque es el primer día del año, así no me podría equivocar al contar mis años en esta tierra. Además es el día esperado por todos para empezar a llevar a cabo los buenos propósitos, los buenos augurios, es un día de fiesta, una fecha especial. Mi pobre mamita no ha de haber podido bailar en las posadas y menos el último día del año de 1925, porque yo amenazaba con nacer.

La familia de mi padre, Felipe Segura Barraza, era de Sinaloa; mi papá hizo sus estudios en Estados Unidos y luego ya vino a trabajar a México. El nació en un pueblo que se llama Escuinapa.

La familia de mi mamá, Esperanza Escalona, tenía unos amigos apellidados Oñate y mi mamá era la prometida del joven Angel Oñate que murió en un accidente. Mis abuelitos se empeñaban en que ella fuera a fiestas y reuniones; precisamente en la casona de los Oñate, allá por las calles de Jesús María, conoció a mi papá; él fue invitado por un amigo al cual invitó otro amigo, que había sido invitado por otro que no había sido invitado. Así conoció a mi mamá.

Mi papá era tan diferente a mi mamá que no me explicaba cómo habían llegado a amarse y casarse, porque mi papá era de la tendencia ranchera, nortea, y mi mamá, al contrario, era todo refinamiento, sofisticación. Yo no sé cómo le hicieron para entenderse, posiblemente se debió a sus mismas diferencias.

También muy importante en mi vida habría de ser mi abuelito Jesús, el papá de mi mamá porque yo era su favorito. El era el que intercedía por mí en muchas cosas o el que me defendía cuando tocaba que me ajusticiaran; después habría de ser mi patrocinador en muchas empresas.

Precisamente fue en la casa de mis abuelitos, Jesús Escalona y Trinidad Tapia, en la Villa de Guadalupe, que yo nací, ese famoso primero de enero, famoso para mí.

Mi mamita era muy fiestera. Tengo una carta que le mandó mi abuelito allí en su misma casa, en ella le "leía la cartilla" y le reclamaba que lo único que le interesaba eran las fiestas; le gustaba tanto bailar que probablemente de allí me venga la vena.

Vas a acabar por volverlo cómico

De las casas que tuvimos, mi familia, mi papá, mi mamá, mis hermanos y yo, me sorprende que tenga claros recuerdos. Eso me lleva a pensar que fui un ser muy privilegiado en cuestión de memoria, pienso que papá Dios me dio muy buena memoria.

Cuando vivíamos en la casa, allá por la calzada de La Viga, las casas de nuestros familiares a los que visitábamos con frecuencia estaban en el centro. Nada era lejano, nada más la casa de mis abuelitos en la Villa de Guadalupe; cuando íbamos a verlos era toda una excursión. Cuando vivíamos allá y teníamos que ir al Centro, decíamos “vamos a México”, como si fuéramos a otra ciudad.

Cuando íbamos al colegio caminando, a una cuadra nos topábamos con los Indios Verdes, esos que ahora están donde está el metro; allí comenzaba el Canal de la Viga, que en esos tiempos ya no era un canal pero aún tenía agua. Recuerdo que por las tardes mis papás nos llevaban a comprar tamales allí a los pies de los Indios Verdes.

Luego, ese rumbo empezó a ponerse interesante por los cines; por lo general íbamos al América que estaba allí en Jesús María, al Palacio que estaba en Cinco de Mayo, al recién inaugurado Colonial que tenía sus casas con techo y un cielo simulado con estrellas, a mí me parecía maravilloso, luego habríamos de conocer el Alameda que era más maravilloso todavía y después el Palacio Chino con su arquitectura china.

Por esos rumbos se instalaban los títeres de Rosete Aranda, que era nuestro espectáculo habitual, además era baratísimo, la entrada costaba cinco centavos.

Otros de los paseos con mi papito, los sábados que no trabajaba, era caminar de la casa hasta el aeropuerto de Balbuena; por ahí había un lago y mi papá muchas veces alquilaba una lancha; mi mamá ponía el grito en el cielo cuando se enteraba que nos había subido a la lancha; mi papá por ser de la costa estaba muy familiarizado con el agua, en cambio a mi mamá que era del interior le daba miedo el agua, porque era peligrosa para sus bebitos.

Luego nos cambiamos a la Villa de Guadalupe donde éramos muy felices porque teníamos un gran jardín y árboles.

La primera escuela a la que fuimos era La Juana de Asbaje, por un rumbo muy interesante de la Villa porque había muchas casonas coloniales. Mi mamá se enteró de que una señora que había sido su maestra, Guadalupe Núñez y Parra, era directora de otro colegio que se llamaba Presidente Sarmiento y nos cambiaron a esa escuela. Para mí fue muy importante porque allí estudié yo con mi maestra Carmen Nieva; muchísimas cosas que yo todavía hago ella nos las inculcaba.

A ella le gustaba que hiciéramos deportes, que pintáramos y que ilustráramos nuestros libros; ponía los números que habríamos de recitar, cantar o bailar en las fiestas del día de las madres. Desde luego yo era el primero en salir y mi papá ponía el grito en el cielo cuando veía a mi mamá cosiendo a máquina el traje que iba yo a lucir en la fiesta. Mi papá decía:

—Vas a acabar por volverlo cómico.

Años después le habría de repetir:

—Te lo dije que acabaría de cómico.

Estrella de cine

Mi papá era medio ranchero y mi mamá no; para ir al cine él luego luego accedía, pero cuando se hablaba de ir al teatro, entonces era muy renuente; total que cuando ya tuve cierta edad, creo que diez años, me volví el compañero de mi mamá y nos echábamos todas las temporadas de Virginia Fábregas, de María Tereza Montoya, de Clementina Otero, del Teatro Orientación y de Gorostiza, y de todas esas obras que eran de vanguardia en ese momento, como el Teatro Ulises. También vi a esta actriz fantástica que se llama Isabela Corona, la cual hizo *El ángel negro*; a mí me impresionaba mucho su vozarrón y su presencia, pero mi favorita era doña María Tereza Montoya, era la que más me gustaba sobre todo cuando hacía la obra *Locura de amor*.

Aparte de ir al teatro, íbamos al ballet, a la ópera, a la zarzuela, a la opereta, entonces fue cuando conocí el Teatro Hidalgo, el Arbeu, el viejo Teatro Fábregas y el Iris. Desde luego, a doña Esperanza Iris no nos la perdíamos en *La Viuda Alegre* o en *La duquesa de Baltabarín*.

En alguna ocasión fuimos a una feria del libro que en ese tiempo eran en la explanada del Monumento de la Revolución; allí sobre un entarimado bailó el Ballet de la Ciudad de México. Yo calculo que esto ha de haber sido por 1942, porque la com-

pañía comenzó en 1941 y su primera gran temporada en Bellas Artes fue en 1943.

Después habríamos de ir a ver al Ballet Theatre y eso me produjo la impresión más tremenda del mundo; la estrella, bellísima, era Irina Baronova; a mí me gustó mucho *La Bella Durmiente* y *El pájaro azul* porque había un bailarín, Ian Gibson, que me fascinó. También venía Alicia Markova.

La obra que me decepcionó mucho fue *Giselle*, porque yo de alguna manera asocié *Giselle* con la palabra gacela; entonces todo el tiempo estuve esperando que saliera al escenario una gacela; pasó el drama completo y nunca salió.

Con mucha frecuencia asistíamos a los conciertos que daba mi tía Olga Escalona, incluso fuimos a ver su gran presentación en Bellas Artes con la revista de Roberto Soto, *Rayando el Sol*. Allí con Eva Beltri mi tía bailó como primerísima bailarina.

Por ese tiempo hice mis primeros pininos en ese enredijo que fue la primera parte de mi vida en la que quería ser de todo; si veía una película de aviones, quería ser aviador, si veía yo una película de marinos, quería ser marino, pero desde luego si veía una película de baile o una que me impresionara mucho por dramática, quería ser actor. Luego ya se fue aclarando el panorama, porque lo que yo realmente quería ser era estrella de cine.

Me veo allí en mi casa de La Vega sentado en una mesita, en la cocina, en donde había un gran brasero con seis o siete hornillas; puedo ver las enormes jarras y las cazuelas todas en fila; se prendía con carbón, todavía no había petróleo, mucho menos gas.

Me veo en esa mesita sentado reflexionando, seguramente fueron las primeras veces que pensé que, para lograr lo que quería, tenía que ir a Hollywood, que era un pueblo maravilloso donde la gente se volvía estrella de cine.

Los enredijos

En esa época ya empezaba yo a hacer mis enredijos porque eso era lo que hacía; siempre tuve la capacidad de engañar a mi papá y a mi mamá.

Por ejemplo, cuando estaba en sexto año, mi mamá le tenía mucho respeto, mucho afecto, a mi maestra Carmen Nieva, y le podía decir:

—Voy a ir a la casa de la señorita Nieva, me dijo que fuera porque me iba a revisar X cosa.

No era cierto. Me iba yo hasta el Centro, al Puerto de Liverpool porque acababan de inaugurar las escaleras eléctricas y a mí me fascinaban. Pronto hubo otro atractivo más en el Puerto de Liverpool, me robaba algún juguete o algún objeto pequeño que me llamaba la atención, afortunadamente nunca me pescaron, pero sigo teniendo esos objetos y cada vez que los veo sé que fueron adquiridos de mala manera.

En esas excursiones no nada más iba hasta el Puerto de Liverpool. Me acuerdo, esto era en los años treinta, que en la cartelera del cine, que consultaba todos los días rigurosamente, ponían dibujos de cines, entonces hacía mis mapas de la ciudad, para saber cuál tranvía me llevaba allí; entonces salía con mi historia:

—Tengo que ir a ver a mi maestra Nieva.

Y me iba a conocer el exterior de un cine, porque todavía no tenía los medios para entrar. Claro mi mamá me daba dinero para mis planillas para ir a la casa de la señorita Nieva pero esa misma planilla me llevaba hasta el Centro y lo que faltaba yo me lo echaba caminando.

Así fue como empecé a familiarizarme con la ciudad. Un día fui a conocer el Palacio de Bellas Artes, pero no la parte de enfrente por la que había entrado con mis papás; sino la parte de atrás porque he de haber leído que había otra entrada al escenario, a todo ese mundo mágico porque la gente común entraba por donde me habían llevado mis papás, un día logré llegar hasta el escenario y cuando entré la oscuridad, el espacio tan enorme y las cortinas que estaban a media altura, me impresionaron. Yo hubiera seguido inspeccionando pero en ese momento llegó un señor y me echó fuera.

Claro ya estaba muy adiestrado en engañar a mis papás y a hacer mis enredijos, vendía cosas de la casa y así ya me proveía de dinero. Entonces ya vino mi titulación como gánster.

Rumbo a Hollywood

En la familia ya había una bailarina, mi tía Olga Escalona, que fue de las primeras graduadas de la Escuela Nacional de Danza. Pero aun cuando me llevaban a verla y me gustaba —incluso en ese tiempo me paraba de puntas y mi papá me bajaba de un sopapo porque raspaba yo los zapatos— no era la danza lo que me atraía sino el teatro; yo quería ser actor, quería ser estrella de Hollywood.

Un día, debo haber tenido trece años, decidí que la solución para mi vida era irme a Hollywood. Aquí en México tenía mucha amistad con mi primo Manuel; yo era el guía de la pareja, entonces lo que inventaba eso hacíamos. Logré convencerlo de que nos fuéramos a Hollywood, le expliqué que llegando ahí iba a cobrar un gran sueldo y él iba a vivir muy bien. Quién sabe qué le diría pero el cuento es que lo convencí.

Hicimos todo un plan gangsteril y un día robamos a nuestras familias y salimos con una muy buena cantidad de dinero.

Como no había carretera panamericana, teníamos que ir vía Laredo, compramos nuestro boleto para Laredo y una mañana desaparecimos, cada quien salió como si fuera a la escuela, con muy poquita ropa que llevábamos escondida, pero con todo el dinero, así nos trepamos al camión y nos fuimos.

Fue un fracaso, a fuerza tenía que fracasar el plan porque no sabíamos que había necesidad de tener pasaporte o visa y aunque yo sabía un poco de inglés, no pensaba que en ese país se hablara otro idioma.

En el autobús en el que íbamos nos pusimos a platicar con un señor, quien seguramente se dio cuenta de que éramos fugados de nuestras casas. Te imaginas un señor mayor de edad platicando con dos muchachitos y que uno le estuviera diciendo que iba a ser estrella de cine, ha de haber dicho:

—Este niño está loco.

Nos fue sonsacando datos y luego insistió en que nos quedáramos unos días con él en Monterrey y la pasamos muy a gusto. En cierto momento pensamos que lo mejor era dirigirnos a nuestro destino y así lo hicimos, lo chistoso fue que cuando llegamos a Laredo ya estaba mi papá esperándonos. Seguramente ese señor le informó, porque nunca me aclararon cómo fue a dar ahí mi papá. A guamazos nos regresaron al D.F. y nos separaron, a mi primo lo mandaron a Escuinapa y yo me quedé aquí en la ciudad de México; además de los castigos, bajé de categoría en la familia, me volví algo así como un sirviente. . . Yo era el que tenía que ir por el pan, por la leche, tenía que barrer el patio, tenía que hacer un montón de cosas; además no me sentaba a la mesa, comía en la cocina y no me hablaba nadie sino nada más para darme órdenes:

—Trae esto, trae el otro.

Entonces decidí que si no me hablaban ya no les iba a volver a dirigir la palabra por el resto de mi vida.

Los negocios

Como no me daban domingo, empecé primero con los negocios honestos, por ejemplo reunía todo el periódico y lo vendía por kilo.

Más tarde, cuando acompañaba a mi mamita al cementerio iba a una fuente por agua, lavaba el monumento y limpiaba los floreros; entonces puse mi negocio en el panteón, iba yo con mi cubeta y me pagaban cinco centavos por cada viaje de agua, pero como llegaba con los zapatos mojados se enojaba mi papá, entonces me lo prohibieron.

Después puse mi negocio de plantas provenientes del jardín de la casa. Iba al mercado muy temprano y ponía un periódico en el suelo y encima las plantitas; alguien le fue a decir a mi mamá; nunca se me van a olvidar sus gritos cuando me vio ahí sentado vendiendo plantas; me agarró de una oreja y me llevó a la casa, tuve que dejar tirado el negocio y las ganancias. Cuando le dijo a mi papá, me dio mis catorrazos, porque mi papá era bien gráfico en eso de la educación. El era de que la letra con palos entra, además era del Norte, bien rudo.

Como los negocios honestos fracasaron empecé a vender los objetos de la casa. Cuando mi mamá preguntaba:

—¿Dónde ésta tal cosa que estaba aquí?

Yo sólo oía el escándalo. Después vendía las cosas de la vitrina del comedor porque tardaban más en darse cuenta.

Cuando íbamos de visita a alguna casa, me robaba yo algo o si había visitas en mi casa, como dejaban sus abrigos y bolsas en la recámara de mis papás, bolseaba a todo mundo, nada más que de una manera discreta; sacaba pequeñas cantidades para que no se dieran cuenta.

El dinero era para el cine y para mis gastos personales que eran muy importantes.

Un día, hice amistad con un muchacho que vivía cerca de la casa y le platicaba sobre mis negocios, lo cual le hacía mucha gracia. Un día le contó a sus papás y éstos, a su vez, a los míos, entonces fueron a donde guardaba las cosas que habían desaparecido y que todavía no vendía; fue cuando llegaron a la conclusión de que era yo un caso perdido. Se me armó y me mandaron a estudiar a la escuela de comercio; también me pusieron a trabajar en la Secretaría de Hacienda. Esto fue lo que me liberó económicamente.

Empecé a trabajar y le caí requete bien al jefe, que era muy buena persona. Allí atendía yo al público y la pasaba muy bien.

A mi jefe, el Sr. Villarreal, le decía yo:

—Fíjese que me tengo que ir temprano porque tengo que estar en la escuela a las cuatro de la tarde.

Me contestaba:

—Tú me acabas el trabajo y te puedes ir.

Por eso aprendí a escribir a máquina tan rápido, pues me tenía que apresurar para salir temprano.

Conforme empecé a trabajar fue cambiando todo. Con Hacienda se acabó la carrera gangsteril, no totalmente, pero se acabó.

La mujer legítima

Después de mi frustrada huida a la meca del cine me pusieron a estudiar comercio. Me inscribí y vine a dar, en La Ciudadela, a la Superior de Comercio; un día, en lugar de entrar a la escuela, caminé hacia la Glorieta de Colón y sobre un palacete porfiriano con mansarda vi un gran cartel con una mujer preciosa, en una especie de carro con unos caballos blancos encabritados y un letrero que decía: "Academia Cinematográfica de México". Sin pensarlo dos veces fui y me inscribí.

El día que comenzaron las clases dejé de ir a la Escuela de Comercio, me fui a la Academia Cinematográfica y me pasé dos años estudiando ahí sin que mis papás se enteraran. No se cómo lo hacía o qué poder mágico tenía yo porque no me pedían las calificaciones. Seguramente les dije:

—En esa escuela no dan calificaciones.

Me creyeron. Porque eso fue lo terrible de mi relación con mis papás, que siempre me creían, era yo muy convincente. Al cabo de los meses descubrían que todo era una mentira.

Fue ahí donde estudié con Rodolfo Usigli, él fue mi maestro de actuación; estaba yo bien pollito pero me acuerdo que empezó a darnos clases de actuación y era muy emocionante, porque había una puerta que se abría y se cerraba. El puro marco

y la puerta, había también unas cuantas gradas de escalera, un lado tenía barandal y el otro no, para que de un lado bajaras deteniéndote del barandal y del otro como si fueras estrella de cine.

Había muchos elementos en el foro que hacían las clases emocionantísimas.

El primer año me tocó el maestro Usigli, el segundo, Xavier Villaurrutia; una parte de clase era técnica y la otra práctica. Empezamos a ensayar, primero obras chiquitas, pero un día decidió montar una obra completa, hizo un primer elenco y un segundo, y empezamos a ensayar; al cabo de unos cuantos ensayos yo era del primer elenco, el galán de la obra. Vino fin de año y para los exámenes nos dijeron que podíamos invitar a nuestros familiares y que invito a mi mamá. Iba medio elegante, de guantes, sombrero y toda la cosa, le dije que había un examen oral en la Escuela Superior de Comercio. Cuando llegamos hice lo posible para que no leyera el letrado. Al entrar le llamó la atención que hubiera un foro y sillas. Le dije:

—Bueno ahí te quedas, ya me voy.

Al poco rato representamos *La mujer legítima* y se la echó toda. Llegué pronto, esperaba que me dijera que yo era maravilloso, pero entonces comentó apesadumbrada:

—¿Qué le vamos a decir a tu papá?.

Qué le dijo a mi papá ¿quién sabe? El cuento es que nunca me volvieron a decir nada ninguno de los dos.

Mis primeros pasos

Desde el primer año en la Academia tuve clases de danza con Dina Torregrosa. Estaba hasta adelante porque era el que trepaba más la pierna y hacía toda clase de maromas; todo lo que ponía la maestra lo hacía yo rápidamente.

Dina Torregrosa era bellísima, preciosísima; por esos días bailaba *La Coronela* en el grupo de Waldeen, en ese entonces yo no lo sabía.

Dina me empezó a detener al final de la clase y me ponía pasos, seguramente me decía los nombres pero a mí no se me pegaban porque estaban en francés. En alguna ocasión me dijo que debería estudiar ballet clásico. Ya estando con las hermanas Campobello me empecé a dar cuenta de que ella me había enseñado mis primeros pasos de danza. Yo no estaba muy consciente, sólo repetía lo que ella me ponía.

Un día me dijo que me llevaría con la señorita Nellie Campobello y eso fue muy especial para mí. Para esto, yo iba a la oficina de Hacienda con traje, corbata y todo, así me conoció la señorita Nellie; después ella me habría de hablar sobre la buena impresión que le había causado al llegar vestido tan elegante.

Ya en Bellas Artes subimos por ese caminito rumbo al escenario, que ya conocía, fue emocionantísimo; pero seguimos subiendo, hasta que Dina se dirigió a una persona que le hizo señas de que al fondo. Empezamos a atravesar salones con barras y espejos que yo sólo había visto en las películas; por fin llegamos a un salón que da a la Alameda y cuando Dina abrió la puerta vi un montón de muchachos brincoteando, eran como cincuenta y todos veían hacia una pared que estaba cubierta de espejos.

Allí sentados estaban la señorita Nellie, el señor Martín Luis Guzmán y la señorita Gloria Campobello; también nosotros nos sentamos.

Por fin llegó la famosa presentación con la señorita Nellie, lo primero que hizo fue recorrerme de arriba a abajo; le causé muy buena impresión así todo trajeadito, delgadito y jovencito. Me preguntó mi nombre y la fecha de mi nacimiento. Cuando le dije que había nacido el primero de enero a ella le pareció maravilloso, me dijo que era yo Capricornio y me explicó que mi signo era la casa de la inteligencia del suyo, que creo es Escorpión porque nació un 7 de noviembre. Así empezó nuestra relación.

II

Chivo loco

Mi paso por la Escuela Nacional de Danza fue muy peculiar. Yo llegué con dos años de estudio no formales pero hechos con gran entusiasmo y con la ayuda de Dina Torregrasa. Llegué y ya no me pude mover de ahí.

A las cuatro de la tarde comenzaban las actividades y a las cuatro en punto llegaba; los primeros días estuve ahí sentadito hasta que me explicaron que tenía que comprar mi equipo.

A mí personalmente me encantó ese desparpajo con el que un día me presenté con mis mallas color de rosa. Me mandaron comprarlas ahí por Bucareli, donde estaba la zapatería Narciso, no había más que mallas rosas, pero sólo las muchachas usaban ese color. Cuando me aparecí con mis mallas rosas, todos me miraron y empezaron a burlarse y a reírse. A mí no me importó nada.

Después de un examen ingresé directamente al Ballet de la Ciudad de México.

La señorita Nellie no me quitaba el ojo de encima, mientras la señorita Gloria nos daba clase. Ahí todo era muy protocolario: la primera fila era para las estrellas, es decir, para la señorita Gloria, el primer bailarín Fernando Schaffenburg y las primeras bailarinas; luego seguían las primeras solistas, las segundas so-

listas, las corifeas, por último la tropa, el conjunto, primero las muchachas y luego los muchachos. Mis ejercicios los hacía en todas las filas y por más que me explicaran mis compañeros que debía hacerlos en mi lugar, no entendía yo; además, la señorita Gloria no me decía nada.

Con la ayuda de Salvador Juárez y Guillermo Keys aprendí muchos de los pasos difíciles. Comencé a hacer amistad con algunos de los muchachos y la pasaba bien. Pero un día apareció la señorita Nellie y me dijo que necesitaba mejorar por lo que iría a tomar clases a la escuela. Así comencé unas jornadas terribles en las que no hubo un momento de descanso. Los maestros que tuve fueron muy buenos conmigo, me dedicaban mucho de su tiempo: Carmen Galé, Linda Costa, Yol-Itzma, pero el que más me procuraba era el "maestrillo Vela".

Además de trabajar y brincotear desde las cuatro de la tarde hasta altas horas de la noche, todavía tenía fuerzas para escaparme a las clases de Nelsy Dambre y Sergio Unger, cosa que estaba estrictamente prohibida, íbamos Salvador Juárez y yo en secreto. Pero funcionó bien, porque las señoritas Campobello nunca se enteraron.

En la graduación de 1946, muchos de mis amigos iban a obtener el título y yo daba por sentado que también me lo darían, pero la señorita Nellie le dijo al maestro Vela:

—Felipe no está ni remotamente listo para obtener el título; no sólo necesita mejorar técnicamente, sino madurar. Es un chivo loco.

No me enojé, sólo me quedé desconcertado; un día tuve el valor de preguntarle con mucho tacto:

—¿Cómo que un chivo loco?

Sonriendo, me dijo algo que me impresionó:



José Luis Saldaña, Martín Lagos, Antonio Avilez, Anton Dolin, Felipe Segura, Enrique Escandón, Alicia Markova, Robert Zeller, Mariano Tapia y Evaristo Briseño, 1947. Foto: J. Servín.

—Usted Felipe, siempre quiere ser el que más salta, el que más gira, el que quiere destacar en todo, pero necesita todavía mucha preparación: estudiar música, leer mucho, meditar.

Entonces se dedicó a ayudarme para que mejorara intelectualmente, me prestaba libros y me motivaba.

Después de tres años en la escuela, vinieron a mi vida muchos profesores importantes y famosos, pero sé que mi formación fue ahí, en manos de la señorita Gloria. Mejoré mi técnica, fui ascendiendo, pero entre más sabía de danza y más me adentraba en ese mundo, siempre llegaba a la conclusión de que algo había aprendido en la escuela, especialmente con Gloria Campobello: allí aprendí a bailar y llené mi vida de danza.

El Ballet de la Ciudad de México

El 16 de enero de 1945 llegué al Ballet de la Ciudad de México y el 16 de febrero debuté en la compañía en su segunda temporada formal en Bellas Artes.

Había un grupo de muchachos al que yo no veía nada bien, no es que yo fuera un niño estirado, pero era un niño con costumbres diferentes. Algunos de estos muchachos ocupaban al mozo que me iba a dejar y a recoger a la escuela. Como salíamos a las nueve y media o diez de la noche, mi mamá ponía el grito en el cielo pero no le decía nada a mi papá, entonces mi abuelito mandaba a su mozo por mí; los muchachos lo descubrieron y lo mandaban a comprar botellas. Algunos de ellos eran importantes en la compañía.

También les hicieron una azonada a los directivos del Ballet de la Ciudad de México, para exigirles que les pagaran más sueldo. El sistema de sueldos era muy chistoso: nos pagaban X cantidad mensual con un sistema de descuento bárbaro. La entrada era a las cuatro de la tarde, el primer minuto de retardo costaba cinco centavos, el segundo diez, el tercero quince, diez minutos ya era una cantidad enorme, si llegabas media hora tarde, ya no cobrabas nada, aparte de la regañada.

El grupo al que me refiero estaba formado por Ricardo Silva, primer bailarín; Armida Herrera, primera bailarina; Ricardo Escandón, primera figura; Lucha Badager, solista y Gloria Mestre y José Silva, del conjunto. El cuento es de que los corrieron a todos, sin ninguna concesión, esto también pasó en febrero.

Después hubo una especie de audición para ver quiénes ocupaban su lugar. A Guillermo Keys le dieron el papel del dueño del circo en *Circo Orrín*, que era una parte importantísima; a Salvador Juárez, la parte del caballo que también era destacada; a mí me tocó bailar las bicicletas en *Alameda 1900*; fue cuando ya empecé en el cuerpo de baile regular y dejé de hacer pequeñas partes.

Terminó la temporada y más adelante tuvimos una función especial para el día de la Marina, el primero de junio; allí bailé *Umbral*, formaba parte de una de las tres parejas de "Amor"; en funciones posteriores, me tocó hacer "La hipocresía", después habría yo de hacer todas las partes, la señorita Gloria me movía a su gusto.

Hice mucha amistad con Salvador Juárez y tenía buen trato con Guillermo Keys, porque él vivía en la colonia Industrial y por lo regular nos encontrábamos en el autobús; a pesar de ser bien jovencitos siempre nos hablábamos de usted, éramos muy formales. A la hora de la salida, entonces ya me podía ir con mis cuatachos porque a mí me iban a dejar y a recoger hasta que estuvimos en el Palacio de Bellas Artes, cuando nos cambiamos al Club Hípico Alemán tenía autorización de llegar más tarde, pero siempre antes de las diez.

Todos los días había clase y ensayábamos con la señorita Gloria, pero ella se tuvo que ir a Nueva York a tomar clase, por lo que contrataron a Sergio Unger para que la supliera. De Ser-



Ballet de la Ciudad de México, con Anton Dolin, en julio de 1947. Foto: Sosa.

gio, quien habría de ser tan importante en mi vida, la señorita Nellie decía que era tratante de blancas y de blancos.

Sus clases eran totalmente diferentes a las de la señorita Gloria, ella tenía sus rutinas hechas; una vez que terminábamos con la barra, ponía ejercicios muy completos, muy bien estructurados, pero los hacía primero con las primeras figuras, luego con los solistas y por último con la tropa, porque la compañía era bastante grande, había como sesenta o setenta bailarines.

Club Hípico Alemán

Cuando entré al Ballet de la Ciudad de México, tenía su sede en el Palacio de Bellas Artes, en el cuarto piso donde estaba la Escuela Nacional de Danza, en el salón más grande que daba a la Alameda; ahí hacíamos nuestras prácticas y ensayos; para las funciones no teníamos más que bajar unas escaleras y llegar al maravilloso foro, después, por problemas con el maestro Carlos Chávez, nos echaron de Bellas Artes, seguramente ya tenía en mente fundar la Academia de la Danza Mexicana.

Creo que la señorita Nellie y el señor Martín Luis Guzmán hablaron con el presidente de la República, quien les concedió el Club Hípico Alemán, que había sido expropiado al gobierno alemán. Allá fuimos a dar, allá por donde está el Conservatorio, en una zona completamente residencial. Ahí sobre periférico, en ese callejoncito que queda entre el restaurante Churchill's y el Cenidi-Danza, había una reja grandota; en lo que ahora es Campos Eliseos había un arrollo y un puentecito; en medio de jardines fantásticos estaba la casona imponente y varias piscinas. Cuando llegamos todo pasó a pertenecernos. Rápidamente la señorita Gloria organizó los *pic-nics* dominicales, la señorita Nellie no asistía.

Cuando residíamos en lo que fue el Club Hípico empecé a identificar a los personajes que nos visitaban, yo no sabía cuál era cuál, pero con los rumores se aclaraban las dudas, por ejemplo decían:

—Ahí viene el novio de la señorita Gloria, el maestro Orozco.

No entendía cómo una mujer joven y bellísima podía tener un novio tan feo y grande, en ese tiempo yo veía a todo mundo muy mayor de edad, pero él era muy gentil, nos acariciaba el pelo, la cara; un encanto era Julio Castellanos, ése sí era muy amigo y nos conocía por nuestros nombres porque el maestro Orozco no pasaba de muchachito o muchachita. Julio nos llamaba por nuestro nombre.

El que también iba seguido era Carlos Mérida, pero ése era muy galán, muy bien parecido siempre lo recibían muy bien; yo en esos momentos no sabía que había sido el primer director de la Escuela Nacional de Danza, él iba en calidad de escenógrafo y diseñador del ballet *Circo Orrín*, a la hora que nos probaban la ropa estaba presente y hacía indicaciones; iba también un señor que le decían el Corzo o el Corcito, Antonio Ruiz; también Julio Castellanos que tenía un tipo medio tenebroso.

Otro que era muy galán, seguro de sí mismo, platicador y muy sonriente, era el maestro Carlos Chávez; él entraba también como en su casa y no le importaba si había ensayo, atravesaba el salón en medio de todos los bailarines y saludaba a todo el mundo de beso.

Siempre había visitas, aparte de su relación amistosa con las hermanas Campobello y el señor Guzmán, todos tenían alguna actividad en la compañía: el maestro Orozco mucho antes de que yo llegara había hecho la escenografía *Umbral* con la señorita Gloria, también *Pausa*, fue diseñada por el maestro

Orozco, se trataba de un ballet bastante complejo en el que había muchos cambios de vestuario; el Corzo hizo el vestuario y la escenografía de *El Sombrero de tres picos*; Carlos Mérida los de *Circo Orrín*; Julio Castellanos, *Alameda 1900*, y esa escenografía verdaderamente excepcional de *Las Sílides*, para la versión del Ballet de la Ciudad de México, también había otras de sus obras en el repertorio; el maestro Chávez era el director de la Sinfónica que acompañaba a la compañía en las temporadas, porque todas las temporadas siempre eran con orquesta, en ese tiempo no había grabaciones, todo era un pretencioso y de mucho lujo.



Nellie Campobello, hacia finales de los años treinta.

La señorita Nellie

Todas esas tardes que pasé con la señorita Nellie me parecen miles y miles, y no deben de haber sido muchas, pero como era una persona tan llena de entusiasmo, tan hablantina, tan brillante, que las anécdotas que voy recordando tengo la idea de que sucedieron cierta tarde o que posiblemente sucedieron todas juntas la misma tarde.

Ella era muy aficionada a esos cafés turcos que había en la calle de Filomeno Mata, al restaurante Roma de las calles de Independencia o al mismo Sanborn's de los Azulejos.

Se me hace curiosa nuestra relación porque yo estaba bastante pollo y ella ya era toda una señora. Había una diferencia de edades. Claro que la que llevaba la conversación era ella; yo nada más decía un sí o un no cuando me daba tiempo de intercalarlo porque su discurso no tenía fin. Parlanchina es un término que la describe.

Pero cuando en alguna ocasión me tocó estar con las dos, la señorita Nellie y la señorita Gloria, el asunto era de jaqueca, porque ninguna le seguía la plática a la otra, hablaban simultáneamente, y por lo regular, de diferente tema.

Un día en una fiesta de las que organizaba la señorita Nellie en su casa estaban el maestro Novo, Xavier Villaurrutia, el maes-

tro Chávez y todos los pintores que te he nombrado. Hubo platillos nortños y un pastel que nunca probamos. La señorita Nellie fue pasando con el pastel y preguntaba a cada uno de los invitados:

—Usted no quiere pastel, ¿verdad?

Nos quedamos frustadísimos porque no comimos pastel.

Me sorprende que de todo el conglomerado del Ballet de la Ciudad de México fuera yo beneficiado con la amistad de la señorita Nellie, era como decía yo “el elegido de los dioses”. No creo que yo tuviera cualidades ni nada, ha de haber sido porque le caía bien. Pero la relación fue para mí sumamente benéfica, porque en medio de sus historias llegaba el momento en que me señalaba todo lo que yo necesitaba para ser artista.

Sus historias siempre eran las mismas: sobre el Norte, el general Villa, su vida como amazona o como escritora. Sobre sus escritos acerca de la historia de la danza desde la época precortesiana hasta este momento, de esos que siempre me platicaba nunca se supo nada.

Para instruirme me regalaba montones de libros, me obligaba a leerlos y luego tenía que darle mi opinión. Me tuve que machetear esos enredijos de *La Ilíada* y *La Odisea*, con tantos héroes y dioses. Otro libro muy difícil fue *Los doce Césares* porque todos ellos se llamaban igual. Más tarde sufrí con *Vidas paralelas*, porque me confundía quién era cada uno entre los griegos y entre los romanos.

En poesía era muy teatral. A mí me gustaba Xavier Villaurrutia y Federico García Lorca, y cuando le recitaba los fragmentos que me había aprendido ella me detenía y se ponía a declamar en voz alta con grandes ademanes. A mí me apenaba mucho, porque toda la gente en el restaurante volteaba a vernos.

Un día, por mi cuenta compré la autobiografía de Isadora Duncan y la leí de corrido porque me fascinó, cuando le di la noticia a la señorita Nellie se indignó de tal manera que me empezó a decir que esa era una vieja loca, que lo único que hacía era encuerarse por todos lados, que por eso tenía tanto éxito. Así es de que nunca aprobó mi lectura.

Muchas veces se indignaba porque de las lecturas o de algún tema me exigía una reflexión filosófica, pero a mí me interesaba más la mecánica de la historia, qué es lo que iba a pasar, qué había motivado el conflicto. Como no hacía reflexiones filosóficas ella se desesperaba y se molestaba.

También se preocupó por mi mejoramiento físico, porque como era la dueña de la escuela me exigía que tomara clase con todos los maestros no importaba que fueran de primero, tercero o sexto año.

En sus anécdotas destacan sus experiencias como amazona; siempre se sintió muy orgullosa de ser una gran amazona, seguía montando en esos clubs de equitación que hay aquí. También, en el último piso de su casa, en Ezequiel Montes 128, mandó hacer un cuarto de ejercicios, completamente equipado. Decía que todas las mañanas apenas se levantaba, se tomaba su jugo de papaya y se subía a hacer sus ejercicios.

La señorita Nellie también tenía su aspecto de villana, de mujer mala de la película. Posiblemente exista ese cariño tan exagerado hacia una persona para obligarla a hacer cosas que no quiere. Había un egoísmo pavoroso o una especie de ambición para tener a la señorita Gloria como señuelo para que se desarrollara el Ballet de la Ciudad de México, con la ayuda del maestro Orozco o de quien fuera.

En alguna ocasión, años más tarde fui a visitar a la señorita Nellie al Club Hípico. En medio de la conversación, con su voz así tan especial empezó a gritar:

—Gloriecita, Gloriecita. . .

En cierto momento oí unos golpazos pero eran los pasos de la señorita Gloria, quien llegó y con un tono airadísimo le gritó:

—¿Qué quieres?

La señorita Nellie sin perder la pose:

—Mira Gloriecita quién está aquí. Felipe vino a visitarnos.

La señorita Gloria la miró con una rabia horrible y le dijo:

—Ya me tienes harta, no sabes cuánto te odio. Ya te he dicho que me dejes en paz, que no me hables. . .

Se dirigió a mí tan furiosa que casi brinco:

—La odio, la odio con toda mi alma, toda la vida me ha manipulado. Desde que era niña siempre tenía que hacer lo que ella decía. A mí me daban tanto miedo los caballos y tuve que convertirme en amazona, hasta que un día me embarranqué y casi me mato, hasta entonces entendió que odiaba a los caballos. Ahora le he dicho que ya no quiero bailar. . .

En eso que se arrebató la pañoleta que tenía en la cabeza y voy viendo los pelos así todos muy mal cortados.

—Por eso me corto el pelo para que no me obligue a bailar. . .

Le dijo dos o tres cosas más y se fue. Pasó un momento de silencio y escuché la voz de la señorita Nellie:

—Ay Felipe, usted sabe que los artistas son todos muy temperamentales. . .

Bailar por bailar

Cuando por primera vez tomé clase con Sergio Unger él tenía un estudio en José María Marroquí en donde residía la Asociación Musical Daniel, era un departamento, en el que se adaptaron barras y espejos, pero no duramos mucho; luego nos cambiamos a un estudio en las calles de París, allí conocí a Xavier de León que daba clases de español, tampoco duramos mucho; luego fuimos a parar a un lugar horrible donde fue la Casa de la Juventud, en Serapio Rendón, donde estaba el cine Encanto, pero allí de a tiro no había vestidores, nos cambiábamos atrás del piano: primero todas las muchachas y luego todos los muchachos y a la hora de la salida era al revés. Después Sergio hizo sociedad con Pepita Murillo, la hermana de Amparito Murillo, la que fue estrella de cine. Y ya de golpe, nos volvimos elegantitos; el estudio estaba en Paseo de la Reforma y era un salón en toda forma, con espejos de muy buena calidad y barras. En la parte de abajo Xavier de León, quien también era parte de la sociedad, tenía su escuelita de danza española.

Para la inauguración de ese estudio Sergio hizo una exhibición para la prensa, con invitados y todo. Creo que en esa función es donde conocí a Pepe Limantour; Sergio puso una cosa de barra, una cosa de centro y luego a cada uno le puso un

pequeño solo. Yo fui el último de los muchachos que hizo un solo; claro yo era un vanidoso pavoroso; por supuesto que yo medía todo, cuántos compases le tocaban a cada uno, en qué orden salíamos, porque yo ya había aprendido que los últimos son los más chichos, entonces a mí me tocó al último; fue la primera vez que a mí, personalmente, me aplaudieron, o sea que el aplauso no era para el grupo, era mío. Esa noche no podía yo dormir, recordándolo.

Esto fue antes de irme con Alicia Alonso, ya tenía cierto colmillo pero ninguna conciencia, sólo trataba de hacerlo lo mejor posible. Todavía no se despertaba en mí lo competitivo. Hasta ese momento a mí me gustaba bailar por bailar.

Miguel de Molina

Un día, mis compañeros del Ballet de la Ciudad de México empezaron a hablar de que llegaría a México una gran estrella de España, Miguel de Molina; todos nos interesamos, al rato nos enteramos que iba a haber audiciones; en El Patio, su coreógrafo, Palitos, nos hizo el examen, puso unas cosas de ritmo, tal vez algo de danza española y algo de ballet. A Salvador Juárez y a mí nos escogieron y bailamos. Estuvimos ensayando muchísimo tiempo. Este señor era un verdadero coreógrafo y ensayador.

Un día el señor Miguel de Molina fue a vernos y a todos nos hizo muy mala impresión, era muy despótico, muy pretencioso. Comenzaron los ensayos en el teatro y nos dimos cuenta de que tomaríamos parte en un espectáculo fastuoso, porque esa es la palabra para describirlo; toda la botonadura de los trajes regionales era de plata. La ropa y los decorados eran de primera, se trataba de un gran espectáculo.

Todo marchó muy bien, pero en esos momentos en México había un gran problema entre dos sindicatos del espectáculo, la ANDA y el STIC, los cuales todavía no tenían definido su campo de acción. Como el Teatro Iris donde actuaríamos había sido cine y funcionado también como teatro, los dos sindicatos se lo

disputaban. Hasta donde yo me acuerdo, ése fue el origen del problema.

Miguel de Molina había de ser el que pagara los platos rotos; en los periódicos, mientras unos lo ensalzaban, otros hablaban mal de él; incluso publicaron un verso que García Lorca le dedicó y con el cual se abría el espectáculo. La cosa fue subiendo de tono; yo me acuerdo que la noche del debut había bomberos, granaderos y soldados, hasta nos dieron una identificación especial para entrar.

Ese día la sala del teatro se veía preciosa, el telón de boca era haz de cuenta un Dalí o un Picasso, así era todo. Comenzó la función, al parecer normalmente, pero en cierto momento entró Mario Moreno Cantinflas y le gritó algo a Miguel de Molina y se armó la rechifla; una mitad de los espectadores se peleó con la otra y hubo toda clase de insultos. Cuando la policía logró sofocar el griterío siguió la función; al poco rato se fue la luz, pero justamente en ese momento nosotros hacíamos una procesión con velas cantando y así seguimos.

En cada una de las funciones hubo problemas; pensamos que algo malo sucedería porque estábamos custodiados por granaderos y en el camerino teníamos nuestra mascarilla para gases lacrimógenos al lado. Fue muy emocionante. En mi casa todos los días mi papá decía que ahí me iba yo a morir de un balazo o que iba a explotar una granada. Pero mi mamá fue a ver el espectáculo y le encantó.

Cuando Miguel de Molina se regresaba a Buenos Aires, quiso que Salvador Juárez y yo nos fuéramos con él, pero mi papá no aceptó, la primera vez que mi mamá se lo dijo, contestó: —No, y no quiero oírte hablar de eso, porque no va, punto. Entonces no fui a Buenos Aires.

En *El reino de Neptuno*

En 1946, Mario Ramón García, un muchacho yucateco, que había estudiado con Nina Shestakova, me invitó a mí y a mis compañeros, Guillermo Keys, Rodolfo Paz y Salvador Juárez, para actuar en unas funciones que su maestra ofrecería en Bellas Artes. Yo realmente estaba muy tierno y tenía mucho menos tiempo en el ballet que mis compañeros, y sin embargo acabé por ser el principal en la función. Por lo que acudió toda mi familia, mis tíos, mis padrinos, mis amistades, las amistades de mi familia: se congregó allí todo el mundo. Era esa una gran función, con escenografía muy propia, magnífico vestuario, con orquesta y un coro de más de 70 personas. Al pensar en ello me doy cuenta de que Nina era una conocedora del gran repertorio ruso. Fue una experiencia magnífica, pero en ella pagué cara mi vanidad.

En *El reino de Neptuno*, una de las obras de esa noche, en el primer cuadro se veía una barca donde iba un pescador al cual lo agarra una tormenta y acaba por hundirse y ahogarse. El segundo, sucedía en el fondo del mar, después de una danza con toda clase de habitantes del mar, en medio de la cual descendía el pescador ahogado, en ese momento pasa Afrodita y se enamora de él al verlo, entonces llama a Neptuno para que le de-

vuelva la vida; se enamoran y bailan un gran dúo al que después se unen todos los personajes del mar para cerrar con un gran final.

Yo era el pescador y en el segundo cuadro, entre bambalinas, me pusieron una especie de braguero con el que estaba suspendido de unas cuerdas; me izaron verticalmente y me transportaron poco a poco al centro del telar o sea fuera de la vista del público. Me acuerdo que cuando me estaban amarrando las agujetas el maestro Cedillo me preguntó que cuánto pesaba, le dije que 41 kilos: el braguero era para 30 kilos. Me transportaron hacia el centro y estuve columpiándome allí durante un largo rato. La altura era impresionante, cada vez que me atrevía a bajar la mirada me asustaba por lo pequeña que veía a la gente.

En fin, bailaron las estrellitas marinas, los caballitos, los corales y, finalmente, llegó el momento del descenso; entonces me solté para dar la idea de que era un cuerpo inerte; en ese momento crujieron todas las agujetas del braguero; fui descendiendo, apoyé los pies en el piso, me incliné un poco, pero ya no descendí más, así es de que me quedé en esa ridícula posición; entonces pasa Afrodita, me ve, se enamora de mí y llama a Neptuno, mientras los personajes del mar me rodean, y yo en mi ridícula posición, todavía atado a las cuerdas.

Mi amigo, Rodolfo Paz, quien hacía de Neptuno, estuvo luchando por desatarme, utilizó manos, dientes y todas sus fuerzas, la música seguía y seguía; llegó el momento en que empezó la música para el dúo de amor, se acabó y vino el glorioso final que también se acabó y él nunca logró desatarme. Entre el público se escuchaban comentarios y risas. Cayó el telón. Hasta después, con unos cuchillos cortaron las agujetas. Nina Shesta-



Felipe Segura, Salvador Juárez y Guillermo Keys-Arenas en 1963.

kova, sin ningún comentario, me apuró para que me fuera a mi camerino a cambiarme para el siguiente número.

Claro que lo que sucedió en *El reino de Neptuno* le sirvió a mi papito para burlarse de mí como diez años, porque él nunca llegó a aprobar, totalmente, que yo anduviera en todos estos asuntos del ballet.

En una nube de felicidad

Supimos que el Ballet de la Ciudad de México iba a tener una temporada en Bellas Artes con grandes figuras, Anton Dolin y Alicia Markova, quienes ya habían venido con el American Ballet Theatre a principios de los cuarenta. Enseguida Dolin me tomó como asistente porque la señorita Nellie le dijo que yo hablaba inglés; él daba las instrucciones y yo las traducía. Aparte de traductor, bailaba en el conjunto. Antes de irse preparó las danzas del primer acto de *Giselle* y me dejó a cargo de ellas. Eran mis primeros pininos ensayando con conjuntos.

Llegaron de Nueva York, donde se habían ido a estudiar, la señorita Gloria, transformada y bailando mejor, Fernando Shaffenburg y Mariquita Roldán, nosotros nos moríamos de la envidia, porque nos dejaron azorados cuando vimos cómo habían mejorado. Después llegó el señor Dolin con la Markova y todos sus muchachos. Todos vivíamos en una nube de felicidad porque aparte de estupendos bailarines eran gente encantadora.

El señor Dolin me prefería del resto de los muchachos, pero no era nada gentil ni amable, me gritaba:

—Filipe, Filipe.

Y yo tenía que llegar al galope; me pedía que hiciera esto, que trajera aquello.

El día del debut de la compañía me invitó a la fiesta que él ofrecía, con lo cual, creo, correspondía a que me trajera de mozo; fuimos Salvador y yo. Habían invitado a lo más selecto del Ballet de la Ciudad de México, como éramos del conjunto, cuando nos vieron llegar a la fiesta se quedaron sorprendidos. El señor Guzmán, incluso, me preguntó que quién nos había invitado.

En esta temporada bailamos ballets fantásticos, siempre en el conjunto. Me tocó hacer mis primeros solos en un ballet que puso la señorita Nellie, *Feria*, también bailé en *Umbral*, *Alameda 1900*, *Circo Orrin*, *Obertura republicana*, *El sombrero de tres picos*, como bailarín no de cargador, *Giselle* y *El lago de los cisnes*, de cazador.

Cuando se fue la compañía nos quedamos tristesísimos, pero antes de irse, el señor Dolin me dijo que deseaba que Salvador y yo fuéramos a Nueva York a estudiar, él nos conseguiría una beca, pero no completa, sólo de estudios. La señorita Nellie y el señor Guzmán también se sorprendieron mucho, pero él me dijo que si nos daban la beca nos ayudarían.

III

Ballet Arts

Salvador y yo comenzamos a recorrer México con el fin de juntar dinero para el viaje, porque mi papá al principio dijo que no me iba a dar ningún centavo, mi mamá dijo que tenía muy poco dinero. Pero alguien nos dio la idea y empezamos a pedir dinero a gente como García Valseca, el señor Cantinflas y María Conesa: unos dieron dinero otros no.

Llegó una carta de la directora de la escuela Ballet Arts de Carnegie Hall confirmando la beca, Guillermo Keys se me acercó para decirme que también quería ir; en el Ballet de la Ciudad de México nos envidiaban, en esos tiempos era algo prodigioso que alguien fuera a una ciudad como Nueva York a estudiar, ahora todo mundo viaja con mucha facilidad, cualquier compañía folklórica recorre el mundo. En una carta le comenté al señor Dolin, aceptó y tramitó las tres becas.

Salvador y yo le dijimos a Guillermo:

—Mira nosotros ya hablamos con fulano y Zutano y nos dijeron que nos van a dar dinero. De ahora en adelante, te incluimos y el dinero lo repartimos entre los tres.

Un día llegamos a la oficina de Cantinflas en Juárez y Balderas, porque nos iba a dar dinero, allí atendía a personas como nosotros. Lo primero que hizo fue regañarnos, nos dijo que por

qué le habíamos dicho que éramos dos, si éramos tres y nunca me dejó explicarle. El hecho es de que una de sus secretarias era novia de Eduardo, el hermano de Guillermo Keys, y ellos hicieron la intriga. Le dijeron al señor Cantinflas que en principio éramos tres pero que habíamos negado a Guillermo. Nos hizo quedar muy mal y le dejamos de hablar para siempre. Cuando cambiamos el cheque pedimos todo el dinero de Guillermo en morralla y se lo aventamos:

—Allí está tu parte.

En ese tiempo Guillermo de todo lloraba, por supuesto que se puso a llorar.

Un día maravilloso, salimos en el Greyhound rumbo a Nueva York los tres, Salvador, Guillermo y yo, pero Guillermo aparte porque no le hablábamos. Habrían de pasar muchos meses antes de dirigirle la palabra y eso que todo lo hacíamos juntos. Nos echamos cinco días en autobús y llegamos a Nueva York el 20 de diciembre de 1947, con un frío pavoroso. Los abrigos y los guantes no nos servían para nada.

Nos hospedamos en lo que fue la Y de la calle 34, y lo primero que hicimos fue caminar hasta San Patricio, a la Catedral, para dar gracias. Como nos moríamos de frío optamos por comprar unos gorros como de gnomos, de esos de lana que tienen cucurucho y pompón; cuando la gente nos veía se reía y empezaba a señalarnos; Salvador y yo nos los quitamos pero Guillermo no. Siempre habría de ser el que llamara la atención en la calle por sus fachas.

Cuando llegamos al Ballet Arts, la directora, una señora famosísima en Nueva York, Virginia Lee, nos dio la bienvenida y nos preparó el horario de clases, que era a muerte, con una gran cantidad de clases; no nada más de ballet clásico sino danza contemporánea, aunque la clase se llamaba entonces técnica

oriental. Dentro de la rama clásica tuvimos como maestros a Marian Ladre, Vladimir Dooukidowski, Nina Stroganova, que eran estrellas del Original Ballet Ruso; también a la extraordinaria Vera Nemchinova que había sido estrella absoluta de los Ballets de Diaguilev. Había algunos maestros que impartían cursos de tres, cuatro semanas, entre ellos estuvo Anton Dolin, Dimitri Romanov; otro maestro buenísimo fue Eduard Caton que era un maestro muy raro porque no utilizaba la voz para nada. No era mudo, pero tenía un tipo de mal que en cuanto estaba rodeado de gente perdía la voz; toda su clase era explicada con las manos, te miraba directamente a los ojos y te hacía indicaciones. Con el tiempo llegué a entenderlo muy bien.

Los meses que estuvimos en Nueva York fueron de verdadero trabajo, teníamos tres cuatro clases diarias, había veces que no podíamos regresar a comer a la casa.

Un viejito encantador

Por esos tiempos, la compañía Dolin-Markova hacía una gira por Estados Unidos, y como pago de la beca que me habían dado yo sustituía a los bailarines si alguno fallaba; cuando la dirección de la escuela me llamaba era porque ya tenía el boleto del camión o del ferrocarril, para aparecerme en algún pueblo de Estados Unidos y suplir a alguien enfermo; cuando se aliviaba me daban el boleto de regreso. Nunca llegué a ser miembro de la compañía, aunque bailé muchísimas veces con ellos; lo que me pagaban era para morirse de risa, no me servía absolutamente para nada.

La misma directora nos tomó mucho afecto a los tres y nos volvimos muy populares sobre todo por trabajadores.

Nos mandaban a hacer trabajitos de comparsas de ballet; en una ocasión tomamos parte en *Petrushka* con el Ballet Theatre, a Salvador le dieron un papel de ruso con una barba grandota, pero no hacía nada; a Guillermo le dieron el de la mujer barbada del circo; a mí me tocó ser el músico acompañante de la bailarina callejera y la bailarina callejera era nada menos que Melissa Hyden.

Yo estaba en una nube de felicidad por tener que darle la mano.

También nos mandaban a audiciones, por ejemplo hubo una para el Ballet de Montecarlo; cuando llegamos al escenario del teatro donde fue la audición casi nos caemos desmayados, porque había como quinientos aspirantes para sólo dos lugares en el cuerpo de ballet. El maestro que dirigió la audición nada más pidió hacer pliés y a los cinco compases eliminaba gente, esto le tomaba cinco minutos; en media hora ya había echado fuera a cuatrocientos; el que duró más en la audición, para nuestra sorpresa, coraje y envidia fue Guillermo, quien fue eliminado como a los veinticinco minutos.

En México conocí a la compañía Katherine Dunham, ese maravilloso ballet negro, y me fascinó. En Nueva York le escribí que me interesaba estudiar con ella y me dio otra beca. Nunca traté a la señora Dunham pero era yo su admirador a muerte.

Acomodé mi horario e iba yo tres o cuatro veces a la semana. Me tocó clase con Lenwood Morris, que era un negro como de dos metros y medio, ancho y con una musculatura impresionantísima, además se movía maravillosamente. Otro maestro fue Jean Leon Destiné, con él era toda la cuestión de la sutileza del movimiento sensual. Cuando se enteró el señor Dolin me regañó porque decía que iba a terminar como bailarín de cabaret.

En Nueva York encontré a un amigo de mi papá, Marcel Ventura, quien alguna vez pretendió ser artista, era de la línea de Rodolfo Valentino y Ramón Novarro, peinado con el pelo untado, tipo latino. En esos momentos era gerente de una poderosa empresa llamada Columbia Concerts y me tomó bajo su ala; iba a ver mis clases, me criticaba y me invitaba a espectáculos que presentaba su empresa, por lo que me tocó ver montones de artistas famosísimos. Pronto empezó a refinarme, ésa es la palabra. Me decía:

—En la noche vamos a ir al teatro, te vas a poner tal ropa.

Ropa que por supuesto no tenía, entonces él me compraba unos pantalones, camisas y corbatas, y llegaba yo muy elegante.

Me corregía cuando comía, cuando hablaba, cualquier cosa que hacía, estaba encima de mí, también me corregía las piruetas, porque él era un señor muy conocedor.

A veces me invitaba a pasar el fin de semana en su casa que tenía por Long Island. Era bien aburrido allí los dos solos y sus criados.

También me invitaba a las casas de sus amistades en las cercanías de Nueva York y era mejor porque había gente joven. A la casa de su amiga Maureen Shirmer, que era viuda de un famosísimo impresor de música, íbamos con frecuencia.

Un día sucedió una cosa extraordinaria: ella me llevó a la casa de un amigo suyo que se llamaba Albert Einstein. Y en el camino me explicó quién era ese señor. Cuando llegamos, rápidamente le pedí su autógrafo, se trataba de un viejito encantador, muy platicador y divertido.



Felipe Segura y Gabriel Houbard, por San Juan de Letrán.

La Academia de la Danza Mexicana

De regreso a México, nos presentamos con el maestro Carlos Chávez, y aquí hubo un *tour de force* muy extraño. Habíamos viajado a Nueva York por parte del Ballet de la Ciudad de México, inclusive la misma institución nos dio algún dinero, pero cuando regresamos el maestro Chávez nos mandó a la Academia de la Danza Mexicana. No lo pensamos dos veces, nos presentamos en la Academia que estaba en esos momentos en lo que ahora es la Pinacoteca Virreinal, dentro de la ex iglesia de San Diego estaba el salón de danza, y en una de las naves laterales habían instalado barras.

Allí encontramos a Ana Mérida, Rosa Reyna, Gloria Mestre, José y Ricardo Silva, Sergio Corona, Carlos Marín, Ricardo Luna, Gabriel Houbard, Rocío Sagaón, Elena Noriega, Guillermina Peñalosa, las hermanas Valentina y Martha Castro y Helena Jordán, entre otros; la directora en ese momento era Anna Sokolow. Por ella permanecimos porque la señora era toda disciplina y conocimiento y nos manejaba con mano de hierro. Desde que llegamos nos indicó que también controlaría al sector clásico; un día iba a haber clase de ballet clásico y el otro de contemporáneo, aunque yo nunca me quité mis zapatillas.

En los ensayos Anna Sokolow era muy gráfica, daba un manotazo exactamente donde estaba el error: en las petacas o en los pulmones, también puñetazos en el pecho para que sumiéramos la panza, lo mismo jalón de cabellos para que se irguiera uno; su favorito era Antonio de la Torre. A Antonio que era de petacas muy paradas le daba unas golpizas para que las metiera; a los mismos hermanos Silva que eran medio agresivos los trataba a trompadas y a jalones. Pero fue buenísimo para nosotros porque al cabo de algunos meses de entrenamiento los modernos habían progresado mucho en técnica clásica y los clásicos conocimos un nuevo tipo de danza: hacíamos contracciones y caídas al piso. . .

Ella vino contratada por Bellas Artes para hacer coreografía en uno de estos proyectos que nunca tienen continuación, querían formar una gran compañía estable que se llamara Opera de Bellas Artes con temporadas anuales. Ese mismo año fue debut y despedida.

Con mucha frecuencia iba a visitarnos el maestro Chávez con toda su planta de jefes de departamento, en una de esas ocasiones conocí a Salvador Novo. La primera vez lo saludé con mucha confianza porque él se dirigió a mí como si ya nos conociéramos, yo me sentí muy ancho; después cada vez que él aparecía yo corría a saludarlo; ahí conocí también a Carlos Jiménez Mabarak, quien ya había colaborado con las Campobello.

Hubo una exhibición para que conocieran al grupo; Anna presentó un concierto con nosotros en ropa de estudio, pero antes hicimos una exhibición de técnica; allí nos proyectó a Salvador, a José Silva y a mí, fantástico, éramos las estrellitas del concierto.

En la temporada de ópera tuvo muchísimo éxito el trabajo de Anna, pero desgraciadamente un día tuvo que partir a atender

sus compromisos en Nueva York y se quedó Ana Mérida a cargo del grupo, fue cuando empezaron los problemas. Mientras estuvo la Sokolow acabamos por llevarnos muy bien, clásicos y modernos.

Para empezar nos dividimos en tres grupos: los clásicos con los dos Silva, Gabriel Houbard, Gloria Mestre, Ricardo Luna, Salvador Juárez y yo; las sokolovas, entre ellas Raquel Gutiérrez, y las méridas. Los pleitos empezaron, llegó un momento en que no nos entendíamos, por lo que nos quejamos directamente con el maestro Chávez, pero como llegamos a verlo en bola, todo mundo hablaba, desmentía y gritaba, él decidió que cada grupo escogiera un portavoz. Ana Mérida habló por su grupo, Raquel Gutiérrez por el suyo, los clásicos elegimos a Gloria Mestre, quien en lugar de abogar por nosotros empezó a resbálarsele al maestro Chávez y a hablar de su carrera personal y lo mucho que la requería el cine mexicano.

Pasaron las semanas y los meses en pintas.



Lupe Serrano y Felipe Segura. Foto: Scmo.

Lupe Serrano

Con frecuencia nos íbamos a remar a Chapultepec o a patinar en hielo, en lugar de hacer clase o ensayo, en eso estábamos cuando llegó a México la compañía de Alicia Alonso.

Conocí a Alicia con el Ballet Theatre, ése era su momento glorioso de superestrella de la danza clásica, era joven y una bailarina excelente, con cualidades muy especiales, porque lo mismo podía hacer un *Don Quijote* muy brillante con mucho temperamento latino, que *Giselle* o *Silfides* con gran lirismo.

Alicia quien ya había hecho su propia compañía en Cuba, el Ballet de Alicia Alonso, ofreció una temporada en Bellas Artes con mucho éxito, desde luego fuimos a verla, Salvador Juárez y yo. Nos acercamos a ella y le pedí permiso para tomar clases con la compañía, de esa manera nos íbamos introduciendo en ese mundo tan lejano a nosotros. Fuimos a tomar clase Lupe Serrano, Salvador Juárez y yo, y un día Fernando Alonso nos invitó a entrar a la compañía, sin audición ni nada, porque se les habían ido algunos bailarines, claro que aceptamos.

Al otro día Lupe llegó triste y llorosa porque sus papás no la dejaron ir.

Conocí a Lupe Serrano en la temporada de 1945 del Ballet de la Ciudad de México. Nos hicimos muy amigos, luego resultó que la mamá de Lupe conocía a mi mamita. Nos encontramos

en el Instituto Anglomexicano, donde aprendíamos inglés. Cuando terminaba la clase iba a dejar a Lupe a su casa.

Su mamá, la señora Martínez, porque el primer apellido de Lupe era Martínez pero se quedó con el segundo, me invitaba:

—Quédate a merendar Felipe.

Cuando Lupe y yo nos peleábamos no nos hablábamos en el trayecto, pero en la puerta de su casa me decía:

—Por favor no entres. . . aquí déjame.

—Fíjate que voy a entrar a saludar a tu mamá.

—Te suplico que no te quedes a merendar.

—Pues si tu mamá me invita, que es la dueña de la casa, me quedo.

Como siempre me invitaba la señora me quedaba a merendar.

Como me veían muy formalito, muy seriecito, me agradecían que llevara a su hija; como vivían ahí en las calles del Chocho, en la esquina tomaba mi camión para la Villa de Guadalupe.

Más tarde bailaríamos con Lupe el *Claro de luna* de Debussy, que nos montó madame Dambre que se habría de volver el éxito del siglo. Lupe y yo acabamos por odiarlo, porque lo bailamos en toda clase de acontecimientos: en conciertos, fiestas y funciones de caridad. Mi madrina siempre decía: "son una pareja de muchachitos preciosos" y a nosotros no nos hacía ninguna gracia. Como practicábamos lo que madame Dambre nos ponía o cosas que veíamos en otras compañías, llegamos a ser una pareja muy acoplada.

Fernando Alonso, director del Ballet de Alicia Alonso, nos habría de poner muchas veces de pareja. Ahora que tenía la oportunidad de hacer mi primera gira y a Sudamérica, fabuloso, rápidamente fui a la casa de los papás de Lupe y los convencí con mis argumentos. Ya como responsable absoluto de Lupe nos fuimos de gira los tres con el Ballet de Alicia Alonso.

Gira a Sudamérica

En la vieja estación del Ferrocarril Mexicano, salimos rumbo a Veracruz, tomamos el Interoceánico que nos llevó hasta el Suchiate y en un camión destartaladísimo nos internamos por territorio guatemalteco; cada vez que nos topábamos con un arroyo o un río, teníamos que bajarnos del camión, descalzarnos, subirnos los pantalones y cruzar caminando.

Una madrugada llegamos a Guatemala, y ofrecimos algunas funciones. A partir de allí todos los viajes los hicimos en avión. No sé si fue en Guatemala o en El Salvador cuando una mañana nos despertaron tempranito para decirnos que el empresario iba a huir con el dinero de la compañía, llegamos todos en taxi al aeropuerto a detenerlo y efectivamente el empresario, el señor Ernesto Quezada, de los Quezada de la Asociación Musical Daniel, regresaba a México con el dinero de la compañía.

En Guatemala empezó un fenómeno que se habría de repetir casi en todas las ciudades que visitamos: debutábamos y debido a la escasa publicidad había muy poca gente en la función, pero la que la veía la recomendaba y al día siguiente había más gente, el último día el teatro estaba lleno pero en esos momentos la empresa estaba quebrada.

Después nos dirigimos a El Salvador, a San José de Costa Rica, Panamá y a Balboa, del lado norteamericano, luego ya nos internamos en Colombia, actuamos en Bogotá y en otras ciudades como Cali, Medellín y Papayán y luego fuimos al Ecuador. Allí al cruzar la línea equinoccial me dieron un diploma donde me nombran "Cóndor", firmado por Júpiter Rey de todo el universo y de los cielos. En Ecuador actuamos primero en la preciosísima ciudad de Quito y después en Guayaquil, en ese mismo teatro fue donde bailó por última vez Anna Pavlova, de ahí regresó a Europa para morir; después de Ecuador fuimos a Lima.

Fernando Alonso me pidió que lo ayudara en algunos ensayos, pero cuando se enteró de que sabía algo de contabilidad me encargó las cuentas de la compañía, entonces me daba los papeles y yo hacía mis anotaciones de cuánto había entrado en la taquilla y cuánto se había gastado.

Cuando llegamos a Santiago de Chile entonces se puso la cosa terrible porque el mismo día que debutamos había un importante partido de fútbol y no fue nadie al teatro.

La cuenta

Funciones y funciones pero tuvimos que cancelar la temporada porque no había público; los señores de los hoteles pusieron el grito en el cielo porque no había dinero para pagar las cuentas, no había dinero para nada; la compañía también nos adeudaba sueldos; por ejemplo, ganábamos 95 dólares a la semana y recibíamos 5, el hotel era a cuenta de ellos pero la comida a cuenta nuestra; un día nos echaron del hotel y nos detuvieron el equipaje.

En cada ciudad hacía yo amistades, pero muy importante para mí fue conocer, accidentalmente, a un señor en un elevador, era un inglés, ya un poco mayor de edad y muy aficionado al ballet. A él le agradó conocer a un bailarín; empezamos a desayunar juntos; alguna noche fue por mí al teatro, me invitó a cenar, pero así fastuosamente, y me empezó a hacer regalos; alguien me comentó después que era el socio más importante de la aerolínea Braniff. Era muy rico, Steve Suzz.

A través de mí empezó a conocer otras gentes de la compañía y nos invitaba a cenar, a fiestas y todo marchó muy bien; cuando hubo este tropiezo en Santiago de Chile le hablé por teléfono, le dije lo que había pasado y me giró dinero, empecé

a estar muy bien económicamente y los demás muriéndose de hambre, nada más invitaba a mi amigo Salvador Juárez.

Nos fuimos a hospedar a la casa de unos arquitectos que conocimos allá en Santiago y allí seguimos días y días; era pleno invierno, habíamos salido de México en enero de 1949, y cuando llegamos al sur de Sudamérica cuando ya nos tocaba verano, era de nuevo invierno o sea que nos echamos dos inviernos.

La señora Evita Perón se interesó en la compañía y envió un avión para llevarnos a Buenos Aires.

Como de costumbre, llegamos y nos hospedamos en los hoteles más caros y elegantes porque, como decía Fernando Alonso, eran los únicos que nos podían mantener ocho días sin estar exigiendo la cuenta.

Ya de auxiliar de Fernando Alonso, tanto en ensayos como en la cuestión administrativa, un día revisando papeles viejos, me encontré una libreta de depósitos de Fernando y Alicia Alonso en el Chase Manhattan Bank de Nueva York, donde periódicamente enviaban una cantidad de dólares, el último envío era muy reciente o sea que no nos pagaban los sueldos, andábamos pasando hambres y fríos y ellos tenían su cuenta de dólares en Nueva York.

Para esto ellos eran proyanquis; el inglés era el idioma oficial; al principio debe haber habido más norteamericanos que cubanos o de otra nacionalidad en la compañía, con el tiempo fue dominando el elemento latino pero el idioma nunca dejó de ser el inglés, las tablillas estaban en inglés. Cuando Fernando, Alicia y Alberto Alonso nos hablaban lo hacían en inglés.

Al descubrir la cuenta me indigné.

Ballet de Roland Petit

Gabriel Houbard es de esas personas a las que puedo comparar conmigo: tenía suerte. Para la época que vivimos, a los dos nos fue bastante bien. A diferencia de lo que sucede ahora con los bailarines, que con mucha más facilidades y preparación no logran hacer una carrera como la de nosotros. Mi amigo llegó a la danza un poquito mayor de edad, físicamente era duro, llegó a adquirir una técnica bastante pobre, a pesar de haber estudiado con magníficos maestros; sin embargo bailó por muchas partes del mundo y estuvo en muy buenas compañías.

Después de estar en la Academia de la Danza Mexicana se hizo amigo del español Adolfo Salazar, que en ese momento escribía la historia del ballet para el Fondo de Cultura Económica. Gabriel lo ayudó muchísimo y Adolfo le dedicó el libro. Adolfo era un señor muy mayor de edad, encantador, de esas personas a las que les gusta el trato con la gente joven, a menudo nos invitaba a cenar o a comer y la pasábamos bien porque era muy agradable.

En cierto momento decidió ir a Europa porque se sentía muy nostálgico por España y Gabriel lo acompañó, pero la meta de Gabriel no era ir de dama de compañía, y logró quedarse a bailar en Europa. Primero, ingresó al Original Ballet Ruso, donde estuvo un tiempo en el cuerpo de ballet, después ingresó a la

Compañía Ballets de París con Roland Petit, porque lo que él necesitaba en el escenario era gente atractiva, con personalidad, aunque no fueran bailarines excelentes. Con esta compañía viajó mucho.

En 1951, Gabriel me escribió desde Hollywood que Roland Petit, después de una gira por todo Estados Unidos, iba a ampliar la compañía, que fuera para audicionar; rápidamente tomé el ferrocarril y llegué a Los Angeles. Me presentó a Roland Petit por primera vez, porque va a haber más presentaciones. El, con su cara de ave de rapaña, me examinó de arriba a abajo como si fuera a comprar un caballo y me dijo que tomara clase. En ciertos momentos me sentía incómodo cuando sentía la mirada de ese señor encima.

La compañía se iba a quedar en Hollywood para filmar una película pero no se sabía cuándo, por lo que muchos bailarines decidieron regresar a Europa; otros, como Gabriel que andaba de aventura, se quedaron. Cierta día, Roland empezó a hacer la selección de bailarines, se nos anunció que íbamos a filmar para la RKO la vida de Hans Christian Anderson con Zizi Jeanmaire y Dany Kaye. Roland empezó a poner las coreografías y a ensayar, todo era muy emocionante, pero de pronto la estrella de la película inició un romance con el productor y desaparecieron, se fueron dos o tres meses de luna de miel.

Durante semanas seguimos tomando clases con unos cuantos ensayitos informales, y como teníamos ingreso a los estudios la pasamos regio; la mayor parte de ese tiempo, tomaba clase con esta famosísima maestra Bronislava Nijinska, hermana de Nijinsky, también descubrí a Michel Panaieff y me encantaban sus clases. Empecé a pasearme, a ir a estrenos de películas y a clubs nocturnos.



Felipe Segura en sesión de maquillaje.

Por fin un día regresó la pareja y se normalizaron los ensayos, se filmó la película, y a mí me quedó una impresión maravillosa de esta experiencia, impresión que desapareció hace algunos meses, cuando vi en la televisión la película: mala bailarina, coreografías espantosas, no supe quién era Gabriel y quién era yo. Todo era absolutamente malo, mal diseñado, mal planeado con una historia absurda, pero a mí en ese tiempo me quedó una impresión maravillosa del trabajo, contento del dinero que había ganado, más contento de haber estado en Hollywood porque entre otras cosas llegué a conocer a algunos actores famosos.

Los artistas de Hollywood

En los estudios, un día pasó Gabriel y me vio sentado con Burt Lancaster tomando café; él hubiera querido que yo lo invitara y se lo presentara, yo pretendí no haberlo visto allí parado. Después me preguntó:

—¿Y qué hacías con Burt Lancaster?

—Pues nos conocemos y tomamos café juntos.

El día anterior lo había encontrado y le pedí una foto, se me quedó viendo y me dijo que sí me la daba, que fuera yo a X lugar, fui y no lo encontré; al día siguiente pasé por el café y lo vi, entré y le pregunté por la foto, me dijo:

—Siéntate.

Me preguntó si quería yo algo, pedí un café. Cuando le platiqué que estaba yo trabajando para la película *Hans Christian Anderson* desperté un poquito su interés, un poquito. Ese fue el momento cuando me vio Gabriel con él.

Maravilloso fue cuando vi por primera vez a Greta Garbo; me debo haber quedado estupefacto como veinte minutos; ella hablaba con unas personas, lo mismo veía para allá que veía para acá; me veía a mí como veía a los postes o a las fachadas; yo debo haber actuado como zombi porque en cierto momento estaba a un metro de distancia de ella, me vio y le pedí su autó-

grafo, se me quedó mirándome sin entender; como seguí allí parado, se volvió a mí y me preguntó que qué quería:

—Quiero un fotografía.

—¿Fotografía? pídelo en la oficina.

Siguió platicando, me dio pena y me retiré.

Al día siguiente en una de las tiendas de Hollywood compré una fotografía, fui a la oficina y con audacia me dirigí a un señor:

—Me dijo la señora Greta Garbo que me diera una foto para que me la firme.

Se me quedó viendo:

—Me dijo que viniera yo a pedírsela a usted.

Me dio una foto pequeña de buena calidad. Me pasé semanas y semanas haciendo guardia espiando y preguntando; finalmente, una noche al terminar una filmación la encontré, ella bajaba de un automóvil, no lo pensé dos veces, en mi maleta traía yo un libro con las dos fotografías, la que me dieron en la oficina y una que conservaba yo desde pequeño. Me le acerqué y pedi su autógrafo pero ella no sabía de qué estaba yo hablando. Le presenté entonces la pluma y la foto, pero al apoyarse en el libro tomó mi foto y me preguntó:

—De dónde salió esta fotografía.

—Tengo muchas más en mi casa de México.

—¿No me diga que usted es de México?...

Ella ya se quería ir pero en eso le extendí la mano, me dio la suya y la besé. Sonrió y desapareció.

Después le platiqué a Gabriel y le enseñé la foto; él, que todo lo dudaba, me dijo:

—La has de haber firmado tú.

Yo Colón

Al llegar de Hollywood, sentía que algo pasaba a mi alrededor, y esa no era la primera vez que sucedía: la gente empezaba a esquivarme, como que no quería tratar conmigo. Con los años llegué a comprender que despertaba yo cierta inadversión, creo que era por la manera como se desarrollaba mi carrera: me apartaba de mi medio para hacer algo, regresaba y entonces me rechazaban.

Tomé clases de nuevo con madame Dambre, porque su actitud para conmigo nunca varió. Con Sergio Unger fue donde empecé a sentir el rechazo, no de Serge, sino de Jorge Cano y de todos los muchachos. Tenían funciones y no me invitaban.

En eso madame Dambre me invitó al Salvador; viendo el ambiente hostil y que no tenía trabajo me marché con ella. Pasé un largo, caluroso y sufrido año en El Salvador, aunque llegué a México bailando mejor que nunca y entrenadísimo, no había quién me llegara a los talones.

A principios de 1953 llamaron a Guillermo Keys como coreógrafo de la obra *Yo Colón*, que inauguraría el Teatro de los Insurgentes. Con no mucho gusto de Guillermo me contrataron como primer bailarín. En ese momento, él se había hecho notable

como coreógrafo, era el más cotizado, porque había hecho para la Academia de la Danza *El Chueco*, con muchísimo éxito.

Era un ogro en los ensayos, gritaba y a todo mundo regañaba, fumar ni de chiste, platicar tampoco; además le tomaba horas y horas componer, porque empezaba a hacer movimientos y ponía cosas, al poco tiempo volvía a empezar.

Me puso un numerito con dos muchachos que apenas empezaban, Edmundo Mendoza y Luis Fandiño; los tres hacíamos lo mismo, sólo que yo estaba en medio.

Para otra coreografía me pone en cuatro, hincado con las manos en el piso, lo que se llama en cuatro patas y de espaldas al público; una muchachita que iba a llegar a ser muy buena bailarina en centros nocturnos, Caridad Valdez, se acuesta en mi espalda, me pongo de pie y arriba de mí hace cincuenta mil cosas, después empieza a descender reptando y la ayudo como puedo, cuando llega al piso tengo la camiseta hasta el cuello, las mallas fuera de lugar, todo despeinado. Ese era el final del numerito. Me había utilizado de utilería y yo indignadísimo.

Otro número era con todas las modelos, como 16, en cierto momento todos cantamos pero por más vocerrón que tuviera no podía contra ellas, parecía que todos teníamos voz de mujer.

En esas estaba cuando recibo carta de mi amigo Gabriel Houbard insistiendo en que me fuera a París.

Un día con un gran placer fui a renunciar, le dije a Guillermo que ya no saldría entre las del coro, ni con principiantes y menos como utilería, y me fui a Europa.

IV

Los misterios del movimiento

En París, Gabriel me esperó en la Gare des Invalides y lo primero que me dijo fue que Roland Petit tenía su personal completo, pero ya estaba yo en París y con bastante dinero; como en Salvador ganaba un buen sueldo en dólares, se lo remití a mi mamá y ella lo guardaba en el banco.

A los dos o tres días de mi llegada, Gabriel me presentó de nuevo a Roland, me extendió la mano como si fuera la primera vez en su vida que me veía, después de que meses y meses convivimos en Hollywood. De todas maneras no me tomó en su compañía.

Gabriel, muy hecho a la vida parisina, me indujo a que gastara todos mis ahorros, íbamos a todos los teatros, a todos los estrenos:

—Tienes que conocer el Lido. Tienes que conocer esto, tienes que conocer lo otro.

Mis ahorros bajaban.

En la pensión en la que nos hospedábamos vivía una de las más famosas estrellas de ballet en ese momento, la superestrella de Europa Rosella Hightower, que bailaba con la gran compañía del Marqués de Cuevas. Era una mujer con magia porque era muy fea pero cuando se levantaba el telón se convertía en

lo que ella quisiera: hada, princesa, Inés de Castro, un insecto, y se veía bellísima.

Aunque seguía de turista tomaba clase. Madame Dambre me recomendó a uno de sus maestros, Leo Staats. Acudí a su estudio y me recibió una maestra a la que le dio curiosidad que lo buscara, me dijo que había muerto pero me invitó a tomar clase con ella.

Por su parte, Rosella Hightower me recomendó que fuera al Estudio Baker. A lo mejor ya no existe porque la Secretaría de Salubridad de Francia lo ha de haber mandado demoler: era el antro más puerco que he visto en mi vida, las paredes tenían capas de mugre y sudor de bailarines como de ocho a diez generaciones, olía horrible, a oso, carnero o dinosaurio. Pero en esa escuela daba clase la famosísima Olga Preobranjenska y logré entrar a su clase. Ella fue la superestrella de Rusia a principios del siglo, admirada por zares y reyes; en esos momentos ya era una viejita pero era fabulosa, porque no te daba técnica, más bien te enseñaba los misterios de la danza, los misterios del movimiento sin mucho movimiento, los misterios de bailar sin tener que estar brincoteando ni hacer piruetas. A esa clase iban las superestrellas de París, por eso Rosella tomaba clase ahí.

En la clase que me sentía más a gusto era la de Nora Kiss, ahí lo que me gustaba era la técnica, era una clase con técnica; con la señora Preobrajenska era la cosa sutil de la danza, no sé cómo explicarlo. Nora Kiss me mandó con Alexander Volinine quien fue el compañero de la Pavlova cuando estuvo en México. Luego con Sergio Peretti que también enseñaba técnica a muerte.

Volviendo al Estudio Baker, mi primer día de clase llegué temprano como acostumbraba, 20 o 30 minutos antes para estirarme y calentarme; llegué tempranito y entré al vestidor. Cuan-

do estaba casi desnudo entró una señora y yo casi grito, pero antes de que pudiera hacerlo, ya se había desnudado; de repente entró un señor, se saludaron y se encueró, y siguieron entrando. No sabía que era un vestidor general, para hombres y mujeres, y aquí en México tan pudorosos que somos. Yo puse el grito en el cielo, mientras a Gabriel le divertía mucho que me escandalizara. Fue una temporada de trabajo bastante dura.

Aquí no duermo

Mientras tomaba clase paraba la oreja para saber dónde podía encontrar trabajo, porque mis ahorros seguían bajando y a Gabriel no le importaba. Finalmente tomé clase con Paul Goubé; después de varios días noté que me observaba; su esposa Ivonne Alexander, una mujer alta güera y fea, cierto día me pidió que la manejara para hacer piruetas, la manejé y le gustó, yo ya tenía bastante experiencia en eso.

Un día Paul Goubé me dijo que iba a montar un espectáculo, con *Les Danseurs, les chanteurs et les comedians de Paris* con el Ballet de Champs Elisées, que trabajara con ellos en el cuerpo de ballet; muy valiente le dije que no había ido a Francia para hacer cuerpo de ballet, que mejor me dedicaría a estudiar; al rato, creo que por la intervención de su esposa, me volvió a hacer la oferta, ahora como solista.

Paul Goubé repuso una de las obras del siglo XVI o XVII llamada *Psique*, en una gran producción de la Opera de París, se trataba de un espectáculo colosal con actores, coro, cantantes y donde el ballet era importantísimo, allí bailé con muchas estrellas.

Me fue muy bien porque todas las partes de solista que me dieron marcharon muy bien. Claro que a la hora de bailar con

Ivonne, su esposa, si ella se caía sola yo tenía la culpa, en todo lo que fallaba también; así es de que todas las noches me ponía una regañada que me entraba por una oreja y me salía por la otra, no me importaba porque fue una temporada bastante importante para mí.

El trabajo era bastante rudo, en la gira que hicimos por Francia bailamos en los patios de palacios, en tablados, a veces sobre pasto, lozas o en las escaleras de los palacios; era muy bonito para el espectáculo pero no para nuestros pies. . .

Me hice amigo de un muchacho norteamericano, John Rehn. Johnny provenía de una familia muy rica. En la gira a toda la tropa la hospedaban en una especie de mesones, con techo de dos aguas pero no tenían paredes. La temperatura era perfecta porque era verano. A cada quien le daban un costalote lleno de paja para que se metiera a dormir; la primera vez que los vi dije:

—Aquí no duermo.

Entonces Johnny me invitó a quedarme con él en hoteles, él pagaba los cuartos. Ya en París muchas veces me invitó a cenar en su casa cerca del Bois de Bologne, una casa bien montada y con sirvientes.

Uno de los números que hicimos con Paul Goubé se llama *Les Malelots*, un numerazo fantástico con marineros, yo era el del mero centro porque iba de pirata con parche y arete. En cierto momento tenía que hacer un movimiento ruso que llamamos el reloj; pones las manos en el piso y tu pierna gira. Paul siempre insistía:

—Pon toda la mano.

Yo pensaba:

—Si pongo toda la mano me voy de boca.

Entonces volvía a poner el dedo. Uno de esos días el dedo se me sale de lugar en plena función y al terminar el numerito

veo mi dedo colgando y me pongo a gritar; alguien me ve y hace lo mismo, después aparece un bailarín con un vaso, no era para meter la mano sino para tomarlo, al hacerlo siento en mi garganta lo rasposo del aguardiente puro y a los pocos minutos me encuentro ahogado de borracho; en el hospital me pusieron el dedo en su lugar.

Mi amigo Gabriel me dice entonces:

—Este es un buen pretexto para que nos vayamos a la coronación de la reina de Inglaterra, ya no sigas trabajando.

La coronación de la reina

Era mi primera vez en Londres y encuentro la ciudad en una efervescencia tremenda, a los edificios les estaban quitando el hollín de varios siglos y la invadían miles y miles de turistas. Gabriel vivía en la casa de Alphonse Stock con quien había formado una sociedad. La casa era maravillosa; subías unas gradas y entrabas a un gran vestíbulo, al lado había un estudio, un salón de recibir, una biblioteca y un comedor; en el siguiente piso había salones, en el que sigue residía Alphonse, tenía recámara, vestidor y salita de deportes; el de arriba con la misma distribución era donde yo viviría. En la parte superior se instalaba Gabriel.

En Europa llevé una vida de contrastes, aquí por ejemplo vivía en un gran palacio; en Francia casi al aire libre y durmiendo en costales. Iba yo de un extremo a otro.

Gabriel consiguió dos localidades para la ceremonia de coronación de la reina; me dijo que saldríamos a las seis de la tarde del día anterior para alcanzar lugar. A mí esto me hizo pensar que en el Palacio de Buckingham o en la Catedral de Westminster habría mucha gente, por lo que teníamos que salir con tanta anticipación.

Me dio instrucciones sobre el atuendo; aunque era verano tenía que llevar ropa interior de lana, saco, bufanda, guantes, impermeable, paraguas y gorro. Yo le decía:

—Pero cómo vamos a ir en esas fachas.

Pues a Alphonse que era miembro de la corte habían ido los sastres a probarle la ropa que usaría en la ceremonia.

Salimos con una canasta mexicana enorme, llena de provisiones. Por las calles había muchísima gente, parecía el Zócalo un 15 de septiembre a las 11 de la noche, no se podía caminar. En la Buckingham Road había unas tribunas y ahí nos trepamos, y yo que pensaba que presenciáramos la coronación en la Catedral. Allí permanecimos toda la noche bajo la lluvia; a media noche ya nos habíamos terminado las provisiones.

A la mañana siguiente sólo veíamos paraguas pero cuando empezaron las fanfarrias todo mundo los cerró, aunque se mojaran estaban felices.

El cortejo parecía un cuento de hadas, pasaron los guardias de a pie, los de a caballo, los carruajes de los representantes de los países invitados, los príncipes, los reyes, los invitados de honor, todo muy lujoso, como un sueño. Cuando ya había salido el sol apareció en una carroza tirada por caballos blancos la muchachita Elizabeth, con su diadema de princesa. Después, otros carruajes cerraron el desfile. Dos horas más tarde sonaron las campanas de Westminster y la gente decía:

—Ya le pusieron la corona de San Esteban.

—Ya le dieron el cetro.

—Ya le dieron el mundo.

Mucho tiempo después el cortejo pasó de regreso con la reina ya coronada. Eso fue todo.



Felipe Segura como Tancredo en *El combate*.

Tardamos dos horas en bajar de las tribunas y otras tantas para llegar a Buckingham Road, caminando y tropezando. La canasta, que llevaba yo al principio en la cabeza, la perdí.

Llegamos a la casa cansadísimos, muertos de hambre y de frío porque después de que pasó la reina siguió lloviznando.

El plan del día siguiente era a ir al puerto de Brighton que está en el Canal de la Mancha para ver el desfile naval, le iban a presentar la armada a la reina. Entonces dije:

—No, no voy, ni en México he estado en el Zócalo, menos en tribunas o desfiles.

Total nos peleamos. Por haber ido a Gabriel le dio pulmonía, y perdió un pulmón.

Ballet del Marqués de Cuevas

Esa noche, me despertó Alphonse porque Gabriel se sentía muy mal; terminó en el hospital dentro de esa cosa que llaman "pulmón". Yo me habría de reír mucho porque le decía:

—Pareces Blanca Nieves en tu cajita de cristal, pero ningún príncipe ha llegado.

Los doctores le aconsejaron que se debía recuperar en algún hospital de Suiza, de esos que parecen hoteles de lujo.

Nos fuimos a Suiza, yo como dama de compañía con los gastos pagados. Al principio estaba encantado de la vida, pero a los cuatro días, muerto de aburrimiento porque no hacía nada aparte de mis obligaciones: por las mañanas sentarme junto al enfermo para que tomara el sol, acomodarle la frazada y leerle.

Un día descubrí que al lado de la montaña nevada la gente esquiaba, cuando se dormía Gabriel me escapaba para verlos. Después me atreví a ponerme unos zapatos de esquí, pero no avancé ni medio metro cuando aterricé. Decidí entrenarme. Busqué un montículo pequeño, me subí a gatas y lo bajé. Así empecé.

Después, me molestaba atender al paciente, lo único que quería era aprender a esquiar, pero descubrí la fórmula para que se durmiera rápidamente. Cuando le leía, me saltaba las páginas. De repente me decía:

—No estoy entendiendo nada.

—¡Cómo que no entiendes si todo está muy claro!

Y seguía pasando las páginas. Yo creo que al tratar de concentrarse en la lectura se dormía, entonces yo corría a practicar. Nunca hice gran cosa, era bastante cobarde, lo que sí logré fue captar esa sensación de velocidad, de libertad, con el aire en la cara.

Ya en Londres, como premio a mis esfuerzos, Gabriel prácticamente me subió a empujones al ferrocarril, para que me regresara a París.

En París de nuevo empecé clases en el Estudio Baker, en ese momento enseñaba John Taras, quien era el *maître* de ballet de la compañía del Marqués de Cuevas. Hablé con él inmediatamente y me citó a clase con la compañía, en una especie de audición me aceptó en el cuerpo de ballet. Cualquier cosa hubiera yo aceptado porque además de no tener dinero, se trataba de una compañía fastuosa, con bailarines maravillosos y buenos sueldos, además se presentaba en grandes teatros y casas de ópera.

Rara vez aparecía por ahí el Marqués de Cuevas. Una vez que lo vi lo abordé; como apenas empezaba el ensayo, me invitó a desayunar en su departamento allá por la Rue Madelaine, era en el último piso y a lo lejos podías ver Notre Dame y la Torre Eiffel.

Me platicó que él planeó formar su gran compañía en México, para lo cual se había entrevistado con las hermanas Campobello y un señor del que no recordaba su nombre, seguro se trataba de don Martín Luis Guzmán. Les expuso el proyecto, diciéndoles que no había problema por el aspecto económico, pero ellos no sólo no aceptaron sino que lo boicotearon, después decidió hacer su compañía en Europa.

Cuando salió de la compañía John Taras y entró Bronislava Nijinska en su lugar, la vida cambió. A todo mundo regañaba y se quejaba de cualquier cosa, señalaba a la gente y decía cosas en ruso. Un día la estrella masculina de la compañía George Zorich llega tarde a la clase de la Nijinska, en medio del salón se pone a hacer sus ejercicios de calentamiento; ella de pronto detiene la clase y nos indica que rodeemos a Zorich, quien tranquilamente continúa con sus ejercicios, como si nada. Ella explota y grita en ruso, en inglés y en el poco francés que sabe. George sigue con su calentamiento y nosotros muertos de la risa, pero al único que vio la Nijinska fue a mí, por eso me corrió de la compañía.

Cinema Bijou

Afortunadamente Gabriel me avisó que había audición para la compañía de Roland Petit y rápido me presenté. Había cerca de diez personas y de todos sin discusión era el mejor, tenía cierto nivel, y los otros muchachos eran principiantes. Cuando terminó la audición les dieron las gracias y a mí no me dijeron nada. Me quedé ahí parado, muy nervioso. El foro estaba muy iluminado con luz blanca y no distinguía nada. Una voz, posiblemente de Roland Petit, me pidió que bailara algo de jazz. El pianista empezó y en ese momento recordé a Fred Astaire y a todos los artistas que vi bailando jazz y me animé. Después me pidió que cantara, en ese momento lo único que quería era irme a casa; de nuevo la voz dijo:

—Canta.

Tardamos horas y horas para empezar, el pianista y yo no nos poníamos de acuerdo:

—Esa no me la sé, ésa tampoco.

Por fin encontramos una cancioncita.

Todo esto fue para que participara en un ballet llamado *Cinema Bijou*, donde salía de taquillero, metido en una especie de cabina, mientras todo mundo bailaba y brincoteaba. En otro ballet estaba subido en un elegante carruaje tirado por caballos,

pero todo era de utilería, el cochero era yo. También cuando alguien se enfermaba yo lo suplía.

Empezamos una gira y recorrimos parte de Francia, de Alemania, fuimos a Luxemburgo y luego a Copenhague. Yo no pude hacer de turista porque tenía que estar presente en todos los ensayos para aprenderme todas las partes, porque era suplente de todo mundo. En Copenhague me pidieron que supliera a un bailarín pero yo nunca me había fijado en su parte, no tenía idea de lo que hacía, por eso les dije que no. No sabes la que se armó.

Otro día, Roland me encontró en el camerino, me regañó por no estar en los ensayos y me mandó al foro, para esto yo sentía por él una profunda antipatía, nunca me había gustado su cara de ave de rapiña y menos que en la compañía correteara a todo mundo sin excepción. Claro que no fui y claro que me corrió; me dio el boleto para regresar a París, porque ahí me había contratado. Para esto yo ya sentía cierto malestar, de todas partes me echaban.

Parecían dioses bailando

Rumbo a la estación de ferrocarril, cansado y cabizbajo, pasé por el Teatro Real de Copenhague. Con Roland Petit habíamos actuado en otro teatro por eso entré a conocerlo. Enfrente había uno de esos cafecitos con mesas afuera. Cuando me senté, todo mundo me miró, llamaba la atención por el pelo negro, la gente allí es terriblemente blanca con pelo rubio, era algo muy incómodo; de pronto se me acercó un muchacho y me preguntó si estaba en el Ballet de Roland Petit, le contesté que había estado pero que ahora me dedicaba a conocer Copenhague. Nunca le conté que me habían corrido.

Estos muchachos eran bailarines del Royal Danish Ballet y me invitaron al día siguiente a uno de sus ensayos. Ahí casi me caigo muerto de la impresión; en mi vida había visto gente con esa calidad técnica y belleza: parecían dioses bailando. Ante ellos, yo me sentía como una tarántula de Brasil.

Después, este muchacho, el que me abordó, habló con Mme. Volkova que era la directora para que tomara clase con ellos. Una mañana llegué con ropa de clase y me la presentaron, me interrogó acerca de mi experiencia y situación, y sólo me permitió que fuera dos semanas.

Cuatro semanas después me preguntó que por qué no me había ido, que si era un turista rico, le conté lo fascinado que estaba allí y me quedé. Seguramente el maestro que nos daba clase me recomendó. Un día, uno de los muchachitos del cuerpo de ballet se lastimó en un ensayo y este maestro me pidió que tomara su lugar, se trataba de una tarantela; para mí una tarantela era lo más sencillo del mundo. Como el bailarín no se aliviaba seguí en la tarantela y llegué a suplirlo en otras partes.

Le informaron a Mme. Volkova que estaba de suplente y lo hacía con entusiasmo, me llamó y me dijo que no me hiciera ilusiones que si no se aliviaba el muchacho había cuarenta más que lo podían suplir, pero me quedé.

Todas las noches, de rodillas, rogaba a Dios que se muriera el muchacho y también los otros cuarenta, para quedarme con el lugar. Aunque tenía poca comunicación con la gente porque no llegué a hablar danés, nunca en mi vida había sido tan feliz, era popularísimo y todo mundo me llamaba por mi nombre, yo apenas si pronunciaba el de la directora o algún otro.

De nuevo me llamó Mme. Volkova, de nuevo me dijo que me fuera a mi país para trabajar con mi gente, pero como estaban preparando una visita a Londres para bailar ante la reina Isabel y el rey Federico, me advirtió que iría con la compañía como una excepción, debido a mi entusiasmo, pero que no regresaría a Dinamarca porque el Royal Danish Ballet era para los daneses, que me fuera a México y que hiciera un ballet mexicano para los mexicanos.

Covent Garden

Nos embarcamos en el verano del 53. Su majestad, el rey Federico, pasó revista a la compañía, saludaba de mano a cada uno y le comentaba algo. Cuando llegó a mí puso cara de sorpresa, entre ellos era el patito feo; algo preguntó a Mme. Volkova y ella de mil colores le dio una explicación; el rey me estrechó la mano y continuó.

Con anterioridad escribí a Gabriel que llegaría a Londres con la comitiva del rey Federico y que nos recibiría la reina. Ha de haber pensado que estaba yo loco.

La llegada fue gloriosa, los cañones, las fragatas con sus banderas. . . y efectivamente, nos recibió la reina.

Nuestra presentación fue en el Covent Garden, en una gran noche de gala, con todo Londres, la realeza y la alta sociedad.

Cuando se levantó el telón se veía esa maravillosa herradura de luces azules característica del teatro. En la tarantela yo ocupaba uno de tantos lugares, pero acabé hasta adelante porque me salía mejor que a todos, manejaba el pandero mejor que cualquiera de ellos. En otros ballets ni atreverme a competir.

El día tristemente esperado llegó, terminó la temporada y Mme. Volkova me dijo:

—No te vas a Copenhague con nosotros, te quedas, vete a tu país y ahí haces algo.

Vinieron los días de duelo, realmente no tenía yo aliento para nada. No quería volver a saber nada del mundo. Gabriel me motivaba:

—¿Por qué no vas a clase?

El mismo me llevó a tomar clase con Vladimir Idzikowsky, quien fue una de las estrellas de los Ballets Rusos de Diaguilev. Me enteré que si este señor no estuvo a la par que Nijinsky fue por su físico, era muy fino de cuerpo, bajito, delgadito. Pero debe de haber sido un prodigio, daba clases vestido como si fuera gerente de un banco: corbata, chaleco, cuello duro, pero al ilustrar un movimiento, se desprendía de la tierra y se elevaba por los aires. Yo pensaba:

—Si Nijinsky era mejor que este señor ¿cómo habrá sido?

La solución de Gabriel fue magnífica porque poco a poco me fui entusiasmando con las clases, volvía yo a la vida; en esas estaba cuando me hizo la pregunta clave:

—¿Cuándo te vas?

En esas circunstancias, le pedí a mi amigo Roberto Iglesias que me tomara en su compañía, pero en ese momento estaba completa. En cambio, la compañía de Luisillo y Teresa famosísima en Europa se iba a reorganizar y entonces me recomendó.

Una mujer muy extraña

Tuve que ir a París para que me contrataran; de ahí me trasladé al sur de Francia, a un lugar llamado Salies de Bearn. La estación donde me bajé constaba de un cuartito rodeado de vegetación y no vi ni un alma en los alrededores. De pronto distinguí una carreta que se aproximaba, la conducía una mujer, joven y muy extraña, con unas cejas como de diablo, la cual me indicó que me subiera. Llegamos a un pueblito del tiempo de los tres mosqueteros, todas sus casas tenían techo de dos aguas y en algunas fachadas se leía: 1604, 1614.

Llegamos a las seis de la tarde al hotel donde conocí a Luisillo; como el ensayo era a las ocho de la noche, nada más me dio tiempo de aventar mis maletas, darme un regaderazo al estilo francés y cenar cualquier cosa.

Empezó una vida de arduo trabajo. Los ensayos empezaban a las nueve de la mañana y terminaban a la una de la tarde; después de cuatro a siete y de nueve a once. De todas maneras en el lugar aquel no había nada que hacer: cine sólo los domingos, si salías a caminar a las tres cuadas ya se había acabado el pueblo.

Luisillo me propuso que un día hiciéramos ballet clásico que yo conduciría y otro danza española que él llevaría, lo cual aumentó mi horario de trabajo, ahora me tenía que levantar más

temprano para hacer clase con él, empezaba a las 7:30 de la mañana.

Luisillo me regaló un par de castañuelas y me enseñó a tocarlas, también a zapatear. Yo me sentía divino bailando español.

La gira empezó. Primero recorrimos treinta poblaciones del sur de Francia, una cada noche; después nos encaminamos hacia el norte, actuábamos sobre todo en pequeños poblados, cuando lo hacíamos en alguna ciudad como Bordeaux o Toulouse, nos quedábamos como quince días y era como estar de vacaciones en la Costa Azul.

Para esto, el sistema de multas era tremendo. La primera semana Luisillo me tuvo que dar dinero de su bolsillo porque mi sueldo no alcanzó para las multas. Participaba yo en tal cantidad de números que no me daba tiempo de cambiarme entre uno y otro; además la ropa de la danza española era muy complicada, acostumbrado como estaba a las mallas, casaca y zapatillas, y párale de contar; allí me tenía que poner calcetines, pantalones, camisa almidonada, chalequito con diez botones, botines, pañuelo, sombrero y castañuelas. Terminaba de vestirme y el número ya había empezado, por lo que llegaba patinando al escenario; al terminar el número, a quitarme todas las prendas y ponerme medias, alpargatas, calzones, pantalones, camisa y pañuelo y llegar al foro otra vez corriendo. Después seguía el número mexicano. . .

Como salía peinado con goma, Luisillo me prohibió que me volviera a cortar el pelo. Mes y medio después, casi me hago trenzas. Me llevó a un salón de belleza y me lo rizaron. Me enseñó como jalarme un mechón con el dedo para adquirir presencia muy flamenca, además me enseñó miles de trucos, pero yo añoraba mis días con el Marqués de Cuevas.

La copla

Luisillo empezó a montar unas coplas, luego unos dúos y unos tríos, los hacíamos Luisillo, Teresa y yo. Me empecé a dar cuenta de que los demás me ponían cara de perro. Una de estas coplas tiene su historia, la bailábamos Teresa y yo, dentro de un número llamado *Fandango*. En la copla casi todo el tiempo estaba encima de ella. En determinado momento Luisillo me pedía:

—Haz tres piruetas y cruzas.

Las hacía y Teresa y yo nos dábamos un jetazo, un narizazo o nos llenábamos de saliva. Me di cuenta de que nos golpeábamos por culpa de ella, porque yo calculaba bien la distancia, pero ella siempre se me acercaba de más y ¡pum! el golpazo. También empecé a sentir que me miraba con cierta intensidad. Cuando acabó de poner el número, lo presentamos a la compañía y todo mundo aplaudió.

Luego empezaron los problemas, primero porque decían que Luisillo me favorecía porque yo era mexicano y él también: revolvían mi ropa, la escondían, muy desagradable.

Para esto ya habíamos cruzado el Canal de la Mancha; en Dublin, una tarde llegó a visitarnos el empresario de la compañía, monsieur Nikolais, un señor ruso como de dos metros de alto, ya mayor de edad. Me extrañó que semejante personaje me

buscara. Me saludó y echó un largo discurso que se resume en pocas palabras: era yo muy joven, con un futuro por delante y no debía tener relaciones con Teresa. Le expliqué que no tenía relaciones con ella.

—Pues las va a tener, porque ella está enamorada de usted, ya me lo dijo.

Cuando Luisillo y Teresa se conocieron antes de ser pareja fueron amantes y luego se casaron. Pero cuando los encontré, Luisillo era amante de la cantante de la compañía y Teresa, del empresario.

En Dublín empezó una vida difícil, con Teresa correteándome por todas partes, siempre encima de mí, golpeándome en las coplas. Empecé a salir con ella, era una bella mujer. Cuando le quité las cejas de diablo resultó más bonita de lo que yo creía, además era una buena bailarina, con una figura impresionante, en suma una gran estrella. La situación entre bambalinas era de lo más molesto, lo nuestro significaba añadirle un toque inmoral más a la situación, ya de por sí bastante inmoral, que reinaba en la compañía.

En Belfast, después de una función cuando estaba a punto de salir del teatro, me llama monsieur Nikolas al foro y me lleva hacia el centro, de repente empiezan a salir por todos lados los bailarines y se le echan encima, cuando cae al piso veo que en la punta de su bastón brillaba una daga; después supe que con ésa me iba a tasajear, porque Teresa había terminado con él.

Esa noche también me llamó Luisillo, me dijo que yo estaba desbaratando su compañía, que me fuera. Todavía estuve con ellos en Londres, donde me quedé; de nuevo me dirigí a la casa de Gabriel y Alphonse, pero no encontré a nadie. De todas maneras me quedé ahí para pasar la navidad.



Fuego muerto, Jorge Cano, Felipe Segura y Armida Herrera, con Ballet Concierto, 1955.

En medio de un gran desconsuelo decidí seguir los consejos de Mme. Volkova y regresar. Me había ido muy mal con Roland Petit, me corrieron de la compañía del Marqués de Cuevas, del Royal Ballet de Dinamarca y ahora Luisillo.

El primero de enero de 1954, me embarqué rumbo a Estados Unidos. Llegué a los muelles de Nueva York completamente borracho, era mi primera vez y la única.

V

El mar era un cristalote

El regreso fue azaroso, en lugar de viajar en un barco que me dejara en Yucatán tres o cuatro meses después de la salida de Londres, opté por llegar vía Nueva York.

Viajé, por supuesto en tercera clase, en el "United States", un barco imponente como de cinco cuerdas de largo. Tuve la suerte de tener por camarero a un puertorriqueño, que me puso solo en una cabina; se iba a platicar conmigo y la pasábamos muy a gusto. Luego empecé a tener relaciones con algunos pasajeros y tripulantes.

El mar me tenía verdaderamente maravillado. Un día empezó a ponerse quieto, quieto, como si fuera un cristalote y el cielo se llenó de nubes, eran los indicios de una gran tormenta. El barco parecía un cascarnote golpeado por todos lados por el agua. No creí que llegaríamos vivos a tierra; aunque estuviera acostado en la cabina iba a dar al suelo, hubiera sido magnífico tener ahí un compañero para quejarnos o abrazarnos. A pesar de la tormenta, y pasara lo que pasara, llegaba al restaurante a hacer las tres comidas, era el único pasajero que lo hacía, en la cocina me odiaban.

En Europa conocí a un bailarín llamado Robert Colton. Ronnie me esperó en la Y y me llevó a vivir a su casa. Me quedé

como tres semanas; él me presentó a grandes estrellas de la danza en Estados Unidos, como Alexandra Danilova, Mia Slavenska y Frederick Franklin. Conoci al papa de Ronnie, que era un señor, riquísimo que se dedicaba a coleccionar música medieval, cuando la tocaba me moría de aburrimiento. Al papá de Ronnie le platiqué con optimismo acerca de mi interés por aprovechar mi experiencia, pensaba en mis amigos y compañeros mexicanos para formar una buena compañía de ballet. Me comentó que si lograba concretar mi idea me ayudaría económicamente.

Esas semanas viví en un palaciotte con sirvientes, jardines, automóviles y las famosas visitas que llegaban todas las tardes a echarse sus copiosas; el día que me despedí de ellos, no dejé que me fueran a despedir al aeropuerto porque no iba a tomar avión, viajaría en el Greyhound como en mis años de estudiante.

Ballet Concierto de Sergio Unger

Cuando llegué a la ciudad me encontré con que Sergio Unger tenía un grupo, se llamaba Ballet Concierto, que había fundado en 1952. Primero me invitó a bailar y después como director artístico empecé a montar todas las obras que conocía, *El lago de los cisnes*, *Coppelia* y otras; me extrañaba que Sergio no las hubiera ya montado.

Mis primeros trabajos con el Ballet Concierto fueron para la Opera de Monterrey, primero como parte de la ópera pero para las siguientes temporadas nos contrataban ya para funciones completas de ballet.

Esos primeros éxitos en Monterrey hicieron que incluyéramos en las giras otras plazas. Hubo giras en las que cubríamos de cuarenta a cincuenta lugares, desde rancherías hasta ciudades.

En esos momentos encabezaban la compañía Sonia Castañeda, Jorge Cano que empezaba a surgir y Felipe Segura, recién desempacado; luego estaba la fila de muchachitos y muchachitas muy prometedores que después habrían de llegar a figuras.

En 1956, por mis buenas relaciones con los directivos del Teatro Fábregas, hice mi primera temporada con los ballets que había acumulado.

Jorge Cano había debutado como coreógrafo con *Fuego muerto*, yo hacía de hombre y él de jovencito; cuando la repuse invité a Ana Mérida y Jorge tuvo que adaptarla para danza contemporánea. También hizo un ballet llamado *Mascarada*.

Poco a poco me fui apropiando de la compañía, con el beneplácito y respaldo de Sergio; aunque se burlaba de mí y me decía cosas horribles, me permitía hacer lo que yo quisiera. Así empecé a tomar impulso.

Orfeo en los infiernos

Sergio siempre fue un encanto de persona, positivo y generoso. Cuando llegué a México, me recibió con los brazos abiertos, primero me tuvo como primer bailarín, después me inició como director artístico, me presionó para que fuera ensayador, y un buen ensayador. Con el correr del tiempo me convertí en el director general de su compañía, en los programas pasó mi nombre a primer término y el de él a segundo. En muchas ocasiones ni su nombre ponía yo. El mismo eligió que yo tuviera el título de director general, él quiso el de director coreógrafo. O sea, me apropié absolutamente de su trabajo, de su compañía, de sus bailarines y, por si no fuera poco, de su propio local y de su escuela. Pero siempre fuimos buenos amigos.

Sergio mostró siempre una gran generosidad con todos. Yo creo que él se dio cuenta de que si se podía formar una compañía profesional, siempre y cuando estuviera en mis manos y me lo permitió hacer de una manera que sólo nuestros papás nos lo permiten.

Un día me buscó Guillermo Keys para tomar parte en el espectáculo *Orfeo en los infiernos*. Mi experiencia con Guillermo había sido ingrata, eso de que me ninguneara en *Yo Colón* era imperdonable. Puse mis condiciones y después de verme en clase en tres ocasiones me llamaron del Teatro Fábregas y me contrataron como primer bailarín.

El elenco para la opereta estaba formado por figuras dentro de la danza, como Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Nellie Happee, Armida Herrera, Cora Flores, Carlos Gaona y Tell Acosta, entre otros. Los ballets de *Orfeo en los infiernos* se llevaron el éxito. La obra duró en cartelera meses y meses. Al terminar, la misma empresa del Fábregas nos contrató a Armida Herrera y a mí, como primeros bailarines de la *Revista italiana*, a la que le cambiaron el nombre por *Señoritas garantizadas*.

El Teatro de los Insurgentes me contrató para la revista musical *El reloj de Bucareli*. En la obra había un ballet completamente clásico. El tema era mitológico; yo era Apolo y hacía una entrada muy aparatosa.

El foro estaba lleno de dioses, diosas y semidioses. Debía yo entrar por una plataforma alta, con el pelo rubio, una corona de laurel y una lira; en el centro se hallaban Las tres Gracias, Clara Carranco, Tatiana Zybin y Maddox Noetzel. Me paraba en el centro y tocaba la lira, bajaba la escalera y bailaba con cada una de las musas.

El día del estreno la plataforma era bastante angosta así es de que Las tres Gracias me estorbaban para mi entrada triunfal. Les dije en voz baja:

—Muchachas háganse para atrás.

Y retrocedieron, luego:

—Más para atrás.

Justo a la hora que entré desaparecieron. Sólo oí un ruido horrible. La plataforma era tan estrecha que cuando entré se cayeron. Cuando me lo platicaron yo me moría de risa. Al público le ha de haber parecido un truco maravilloso que desaparecieran. Después de ese día, Las tres Gracias me odiaron a muerte.

Me moría de la emoción

Hacia 1955 me invitaban con frecuencia a programas de televisión. Siempre estaba metido en Televiscentro, bailando con Laura Urdapilleta o con Armida Herrera, me invitaban Ricardo Luna o José Silva o mi primo Roberto Espinosa que era el segundo de Emilio Azcárraga.

Con Laura trabajé para varias series; las empresas patrocinadoras me pagaban lo suficiente para poder tener un grupo grande y presentar ballets. Teníamos mucha aceptación. También si alguien me invitaba a tomar parte en una película, iba yo corriendo porque Ballet Concierto se fue volviendo económicamente malo para mí. Cuando quería montar, por ejemplo *Giselle*, era a base de mis sueldos en cine y televisión. Todo era invertir e invertir, pero en los programas de televisión metí a toda la gente de Ballet Concierto.

Uno de los programas que con más placer recuerdo es el que inventó el señor Azcárraga, fue la primera vez que yo hablé frente a un micrófono. Emilio Azcárraga había comprado en Europa muchísimos videos y escogieron los de danza para este programa; se llamaba "Noche de Gala".

Me encantaba porque al iniciar tocaban una música muy especial de danza, la cámara se acercaba a una mesa, donde había

un sombrero de copa, un bastón, unos guantes blancos y una tarjeta que decía "Felipe Segura"; después la cámara enfocaba otro lugar donde había unos binoculares, probablemente alguna flor y una tarjeta que decía "Laura Urdapilleta". Luego nos tomaban a Laura y a mí en un palco donde comentábamos sobre la obra de danza presentada y sobre las estrellas participantes.

Ese programa era mi favorito, cada vez que veía yo la tarjetita con mi nombre me moría de la emoción.

Mujer, mujer divina. . .

También trabajé para el cine; en todas las películas que hice los coreógrafos me ponían en un lugarcito mejor, pero no dejaba de ser del conjunto.

Me tocó trabajar con los principales coreógrafos de cine en México: Julián de Meriche, Tito Leduc, León Escobar y José Silva; éste último una persona realmente encantadora, además de ser mi amigo, sentía admiración por él porque para mí él podría haber llegado a ser la gran estrella de la danza en México, desgraciadamente se perdió en los teatros de revista y en los centros nocturnos. Trabajar con él siempre resultaba una experiencia muy particular.

Por ejemplo, en la filmación de una película, el tema de la coreografía era sobre un grupo de hombres solitarios en una isla, llegaba una mujer en un barco y nos la habríamos de disputar. En los ensayos José nunca terminaba totalmente la coreografía, los demás la hacíamos, sobre todo yo. Había un momento en que nos enfrentábamos los dos en una pelea, por eso cuando ensayamos, le dije:

—Mira José cuando lleguemos a la filmación no me vayas a aventar y golpear de verdad.

Se lo advertí porque él siempre era muy arrebatado. A la hora que decían: "corre filmación", enloquecía.

En la escena de la pelea hay una parte en la que él me carga y con cierta maña me avienta. Ya para la grabación, dicho y hecho, voy a dar hasta por allá y me doy un golpazo en el piso; cuando empezamos a golpearnos de repente veo en su cara tal furia que lo único que hice fue echarle un puño de arena en los ojos. Tuvieron que cortar la filmación.

En otra ocasión lo contrataron para hacer un gran espectáculo para inaugurar un hotel de lujo en Cuernavaca. Todo iba a suceder alrededor de la gran piscina del hotel. Había, por supuesto, un gran trampolín olímpico.

José nos explicó su idea del espectáculo. En el primer momento un reflector alumbraba una esquina del patio y aparecemos Armida Herrera y yo interpretando un ballet clásico; después, el siguiente reflector ilumina un número de danza contemporánea, el siguiente uno de danza folklórica. Para culminar el espectáculo dancístico un reflector debía seguirme cuando subía una escalera que llegaba a una terraza donde iba a estar un piano, abría el piano y empezaba a tocar el señor Agustín Lara. Para esto la escalera tenía que ver con el trampolín y yo debía de correr por él y lanzarme en un hermoso clavado y el espectáculo continuaba.

Cuando oí eso, le dije a José:

—Estás loco, yo en mi vida me he tirado desde un trampolín tan alto, así es de que esa parte la suprimes.

—No la voy a suprimir y sí la vas a hacer. . .

Con José uno hacía lo que a él le daba la gana.

La noche de la inauguración, efectivamente, Armida y yo bailamos nuestra parte. Los demás hicieron lo suyo. Con el mismo traje que bailé, mi casaca y mis mallas, empecé a subir las



Felipe Segura en *Orfeo en los Infiernos*, 1954. Foto: Enrique Bordes.

escaleras. El lugar estaba lleno de mujeres, todas muy guapas y elegantes. Llegué a la terraza y efectivamente destapé el piano, pero me quedé ahí muy tranquilo, porque no pensaba arrojarme. El señor Lara, después de los aplausos, se sentó al piano y empezó a cantar:

—Mujer, mujer divina. . .

Yo empecé a tomar conciencia de todo el montón de muchachas que había a mi alrededor, yo era el único varón ahí, además tenía el reflector encima. No me quedó otra. Sin pensarlo, corrí por el trampolín, según yo hice una pose en el aire y fui a dar hasta el fondo de la piscina. Me estrellé de tal manera en el agua que mis dedos chocaron contra el fondo y no los pude mover en dos meses. Salí casi sin aire por el golpazo y me fui nadando hasta la orilla, sin que la gente se enterara porque estaba atenta al espectáculo. Salí y me dirigí al camerino chacualeando agua. Allí todos los muchachos se carcajearon, además mi casaca negra ya se estaba despintando sobre las mallas blancas. Eso era el tipo de cosas que José nos hacía.

Mi próxima temporada

Con Ballet Concierto, año tras año, trabajaba con la Opera Nacional o Internacional en Bellas Artes. Una vez Sergio y yo pusimos *Aída*; la presentamos en Bellas Artes y tuvo un éxito loco. Cuando acabó el ballet, la gente aplaudió de tal manera que el maestro concertador, Gido Pico, me hizo una seña para repetirlo. Me quedé un poco azorado, me paré muy formal y les hice una seña a los muchachos de que se pararan —para esto los tenía yo bien domesticados a base de gritos— y le dije:

—Otra vez desde el principio.

Yo creo que es la primera vez en la historia de la ópera que un ballet se repite completo.

Un día, le dije a don Rómulo Ramírez que era el director de ópera en ese momento que quería ser asistente de los directores de escena. Me tocó trabajar con Carlos Díaz Dupont, con Carletto Tibón, un señor que venía de la Scala de Milán con un bagaje de conocimientos de las tradiciones operísticas; también con la señora Buckspant, una de las más acreditadas directoras de la ópera en Estados Unidos. Con ella canté en el coro, me dijeron que era yo bajo segundo.

En 1956 cuando terminó la temporada del Fábregas, un día pasé frente al Palacio de Bellas Arte y me dije:

—Aquí va a ser mi próxima temporada.

Así fue. Para esto, cuando yo decía ese tipo de cosas, todo mundo me secundaba.

Doctor Coppelius

Ha de haber sido en 1957, cuando fui a ver al licenciado Alvarez Acosta, en ese momento director de Bellas Artes, y le dije que quería hacer funciones en el Palacio y presentarle algo. Me preguntó:

—¿Qué me va a presentar?

—*Coppelia*, los tres actos de *Coppelia*.

—Está bien, le voy a dar una mañana para que me la presente, con escenografía, vestuario y maquillaje.

Una mañana me dieron tramoya, utilería y todo lo necesario; llegamos temprano e hicimos clase. Estuvimos listos para bailar y el señor nunca bajó al foro. En *Coppelia* siempre hacía al doctor Coppelius, así vestido, maquillado y con peluca, subí a las oficinas. Patee la puerta y le dije a la secretaria:

—Quiero hablar con el licenciado Alvarez Acosta.

Ella atemorizada por mis fachas y mis gritos contestó:

—Está ocupado.

De todas formas entré a la oficina del licenciado y grité:

—Tenía una cita con nosotros a las once.

Sorprendido respondió:

—¿Es usted el maestro Segura?

—Sí, soy yo, y mañana vamos a venir a la misma hora y si no baja vendremos pasado mañana y si no, ocho días seguidos.

Para esto, poco a poco me fueron conociendo en Bellas Artes: hacía yo cosas terribles, de todo me enojaba y gritaba, en fin hacía mil escenas dramáticas.

Al otro día, el licenciado acudió puntual al foro. Cuando terminamos me dejó un recado, que subiera a su oficina pero que no fuera en mis fachas, que me cambiara. Cuando subí no me dijo nada en concreto, sólo que trataría de conseguirme fecha para dos funciones, que me dirigiera con Fulano de Tal para ponerme de acuerdo. A esta persona le comenté que necesitaba once fechas. El licenciado Alvarez Acosta se enteró de las funciones por el periódico.

Inmediatamente firmé el contrato sin pensar en las consecuencias. Bellas Artes sólo cedía el teatro, es decir, el cascarón; yo tenía que pagar tramoyistas, utileros, electricistas, acomodadores, taquilleros, el mantenimiento y las horas extras. También tenía que pagar la madera, clavos, tachuelas, lámparas, publicidad, programas de mano, escenografía, vestuario y bailarines. Además, dar los boletos de cortesía a los invitados de la institución, casi la tercera parte del teatro. De los boletos vendidos, el 50% era para el Instituto y el resto para mí.

Aunque se agotaron las localidades todas las noches de la temporada, yo estaba en quiebra. Daba clases mañana, tarde y noche; bailaba en todos los lugares y en Ballet Concierto; hacía cine, televisión, ópera y opereta. Mi familia me vestía porque yo no tenía un centavo para mi ropa. Primero me daban dinero, después me llevaban a la tienda y me compraban zapatos, camisas. . .

A pesar de lo que sucedió empecé a preparar mi segunda temporada.



Coppelia, Laura Urdapilleta y Felipe Segura como Doctor Coppélius. Foto: R. Aguilar.

En la primera, estuvieron con Ballet Concierto Laura Urdapilleta, Salvador Juárez, Sonia Castañeda, Tell Acosta, Jorge Cano, Ana Cardús, Cora Flores y Alicia Pineda, ya como figuras. Cuando se terminó, llegó a México el Ballet del Marqués de Cuevas y se llevó a Ana Cardús; el Ballet Nacional de Cuba, a Jorge Cano, a Julio Martínez y a Sonia Castañeda. Se llevaron a mis figuras. Aparte vinieron Lupe Serrano y Reyes Fernández a filmar *Baile de graduación* y me quitaron otros bailarines.

Para la segunda temporada llegué a tener ensayos con orquesta y foro vestido e iluminado, pero sin bailarines, sólo Laura y yo. Los demás estaban ocupados. Incluso mi mamá se enfermó. Todo parecía muy trágico, pero no me desanimaba, porque empecé a planear la tercera temporada, donde enloquecí y estrené nueve ballets que con excepción del *Pas de quatre*, todos eran grandes conjuntos, con vestuario y escenografía. Uno de ellos, *El pájaro y las doncellas* fue diseñado, realizado y prácticamente pagado por el excepcional y querido Juan Soriano.

Amalia Hernández

Amalia nos invitó a Cora y a mí a bailar en Europa, ensayamos, pero se canceló la gira porque Amalia estaba esperando un bebé. No hubo oportunidad de que me decepcionara porque enseguida a Emilio Azcárraga se le ocurrió formar un gran centro de danza en Televisión, que produjera bailarines de los distintos géneros, porque eso de contratar bailarines para los programas de televisión le costaba mucho dinero.

Para su gran proyecto iba a construir una gran escuela con salones para todas las especialidades. Contrató a Amalia como directora y ella preparó un programa y se lo presentó; a Azcárraga no sólo no le gustó sino que se enfureció y la corrió de Televisión. Amalia, ofendida y humillada, pero muy lista, se fue con todo y vestuario.

Pronto la contrataron para la película *México lindo y querido*, en donde puse *Estrellita* de Manuel M. Ponce, con Sonia Castañeda, con grandes plataformas entre hielo seco, parecía que la bailarina flotaba en el aire. Ahí también hice un primer intento de lo que sería *Café Concordia*, que recreaba ese México porfiriano en la Alameda y por las calles de Madero.

Para la inauguración del Nuevo Teatro Ideal, se planeó un gran espectáculo formado por tres partes: una mexicana, una

cubana y una española. Para la mexicana nos contrataron a Amalia y a mí dentro del Ballet de México. Para este espectáculo lo único que hacía era ver cómo bailaban los muchachos, les indicaba dos o tres cosas y cobraba todas las noches; no asistía a clase ni a ensayos. Así me fue comprando Amalia. No me había llevado a Europa, pero así me compensaba.

Por mi lado, seguía preparando la tercera temporada del Ballet Concierto en Bellas Artes.

Ballet Folklórico de México

Después del espectáculo para el Nuevo Teatro Ideal, nos llamó el licenciado Alvarez Acosta, a Amalia y a mí, para que representáramos a México en los Juegos Panamericanos de Chicago.

A estas alturas estaba preparado para manejar grupos no sólo desde el punto de vista artístico y administrativo, además ya era buen ensayador.

Empecé a presentarme en los ensayos. Quiero mencionar que lo que no le gustó al señor Azcárraga fue un espectáculo que trazaba la historia de México, comenzando con un enorme ballet llamado *Los hijos del sol*, como una primera parte prehispánica, en la cual Amalia con una voz horrible declamaba y además tocaba el teponaxtle; luego se representaba a España con las *Sonatas* del Padre Soler; después algunos números que eran la mezcla entre la danza prehispánica y la española: Sones antiguos de Michoacán, números veracruzanos, jaliscienses y otros que no llegaban a un ballet; también representaba las posadas con piñata y peregrinos; por último el *Son de la negra*.

Cuando en 1959 empecé a ensayar esta serie de numeritos era un aburrimiento: entraba una parejita y, por ejemplo, bailaba *La guacamaya*; entraba otra y bailaba un número veracruzano;

Amalia, un zapateado; luego otra pareja, *La bamba*, después un numerito de Jalisco. Se me ocurrió reunir los números. Junté todos los numeritos veracruzanos y le dije a Amalia.

—Tú pones un número con mucha gente para cerrar con un balletote.

A ella le gustó la idea. No dejaba que se salieran del foro. Entraban todos los veracruzanos y se desprendía del conjunto una pareja que bailaba, luego un grupito bailaba otro número. De aquí salió el espectáculo del Ballet Folklórico. Si se lo preguntas a cualquiera de los bailarines te lo va a decir.

Amalia tenía muy poquita gente, fea, y sólo bailaba folklóre. Le dije que no podíamos representar a México con tres gatos y le llevé a unos muchachos de Ballet Concierto: a Jorge Cano, Tomás Seixas, Cora Flores, Angélica López, Isabel Salcedo, Yolanda Rodríguez, Martha García, Lázaro Prince, Armando Medina y Susana Benavides. Y todos a zapatear.

No me llevé a Laura Urdapilleta y a Ana Cardús porque eran tan clásicas. . .

Artemisa era mi segunda. Amalia se dedicaba a las relaciones públicas y a los contratos. Artemisa y yo, al salón. Cuando yo no sabía algún paso, Artemisa me lo bailaba. Así armamos el espectáculo.

Fui con Alvarez Acosta para informarle que la compañía estaba lista, que éramos 20.

—Pero si Amalia me dijo que sólo eran ocho.

—Pues somos veinte.

Me llevé a Anita Junquera como encargada del vestuario que fue quien puso orden allí porque los folklóricos eran un desastre. Les enseñó cómo tratar el vestuario, hasta impuso multas.

En Chicago, los países representantes bailaban en los parques. Dos países por parque al día, eran once parques. Al final de la función el maestro de ceremonias preguntaba al público cuál grupo le había gustado más. Con su aplauso lo decidían y el ganador se llevaba la bandera del perdedor. Nos trajimos 17 banderas.

Después de la cuarta función ya aparecíamos en los encabezados de los periódicos, fue cuando le cambié el nombre a la compañía, le puse Ballet Folklórico de México porque se llamaba Ballet México. Quería aclarar el género de danza que hacíamos. Hasta nos contrataron para hacer un video y para ir a San Antonio. El dinero del video nos lo repartimos Amalia y yo al cincuenta por ciento, porque éramos socios. Para ir a San Antonio le hablamos por teléfono al licenciado Alvarez Acosta que en ese momento era director de la OPIC; lo único que se le ocurrió decir fue:

—¿Y cuánto va a significar para mí en dinero?

Le dije:

—Cien pesos de viáticos para cada uno.

—No me conviene —contestó.

Fue cuando expresé aquella famosa frase:

—En el más pinche cabaret de México se ganan los bailarines no cien sino doscientos pesos.

La noche de Walpurgis

Nos contrató el licenciado Alvarez Acosta para hacer la coreografía de la ópera *Fausto*. Sergio Unger ya tenía puesta *La noche de Walpurgis* pero con tutús románticos, por lo que tuvimos que mandar a hacer un vestuario nuevo. Un día me mandó llamar el jefe administrativo para informarme que se cancelaba el ballet, porque el director de orquesta había dicho que si se ponía *La noche de Walpurgis*, se alargaría mucho la ópera, lo cual era cierto. Yo le dije:

—Lo siento mucho, ya mandé a hacer el vestuario, así es de que me tiene que pagar.

—No le podemos pagar. . .

En esto empecé a aventar al suelo todos los papeles que tenía en el escritorio, además lo amenacé:

—Voy a romper todos los vidrios de Bellas Artes.

Sólo rompí uno de esos vidrios de la fachada, esos que tienen forma de ojo de buey. Cuando se asomaron les grité:

—Díganle al licenciado Alvarez Acosta que si quiere me meta a la cárcel.

Y me fui a casa rete tranquilo.

Después, me llamó el licenciado y me dijo:

—Maestro Segura pero si lo ve uno tan serio tan formal, tan equilibrado y anda con esas niñerías.

—Licenciado, usted sabe lo que me costó el vestuario.



La noche de Walpurgis, en televisión con Jorge Cano, José Arroyo, Laura Urdapilleta, Alicia Pineda, Lázaro Prince y Felipe Segura. Foto: J. Téllez.

Encerrado en el palacio

Otra anécdota con el licenciado Alvarez Acosta es cuando él me citaba a junta, pero era a eso de las nueve y media o diez de la noche. Como ya sabía que me iba a hacer esperar más de una hora; llegaba yo con mi maletita de bailarín; ahí traía también una torta, un refresco, un libro, una libreta y un lápiz para mis apuntes.

Esa noche entré a junta y arreglamos todo lo que teníamos que arreglar. Cuando terminamos Rosita, su secretaria, me acompañó hasta la puerta de la dirección allí en el cuarto piso, caminé por un pasillo larguísimo llegué a la puerta opuesta, bajé la escalera e intenté salir. Para esto, ya habían apagado las luces al momento de salir de la dirección.

Cuando llegué a la puerta estaba cerrada con llave, me regresé voladísimo para buscar a Rosita, pero ya se había ido.

Me puse a caminar como león enjaulado, meditando cómo salir; decidí brincarme y hablar por teléfono al conserje.

Había unas ventanitas por donde atendían al público, logré quitar un vidrio y me metí a una oficina, descolgué el teléfono pero la línea estaba muerta.

Empecé a caminar sobre de los escritorios descolgando teléfonos, todos estaban muertos.

Me asomé a la calle y la gente caminando como si nada.
Seguí dando vueltas y encontré un teléfono que me dio
línea y me comuniqué con los bomberos.

Cada vez empezaba mi historia:

—Fijese que vine a una junta con el licenciado Alvarez
Acosta. . .

—Un momento por favor.

Y me contestaba otra voz, entonces empezaba otra vez mi
historia:

—Fijese. . .

Hasta que una voz finalmente preguntó:

—¿Y dónde está usted?

—En el cuarto piso de Bellas Artes por el lado de Hidalgo,
si vienen les hago señas por la ventana.

—Enseguida vamos.

Cuando subían por la escalera telescópica me di cuenta de
la altura. Al llegar un bombero frente a mí me pidió que bajara
por la escalera.

—Primero muerto que bajar por allí, imagínese qué horror,
nada más de pensar que al darme la vuelta, me vaya a caer.

Los bomberos ya habían localizado a alguien dentro del
Palacio quien prendió las luces del edificio. Regresé por donde
había entrado y oí el ruido de las llaves. Al fin pude salir, pero
rumbo a la delegación de la policía, pensaron que era un ladrón.
A las dos de la mañana me comuniqué a casa del licenciado
Alvarez Acosta:

—Estoy en la delegación a punto de que me metan a la
cárcel porque me dejó usted encerrado en el Palacio.

Media hora después llegó, demostró que era director de
Bellas Artes y me mandaron a mi casa.

Ya veremos cómo lo pagamos

Para las fiestas de independencia en Los Angeles, el Ballet Folklórico representó a México; luego nos contrataron en San Francisco, allí actuamos en la Opera de San Francisco, en una función de gala, con la gente vestida de etiqueta; también allí obtuvimos un exitazo loco.

Regresamos a Los Angeles para actuar en el teatro Griego que es como la versión elegante del Hollywood Bowl. A mí me entusiasmó el lugar, en esos momentos hacía mis pininos como director de escena, me encargaba de iluminar el espectáculo, manejar tramoya y utilería, etc. Desde que llegamos nos recibió muy bien todo el personal técnico.

Allí fue donde comencé como iluminador. Como el espectáculo era al aire libre, tuvimos que esperar la noche para iluminar; debido a mis experimentos con las luces terminamos como a las dos de la mañana. Cuando vi la factura de los costos del personal técnico por las horas extras casi me caigo desmayado, pero Amalia al verla, con su tranquilidad eterna me dijo:

—Ay m'ijito, qué dineral gastaste, pero valió la pena, ya veremos cómo lo pagamos.

Allí acabó mi gran experimento como iluminador.

Regresamos a México muy entusiasmados con los éxitos obtenidos.

Un día Amalia me dijo que empezaríamos una serie de funciones en el Palacio de Bellas Artes a las nueve de la mañana. A mí me pareció que estaba loca y no acepté.

Me ha de haber llamado por teléfono más de un millón de veces para insistirme y yo me negué. Así terminó nuestra sociedad.

El maestro Gorostiza ocupó mi lugar como director artístico del Ballet Folklórico de México y sólo me quedé con Ballet Concierto.

Después, Julio Prieto me invitó a una gira alrededor del mundo con el Ballet Folklórico del Seguro pero no acepté. Pronto lo lamenté porque ha sido el paseo más fabuloso que hayan hecho bailarines mexicanos; además de que recorrieron Europa y llegaron hasta China, no hacían clase, ni ensayos; iban de compras, paseaban, se levantaba el telón y bailaban, sabe dios cómo.

El combate

Descubrí *El combate* entre bambalinas allá por 1953, en mis tiempos malos de París. Lo interpretó el Ballet Theatre con sus estrellas Melissa Hyden y John Krissa. Me dejó tan maravillado que pensé algún día bailarlo.

Para la temporada de 1959, ya con Ballet Concierto de México, decidí estrenar *El combate* y todo marchó bien. A Micaela Pérez Carballo, una muchacha de Tampico, hija de una familia balletómana le comenté la idea y me ayudó con dinero. Después le escribí al autor, William Dollar, y aceptó venir a ponerla, pero tendría que escribirle al barón Rafaello de Banfield que vivía en algún lugar de Italia para pedirle su autorización y utilizar la música; él mismo escribió a la Casa Schirmer para decirles que me prestaran la instrumentación, me autorizaran el uso de la música y no me cobraran regalías.

Ante William Dollar nos presentamos Tell Acosta, Tomás Seixas, Guillermo Keys y yo; escogió a Guillermo para el primer solo, a Tell y Tomás para el dúo y a mí para Tancredo. Clorinda lo haría indiscutiblemente Laura Urdapilleta.

José Gómez Rosas "El Hotentote" diseñó el vestuario. Teníamos que utilizar unos cascos muy incómodos que eran como las escafandras de los buzos, era horrible llevarlos encima, pa-

recía como si tuvieras orejeras de caballo porque no se veía a los lados.

Yo decidí llevarme mi escafandra a la casa. Al principio se carcajeaban porque en todo el santo día no me quitaba el casco, sólo lo hacía para comer. Desde luego ahí practicaba todas mis escenas, como el comedor era amplio nada más jalaba tantito la mesa y tenía más espacio.

El combate está basado en dos cantos de la *Jerusalem liberada* de Torcuato Tasso, las referidas al romance entre Clorinda, una doncella pagana y Tancredo, un cruzado cristiano.

En el primer canto ya se da por sentado el romance, ella se presenta y reta a los guerreros cristianos, pero cuando se dan cuenta de que se trata de una mujer rechazan el reto.

En el segundo canto hay un encuentro entre dos guerreros; el público no debe saber que uno de ellos es mujer, tampoco los cristianos. *El combate* es muy violento para ambos guerreros. Al final Tancredo le asesta una lanzada mortal a Clorinda y en ese momento a ella se le cae el casco; no sólo descubre que es una mujer, sino de que se trata de su amada, entonces viene la preciosa escena final de amor, desesperanza y muerte.

Desde el punto de vista técnico para un hombre es pesadísimo, además los espadaños de Laura eran durísimos. Durante la pelea a ella le entraba verdadera furia: hacía unos ruidos extraños para retarme, gruñía o rugía así como hacen los tigres. Al tirar la estocada yo tenía cierta medida, ella no, me las daba pero en serio. Cuando llegaba la escena de la muerte yo ya estaba todo adolorido: me dolían los hombros y los brazos de los catorrazos que Laura me daba.

Cuando viene esta larga escena final y Tancredo carga a Clorinda y ella muere en sus brazos todavía, en esa parte donde se deja caer el cadáver y él sólo la detiene con los dedos, a mí



El combate, Laura Urdapilleta y Felipe Segura.

me dolían hasta los colmillos. Pero termina el ballet y todo es glorioso.

Ahora, como espectador me doy cuenta de que *El combate* es una obra para una bailarina. Ella es el punto central del ballet, se trata de otra más de las obras famosas que fueron creadas pensando en la mujer. También pude redondear una idea que no tuve muy clara antes: Laura fue extraordinaria haciendo *El combate*, tenía todo: figura, fuerza, una cara tan teatral. Clorinda fue un papel hecho a la medida de Laura.

Café Concordia

Cuando hice *Café Concordia*, en 1960, lo que yo pretendía era poner *Alameda 1900* de Gloria Campobello. A la señorita Nellie le pedí esa coreografía y además *Umbral*, de la misma señorita Gloria. Ella me mandó con don Martín Luis Guzmán y él me dijo que no podía porque iban a tener muy pronto una temporada, que jamás se llevó a cabo.

Me interesaba recrear el mundo porfiriano, una etapa de la historia de México muy atractiva, con gente bien vestida, alegre y con música mexicana.

Empecé a esbozar el libreto, para el cual debía tener mucho cuidado y alejarme completamente de la idea de la señorita Gloria para que no fuera una mera copia, por lo que decidí que en lugar de ser al exterior fuera en el interior; elegí uno de los cafés elegantes de México. No quería que fuera el Café Colón porque ya lo habían usado como tema de una película. Descubrí que el Café Concordia era uno de los cafés más elegantes de México y fue el tema de mi ballet.

Justamente cuando empecé a planearlo, hacíamos una serie de televisión; eran los tiempos en que participaban en los programas de veinte a treinta bailarines y les pagaban muy bien. Allí hice el primer esbozo del ballet. Lo situé en la Alameda y

los muchachos bailaron *Las bicicletas*, como en el ballet de Gloria Campobello; después, con más tiempo y sobre la marcha, completé el esquema inicial. Toño López Mancera me hizo un vestuario y una escenografía fabulosa; salió muy caro porque todo mundo aparecía muy bien vestido y de época.

De ese ballet hay dos cosas que siempre recordaré. Primero, la entrada de Cora Flores y Guillermo Keys. Ella hacía la tiple de moda en esos momentos, yo pensaba más en Celia Montalbán que en María Conesa. Guillermo era un viejito millonario. La aparición de los dos (entraban y se quedaban en pose, quietos) era una cosa pero verdaderamente impresionante. Guillermo logró una gran caracterización del millonario. Cuando terminaban su número hubo veces que la gente dejaba de ver lo que bailaban los demás por poner atención a los inventos de Guillermo, cuando él y Cora se sentaban en una de las mesas. El hacía tal cantidad de cosas que la gente se seguía carcajeando. Tuve que inventar un tipo de iluminación para que cuando Cora y Guillermo se sentaran quedaran en lo oscuro.

Cora captó de maravilla el personaje de la tiple y le sacó gran provecho; ella era tan bella, con esa presencia escénica y figura tan fabulosa.

Café Concordia fue la obra más afortunada de Ballet Concierto de México. Siempre la pedían en las giras. En el mismo Televiscentro, debimos haberla presentado unas diez veces, con toda clase de variantes, además con el lujo de orquesta. Fijate qué lujo se daba la televisión de tener tal conglomerado en el estudio, porque tan sólo para *Café Concordia* eran como cincuenta bailarines, más la orquesta.

También me reportó muy buenas críticas y muchas satisfacciones.



Café Concordia con Ballet Concierto de México, Eva Nelly, Felipe Segura, Morris Gutiérrez y Juan Gabino. Foto: J. Téllez.

Como era un ballet de personajes siempre recuerdo a los muchachos. Laura, de novia; el novio algunas ocasiones lo hizo Francisco, otras Tomás o Jorge; el cadete, Tell; las solteronas, Sylvia Ramírez y una muchachita que perdió la danza y que era notable, Carlota Lozano. Por ejemplo para la familia de provincia siempre procuraba que la muchacha más alta de la compañía hiciera de mamá y el muchacho más chaparrito, de papá, para que se notara un matriarcado absoluto.

Yo me divertía mucho porque en la primera escena aparecían los meseros vistiendo las mesas y a mí me encantaba salir de mesero con mis bigototes, entonces postizos.

Café Concordia y la ópera *Tanhauser* son las coreografías que mejor impresión me han dejado, pero no por eso me he considerado coreógrafo.

Renacimiento de la danza clásica

Hasta 1957, momento cuando Ballet Concierto se presentó en Bellas Artes, la danza clásica se veía aquí muy esporádicamente. A partir de entonces, la gente empezó a redescubrirla. Tanto Bellas Artes como la Asociación Musical Daniel empezaron a traer parejas de bailarines famosos, que era lo que más les convenía, porque no es lo mismo traer dos artistas que a toda una compañía; más tarde se animaron a traer pequeños grupos y luego ya a compañías completas.

En alguna ocasión alguien me comentó que todo este movimiento a favor de la danza clásica lo había producido Ballet Concierto con sus temporadas y giras.

Durante cuatro años seguidos continuaron las temporadas —de 1959 a 1962— y en los intermedios, las giras en todo tipo de lugares, desde rancherías hasta ciudades. Bellas Artes sólo nos alquilaba el autobús, todo lo demás yo lo pagaba.

En nuestras primeras grandes giras, yo empecé a aprender sobre la marcha. Recuerdo una en especial allá por 1958, cuando estaban las oficinas y bodegas de Ballet Concierto en las calles de Artículo 123. Se trataba de una gira por el norte: Parral, Chihuahua y Ciudad Juárez, entre otras muchas ciudades. El ves-

tuario no llegaba y a la hora de la función en Parral rogábamos a todos los santos del cielo que llegaran los baúles, porque el auditorio donde actuaríamos estaba atiborrado. No quise que se fuera defraudada la gente y les pedí a los muchachos que se pusieran el uniforme de ensayo. Yo siempre hice que las muchachas se vistieran con leotardo negro y sus mallas y zapatillas rosas y los varones con mallas negras, camiseta, calcetines y zapatillas blancas.

Cuando salí al foro le dije al público que ellos casi siempre tienen la oportunidad de ver una función de ballet, pero lo que pocas veces pueden conocer es cómo se preparan los bailarines para una función.

A mí llamada entraron todos los muchachos al foro con su uniforme, los acomodé y empecé a dar una clase bastante recordada, buscando los ejercicios donde se viera una gran uniformidad y destreza física, algo medio apantallante para que la gente se emocionara.

El público empezaba a aplaudir las combinaciones aparatosas o a reírse cuando corregía a alguno de los muchachos. Por ejemplo, a Laura le pedí que hiciera unos *fouettés*, un paso virtuosísimo, y los hizo al ritmo de mis manos. Después, ya acompañada por la señora Cardús al piano hizo los mismos *fouettés* aplicados al dúo del Cisne Negro:

—¡Bravo Laura! —la gente gritaba.

Para esto, al dirigirme a los muchachos lo hacía por su nombre propio. Después la gente cuando los encontraba por las calles de Parral les gritaba:

—¡Adiós Tomás!

—¡Bueno días Laura!

Al terminar la clase, les tuve que explicar lo del vestuario y que los boletos serían válidos para el día siguiente. La expe-

riencia fue estupenda aunque perdimos un día de nuestras percepciones.

Cuando venían algunas parejas famosas, como la de Lupe Serrano y Michael Lland, el licenciado Alvarez Acosta proponía que Ballet Concierto tomara parte en sus funciones. Cuando el licenciado Alvarez Acosta salió de Bellas Artes y se fue a la OPIC todavía continuó promoviéndonos.

Hicimos una gira por el sur de Estados Unidos; también actuamos con el Nuevo Teatro de Danza de Xavier Francis para el Festival Mozart.

En todos esos años, además de dedicarme a Ballet Concierto, labé clase y hacía todo tipo de trabajos para pagar las temporadas en Bellas Artes.

Cuando planeaba la última temporada de Ballet Concierto en Bellas Artes, era para celebrar su décimo aniversario. A estas alturas, la compañía ya contaba con ocho programas completos de repertorio, lo cual era demasiado; demasiado vestuario, demasiada utilería, demasiadas coreografías en mi cabeza, entonces no había videos, porque aunque fuera otro el coreógrafo yo me las tenía que aprender de memoria.

Un día, llegué a la conclusión de que cada vez era más difícil hacer programas, planes para el futuro y giras, y lo que necesitaba era unos consejeros; así es de que inventé un consejo directivo para Ballet Concierto.

El Consejo

Lo formaron Lucero Enríquez; el señor José Antonio Malo, que era Subdirector de Bellas Artes cuando Alvarez Acosta, quien también siempre apoyaba mi trabajo; don Mario Hernández de la revista *México al día*, quien siempre que había funciones iba al camerino a felicitarme y me señalaba los aciertos de la función, me parecía un señor muy positivo y lo invité; don Christian Caballero que era del mismo estilo; Juan Eduardo Bruggerhoff que, aparte de ser un personaje destacado en música, era amigo mío y siempre colaboraba incluso en la talacha; el Lic. Juan Gabriel Espinosa de los Monteros, que aunque no teníamos ninguna relación amistosa, él siempre había intentado tener una compañía de ballet, él fue fundador e impulsor de ese grupo que se llamó Ballet México; a don Armando de Maria y Campos, a quien yo admiraba muchísimo.

Esto fue como a finales de los cincuenta. Se reunían en mi casa cada ocho días, se estaban las horas y las horas y era discutir y discutir. Pronto se convirtieron en mis patrones y yo en su empleado obediente. Me indicaban lo que tenía que hacer y a todo les decía que sí, pero a la hora de la hora hacía lo que me daba la gana.

Un día llegó el señor Malo con la noticia de que al Instituto Nacional de Bellas Artes le interesaba que la compañía se volviera oficial. Las siguientes reuniones se encaminaron a afinar el proyecto para que se firmara el contrato.

Lo importante era que no querían dejar fuera a muchos bailarines que no pertenecían a Ballet Concierto: bailarines del Ballet de Cámara de Nellie Happee y Tulio de la Rosa y a otros que andaban desperdigados, por lo que se decidió formar una compañía nueva. No se tomaría el elenco completo de Ballet Concierto sino que se llevaría a cabo una audición para seleccionar a la mejor gente de ese momento.

Una vez formada la nueva compañía, surgieron los planes ambiciosos. Los bailarines iban a tomar clases de música, actuación, escenografía y todas las materias del mundo. Unas clases duraron un mes, otras dos, y luego las olvidaron.

Una de las condiciones que impuse en el contrato fue que no entrara a la compañía Ana Mérida, quien en esos momentos era Jefe del Departamento de Danza de Bellas Artes.

El ángel negro de la danza

En esos momentos, Ana Mérida apenas empezaba a dar color, pues nunca había hecho ni hizo nada por la danza. Todo lo que Ana Mérida hizo en su carrera fue a favor de Ana Mérida.

Cuando se formó la nueva compañía clásica, Ana daba la espalda a la danza contemporánea y Bellas Artes se volvía clásico.

Yo les decía y les sigo diciendo a algunas contemporáneas, Rosa Reyna, a Chepina Lavalle, que Ana Mérida es el ángel negro de la danza. Por un puesto era capaz de darle una puñalada a cualquiera, así fuera su más grande amigo, compañero o familiar.

Cuando firmé la cláusula del contrato que decía que iba yo a ser el director artístico de la compañía con carácter de inamovible, en forma optimista pregunté que qué quería decir inamovible; me explicaron que hasta que yo quisiera o hasta que muriera. Me creí muy importante.

También pensé que ahora estaríamos contemporáneos y clásicos bajo un mismo techo. Yo había tenido muy buena relación con algunos contemporáneos, había trabajado con Carlos Gaona, Ana Mérida y Miguel Araiza; además había muchas personas a las que admiraba profundamente, como Guillermina Bravo, John Fealy y Xavier Francis. Algunos números de danza contemporánea que había visto me habían parecido maravillo-

sos: *Tlalocan*, *paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo o de ella también *El demagogo* o *Danza sin turismo*. De la misma Ana Mérida, *La balada del venado y la luna*; *Anunciación* de Raúl Flores Canelo; *El advenimiento de la luz* de Xavier Francis; o las obras de José Limón, *Antígona*, *Redes* y *Los cuatro soles*.

Era fabuloso juntarnos. Para el país, para Bellas Artes e individualmente iba a ser magnífico para todas las turbas que clásicos y descalzos trabajaran juntos. Pero ¿qué sucedió? Que Ana Mérida después del triunfo de Amalia Hernández con el Ballet Folklórico de México, se impone en Bellas Artes para que todas las multitudes se vuelvan folklóricas. Entonces todos empezaron a competir con Amalia en el Auditorio Nacional.

El Auditorio, manejado por el querido maestro Angel Salas y por el maestro Efrén Orozco, se convirtió en otro de los foros más importantes para la danza. Ellos inventaron lo que se llamó: "Los domingos Populares de la Cultura". A Ballet Concierto le tocó actuar muchas veces allí y fue fantástico, porque aparte de cobrar buenas cantidades, el Auditorio siempre estaba repleto porque las funciones eran a precios populares, creo que la entrada costaba un peso. Entonces las turbas se congregaban primero en el Auditorio, a las once de la mañana, y luego se iban a destruir Chapultepec con sus días de campo. Cultura y paseo, todo muy barato.

En el Auditorio fue donde la Academia de la Danza Mexicana, ya transformada en ballet folklórico empezó sus funciones, apoyada por Ana Mérida que optimistamente pensaba desbancar a Amalia. Después con el apoyo de don Celestino Gorostiza, Ana despidió de Bellas Artes a los contemporáneos.

Yo me quedé decepcionadísimo de ver que todos mis amigos se habían quedado sin trabajo. Esas ideas de un trabajo maravilloso todos juntos no se llevarían a cabo.

Repicar o andar en la procesión

Continué bailando, pero cada vez me era más difícil, porque manejaba todo lo que era producción, coordinaba las giras, llevaba ensayos y reponía. Era demasiado trabajo.

El Consejo Directivo me ayudó un poquito. Pero cada vez bailaba menos, inclusive mi nombre en los créditos iba pasando más atrás, no sólo porque bailara menos sino porque los muchachos empezaban a bailar bastante bien, ellos eran Jorge Cano, Tell Acosta, Tomás Seixas y Francisco Araiza. También me desagradaba la idea de que en los programas apareciera como director, coreógrafo, repositor, maestro y estrella de la compañía. Claro, era mi compañía, cómo no iba yo a ser la estrella.

Años antes mi mamá me decía:

—Qué bueno que Greta Garbo se retiró en el mejor momento de su carrera, así toda la vida la gente la recordará joven y bella.

Me repetía lo mismo con respecto a Norma Shearer, otra de sus estrellas favoritas. Hasta que un día le pregunté que por qué siempre me estaba insistiendo en ello.

—Porque yo creo que ya llegó el momento de que te retires para que la gente guarde una buena impresión de ti.

Pronto llegué a la conclusión de que ella tenía razón. Bailé *Giselle* y ya en el segundo acto estaba tan cansado que cada vez que la reina de las willis hacía ese gesto para que el príncipe se desplomara, porque lo quería asesinar, yo pensaba:

—Qué coreógrafo tan abusado, si no hubiera ideado este descansito aquí no podría yo continuar.

A mí lo que me encanta de la danza es competir, y brinco-tear. Con esas ideas que ahora me vienen a la cabeza es que ya no debo de estar en el foro.

En el año de 1965 me dije: "o repico o ando en la procesión" y dejé de bailar.

En ese momento me interesaba mucho la dirección, me resultaba igual de satisfactoria que bailar, aunque me tomara mucho tiempo, esfuerzo y paciencia conducir a un muchacho a que lograra un papel, porque haz de cuenta que me estaban aplaudiendo también a mí.

Quien me costó un trabajo espantoso fue Ana Cardús, ella era una muchachita muy ambiciosa y tenía la presencia de una madona italiana joven, de esas que pinta Boticcelli. Cuando la corregía en clase, al final me reclamaba y yo tenía que explicarle todo:

—Mira cuando la gente se para en puntas es como cuando un niño acomoda los dados, uno sobre otro, así los huesos deben de estar uno sobre otro, y si el niño pone un dado fuera de lugar, se desploma la torre.

Mi teoría era estupenda pero en la práctica me costaba trabajo ponerla, porque yo no hice ningún estudio metodológico, yo aprendí a la buena de Dios. Me costó meses y meses enseñarle a pararse correctamente de puntas.

Cuando Sergio le dio el papel de Julieta, tenía yo que llegar a mi casa y estudiar todas las noches *Romeo y Julieta* para poder



Socorro Bastida, Felipe Segura y Arnida Herrera. Foto: Navarrete.

explicarle al día siguiente el personaje, las circunstancias, etcétera.

Con Laura Urdapilleta fue más fácil, ella era como un potro salvaje, tenía técnica, presencia, tenía todo. Pero con una bailarina como ella tan fuerte y llena de vivacidad, era difícil llevarla a papeles que no requirieran de fuerza o etéreos, como *Giselle*.

Esto es lo que yo consideraba que debía ser un director artístico, tenía que darles un cuidado especial a los bailarines para que se desempeñaran lo mejor que pudieran, había que educarlos y conducirlos, sin meterlos dentro de una línea, porque antes que bailarines, antes que técnicos, tenían que ser artistas, tenían que manifestar con su cuerpo y su sensibilidad determinadas cosas.

Ballet Clásico de México

En el contrato se estipuló que en lugar de Ballet Concierto, la nueva compañía se llamaría Ballet Clásico de México. A regañadientes acepté, porque para mí era importante el paso que se iba a dar. Cuando en 1963 se firmó el contrato tuvimos nuestra última gira por toda la República, y de regreso fue la despedida de Ballet Concierto.

A petición mía, el maestro Gorostiza accedió a autorizar que a cada bailarín que había sido pionero por esas rutas se le diera X cantidad de dinero de despedida. No nada más decirles:

—Adiós y preséntate a la audición a ver si te quedas.

A todos se les entregó una cantidad, menos a mí, porque yo sí continuaría en la compañía.

Donde estaba el local de la Academia de la Danza Mexicana, en el gran salón siete, se llevó a cabo la audición. Después vinieron las clases que ya comenté.

Ana Mérida se fue a Nueva York a contratar a un director artístico huésped para el Ballet Clásico de México: Enrique Martínez. Cuando él se presentó quedé un poco al margen, aunque era yo el director de la compañía.

Al mes de su llegada, me llamó Ana Mérida y me comunicó que había yo renunciado. Me quedé con la boca abierta, luego le dije:

—Mira, creo que ya empiezo a hacer cosas sin darme cuenta. A ver enseñame mi renuncia.

Me contestó que la renuncia había sido oral y que tenía testigos. A mí esos momentos no me resultan difíciles: me enojé, la insulté y me fui.

Volví a formar Ballet Concierto.

VI

De nuevo Ballet Concierto

Con tranquilidad, benevolencia y cariño, Sergio Unger me recibió de nuevo en Hidalgo 61 y volví a formar Ballet Concierto, por supuesto que sin mis primeros bailarines, como Laura Urdapilleta o Jorge Cano, ni con los últimos del conjunto. Todos se quedaron en la compañía oficial. Tuve que recurrir a la gente que se quedó fuera porque no los aceptaron o porque no les agradó la idea de formar parte de esa compañía, pues a los pocos días de que me renunciaron, Nellie Happee renunció.

Hasta que llegó la señora Clementina Otero al Departamento de Danza yo pude entrar de nuevo a Bellas Artes con Ballet Concierto en los festivales de danza que ella organizó.

Ballet Clásico de México y Ballet Nacional ya habían sentado sus reales en ese foro; pero en sus funciones no llenaban ni una cuarta parte de la sala. Como en el contrato que firmé con Bellas Artes se estipulaba que lo que ingresara del boletaje de las funciones era para Ballet Concierto, cuando hice mis temporadas de 1963 a 1968, amenazaba a cada uno de mis bailarines:

—Tienes que vender cincuenta boletos, si no tú me los pagas.

También los vendía a la Pepsi Cola, a los Relojes Omega y a la Casa Kimberly; el chiste es de que cuando Ballet Concierto se presentaba la sala estaba repleta.

También torturaba a la señora Otero:

—Vamos haciendo un trato: ¿por qué no le da la mitad de subsidio a Ballet Clásico de México y la otra mitad a Ballet Concierto?

Tan buena la señora Otero, hasta la fecha debe de odiarme por mis torturas.

Hidalgo 61

A comienzos de 1969 fuimos a los Juegos Florales de Mazatlán. Pero cada vez hacía yo menos cosas, me dedicaba más a la escuela, porque cuando salí de Bellas Artes, además de quedarme con Ballet Concierto, le compré a Sergio el estudio de Hidalgo 61 con todo y escuela.

La escuela empezó a marchar bien. Llegué a tener cerca de 200 alumnos y me gustó dedicarme a ella; entonces empecé a tener dificultades para organizar las giras.

Por las mañanas me dedicaba a Ballet Concierto, por las tardes a la escuela y a algunas series de televisión, como la que hice con Ernestina Garfías, mi amiga, sobre la vida de Angela Peralta.

Ese año, un grupo de muchachos se me acercó y me dijo que cada día había menos actividad, que me veían muy desanimado, que organizara una gira larga como en los viejos tiempos. Yo les dije:

—No, porque ahora ya estoy más cansado, más decepcionado, y a la hora de la hora me empiezan a poner dificultades y eso no me agrada. Ahora ya no dependo de ustedes, tengo mi escuela.

Me juraron, me prometieron y al fin me entusiasmaron. Armé la gira.

Entonces empezó una lección más en mi vida. A los pocos días de haber empezado a ensayar, Tomás Seixas que era el primer bailarín no se presentaba ni a clase ni a ensayar; una bailarina fue a avisarme que no iría; después se fueron algunos del conjunto.

La salida ya estaba próxima y yo no sabía a quién recurrir. Cuando nos marchamos me faltaban dos bailarinas del conjunto y tuve que tomar a una señora que acudía a la escuela porque le gustaba el ballet, pero ni remotamente estaba preparada para bailar en un escenario. Claro a ella le encantó la idea pero a mí no.

Las bailarinas principales eran Hilda Villalta, Rosa Bracho y Elena Sustaeta. Ellas ya se habían puesto de acuerdo sobre sus partes. Un día una hacía Svanilda, el papel principal de *Coppelia*, y la otra de amiga y así se iban rotando. Un día llega Rosa y me dice:

—Felipe ya lo pensé, no estoy capacitada para Svanilda, mejor sigo haciendo de amiga.

Siendo así, la parte principal le tocaba a Elena, pero Hilda no estuvo de acuerdo. Si Elena salía de Svanilda, ella se regresaba a México. Por su parte, Elena dijo que si Hilda la bailaba, también se regresaba. Yo no tuve que decidir porque una noche Elena se fue y tuve que presentar *Coppelia* con sólo tres amigas en lugar de cuatro. Qué coraje me dio.

Para el regreso les pedí a los muchachos que en la terminal me ayudaran a organizar los baúles con el vestuario y la escenografía. Llegando a México se fueron todos y me dejaron solo. Bajaron los baúles del camión y los dejaron allí botados en la terminal y lo peor es que empezó a llover. Ahí, solo, me dije:



Pas de deux de Don Quijote, Laura y Felipe.

—Voy a conseguir el camión porque no va a venir solito y que se roben lo que se roben.

Ya de regreso con el camión de carga vi que no se habían robado nada.

Llegué con mi cargamento a casa y todo se quedó allí botado en el primer piso. Entonces me dije:

—Nunca más me vuelvo a meter en estas andanzas, nada más me voy a dedicar a la escuela y me voy a olvidar de todo.

Pero a los pocos días suena el teléfono y oigo la voz tranquila y pausada de Amalia:

—¿Por qué no me vienes a ayudar al Folklórico?, tengo al Ballet de las Américas, quiero que lo dirijas.

Flaco, pero contento

Para el año olímpico, Amalia creó dos compañías fantásticas: el Ballet de las Américas y el Ballet de los Cinco Continentes. Para el de las Américas, los coreógrafos mexicanos fueron a diversos países americanos a aprender sobre su folklore; al regreso, cada uno montó una obra que llevaba el nombre del país al que había ido el coreógrafo, por ejemplo, Ballet de Perú de Rosa Reyna, Ballet de Colombia de Josefina Lavallo. Alvin Ailey trajo el ballet que representó a Estados Unidos, con la obra llamada *Revelations* que se convirtió en un clásico. La otra compañía, el Ballet de los Cinco Continentes, era más ambiciosa, porque de cada país del mundo se seleccionó un coreógrafo notable para que los representara; entonces hubo un Ballet de la India, Ballet de Grecia. Las obras fueron maravillosas.

Para cuando Amalia me llamó yo ya conocía a las compañías y me habían gustado muchísimo, porque tenían lo que a mí me fascinaba: mucha danza, el montón de gente en el escenario, muchas luces, un vestuario vistoso, en resumen lo que es un gran espectáculo.

¡Imaginate que Amalia me llamara para ser el director del Ballet de las Américas, después de la decepción de Ballet Con-

cierto! Al otro día llegué con ella patinando, encantado de la vida.

Me nombraron coordinador artístico, porque Amalia, muy inteligentemente no le pone director a todo mundo. La directora es ella, los demás, coordinadores artísticos.

Un día, le di las gracias a Guillermo Keys por haberme recomendado con Amalia.

—Yo nunca le dije nada.

Entonces le grité:

—Maldito y yo pidiéndote que me recomendaras.

La idea de invitarme fue exclusivamente de Amalia.

Llegué al edificio del Ballet Folklórico y me fascinó el poderío que allí había: el edificio, las oficinas, los empleados, los recursos.

Con la gente me entendí enseguida, ya estaba ansioso de estar otra vez con la muchachada. Al principio me chaperoneaba Amalia o Norma López, hasta que pude adentrarme y manejar a la compañía por mi cuenta.

Pronto empecé a asistir a las funciones de todas las compañías y tenía ocasión de suplir a algún maestro cuando faltaba.

Vinieron las giras, a Dallas, Nueva York; yo casi iba de turista, pero me acomodé muchísimo, con Amalia o con los otros coordinadores. Así me fui metiendo en el engranaje.

Llegó el momento en que Amalia empezó a dar por sentado que yo era muy chicho, lo mismo que barriendo el escenario que manejando un ensayo. Me tocaba de todo.

Un día me llamaron para que trabajara con las cinco compañías, ya como director de producción. Yo, encantado de la vida y la mayor parte de las veinticuatro horas del día me la pasaba feliz, por eso digo que con Ballet Concierto y Ballet Folklórico siempre fui feliz.

Había momentos en los que Amalia me decía:

—Estás muy flaco, yo creo que necesitas ir un par de semanas a Nueva York a ver todas esas compañías de ballet clásico que te encantan y de paso me compras X cosa.

Me iba a Nueva York tres semanas con todo pagado y dinerales para comprar cosas. Fantástico.

Para 1972 estaba yo flaquísimo, aparte de manejar las cinco compañías de Amalia, daba clase, hacía televisión y participaba en operetas. Llegaba yo a mi casa con los dinerales y los echaba en un cajón, ni los contaba porque lo único que necesitaba era acostarme y descansar.

Me hablaron de Bellas Artes para dirigir la compañía de ballet clásico. Se lo comenté a Amalia y me aconsejó:

—Otra vez a Bellas Artes, vas a estar un tiempo y luego te van a hacer los desaires de siempre y vas a quedar fuera. No vayas si aquí estás muy contento, flaco, pero contento.

Otra vez Bellas Artes

En Bellas Artes me insistieron mucho; aunque les decía que tenía mucho trabajo, ellos tercicos. Un día fui a ver al director, el arquitecto Ortiz Macedo, un señor que me cayó muy bien. El me hizo la propuesta ya oficial. Respecto al sueldo en esos momentos tenía uno de los más altos del Ballet Folklórico, creo que ganaba 6 500 pesos. Le comenté que no podía dejar Ballet Folklórico.

—Pues ¿cuánto gana allá?

—Diez mil pesos.

—Nosotros también le damos diez mil pesos.

Acepté. Lo único que hice fue correr mis horarios, en lugar de empezar a las ocho de la mañana empecé a las seis.

Iba al Folklórico, atendía todos mis asuntos y salía patinando a las once para llegar a las 11:25 al Auditorio para trabajar en la Compañía; salía a las tres de la tarde de ahí, me iba a comer rapidísimo y luego me presentaba a la escuela a dar clases; terminaba a las 8:05 porque tenía que estar en Bellas Artes para la función del Folklórico; cuando terminaba la función me quedaba hora y media más para hacer mis notas y dárselas a los empleados para los arreglos del día siguiente.

Era muy pesado para mí, pero me sentía muy bien. Me entendía bien con los muchachos del Ballet Clásico de México, me entendía bien con los del Folklórico y me entendía bien con Amalia, aunque ella no había aceptado de buena gana que trabajara en Bellas Artes.

A estas alturas yo ya tenía mucha preponderancia dentro del Folklórico, para que Norma me aceptara. Ella había iniciado ya su campaña. Le ponía peros a mi trabajo, hasta hacía ensayos especiales para demostrar que me había equivocado al ensayar tal número. Muchas cosas desagradables. Un día organizó un maratón de vestuario para demostrar lo descuidado que estaba todo. Ese día le aventé el trabajo y me fui a mi casa. Así se acabó mi relación con el Ballet Folklórico de México. No hablé en esos momentos con Amalia, Norma le ha de haber contado su versión.

El quedarme sólo con Ballet Clásico fue bueno desde el punto de vista de mi salud; pude descansar un poco más porque se trataba de un grupito de diez gentes, pero el arquitecto me dio poder para contratar más bailarines y hacer la compañía grande.

La señora Clementina Otero, cuando era directora del Ballet Clásico de México, había traído a Job Sanders de Europa, para montar el repertorio de la compañía. Yo lo conocía de Amsterdam, y cada vez que venía a México platicábamos y cenábamos juntos.

El llegó esta última vez con su esposa, Svea, una muchachita prodigiosa. Era del tipo de personas que era danza con mayúscula, porque desde que comenzaba los ejercicios en la barra la veías bailar. Yo me metía a clase de Job sólo para verla.

Job empezó a desplazar a las bailarinas mexicanas. Claro que si tú veías a Laura Urdapilleta y a Sonia, Svea era como

para un concurso de belleza. Empezaron los problemas; Job llegó a echarles en cara la edad. Cuando se lo dijo a Laura, se echó a llorar y se fue a su casa, en cambio Sonia tenía más pantalones y le dijo:

—Vieja su mamá.

Job la corrió. Ella abrió la puerta y le gritó:

—El que se debe largar es usted, yo estoy en mi país.

La compañía se dividió en dos bandos; unos a favor de Job y otros en contra; estos últimos armaron un borlote para que lo corrieran. No lo lograron. Bellas Artes salomónicamente o cobardemente dividió en dos la compañía; los diez que estaban en contra de Job me propusieron a mí y me fueron a ver para convencerme, entre ellos estaban: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Sylvie Reynaud, Claudia Trueba, Laura Echeverría y Carlos Delgadillo.

Job se quedó con la mitad de la compañía que, creo, se llamó Ballet Teatro de Bellas Artes y yo con la otra mitad, Ballet Clásico de México.

VII

Compañía Nacional de Danza

Enseguida armamos una temporada en el Auditorio Nacional con funciones escolares todas las mañanas y marchó bien. Monté *La fille mal gardeeé*, *Pedro y el lobo* y *el pas de deux* de *El Corsario*. *Coppelia* la planeé con orquesta y Sylvie Renaud me recomendó a un muchacho joven que era director de orquesta pero que todavía no empezaba a trabajar, se trataba de Fernando Lozano. El arquitecto Ortiz Macedo estaba encantado conmigo, porque *Coppelia* con orquesta fue un verdadero éxito.

Job Sanders tenía a Jorge Cano y a Susana Benavides; también de mi lado había buenos bailarines: Laura, Sonia, Francisco y el otro Francisco, Araiza; cuando me autorizaron más bailarines jalé de mi gente a todos los que pude.

Hice *Giselle* para despedir a Jorge Cano, en Bellas Artes, todos muy contentos conmigo, pero Job Sanders no; empezó a molestarme, pero no eran ataques directos. Si se desinflaba una llanta de su camioneta culpaba a mis bailarines. Un día alguien abrió la puerta, se salió su perro y se perdió, entonces decía que mis bailarines le habían abierto la puerta al perro. Me hacía unos dramones espantosos, no fue posible entendernos.

Hubo un Festival Mundial del Folklore en Guadalajara. Ahí inventaron que a toda la gente que tuviera más de veinte

años en la danza se le diera su medallota. Yo fui representando a dos compañías, al Folklórico y al Ballet Clásico. Me pasé diez días viviendo regio. La noche de la entrega de las medallas, estábamos allí todos chimisoleando, todos elegantísimos, yo iba de etiqueta, cuando al final del pasillo veo a una señora de negro sentada en una banca. A mí me llamó mucho la atención que no se le acercara nadie.

No me quedé con la duda y me acerqué a la señora, era Waldeen. Yo nunca había tenido tratos con ella. Además le guardaba cierto rencor porque a los inicios de mi carrera hubo una audición para una coreografía de la película *Bugambilia* con Dolores del Río y no me contrató.

Esa noche me dio pena verla ya mayor de edad y solita, así es de que la invité para que subiera conmigo al estrado. Me maravilló que supiera mi nombre, fue una de esas ocasiones que cuando alguien te habla por tu nombre sientes así como una música celestial, porque ella era una señorona, no tenía por qué saber de mí. Esa noche fue muy bonita.

En 1973, Carlos Gaona sustituyó en el Departamento de Danza a Fernando Sánchez Mayans, una persona que además de no saber nada de danza, teníamos que cargar con su esposa e hijos con costo para la compañía; yo prefería que ese dinero se aprovechara en otro bailarín. Esa era la mentalidad que me quedaba desde Ballet Concierto.

Carlos Gaona era un desastre verdadero. Un día inventó que iba a dar clase de danza contemporánea; llegó de saco, corbata y camisa de vestir a la clase. Empezamos a hacer ejercicios en el piso y cuando Carlos se volteaba los de allá se hacían patos y si volteaba para acá los otros se hacían patos. Cuando se levantó del piso que vamos viendo que se le había roto el pantalón, desde atrás de la cintura le dio la vuelta hasta adelante y se le



Compañía Nacional de Danza con Felipe Segura y Alicia Alonso, 1978.

veían los calzoncillos rojos. Entonces empezó la chunga. Nunca volvió a dar clase. En ese mismo año de 1973, Bellas Artes decidió que Ballet Clásico de México se llamara Compañía Nacional de Danza.

En una de tantas idas y venidas a Guanajuato, se desbarrancó el coche de Bellas Artes, donde venían Carlos y el chofer. Yo creo que a partir de ese accidente Carlos perdió la cabeza porque él era un muchacho brillante.

Con Carlos en el hospital, yo atendía la Jefatura de Danza y eran unas dificultades espantosas. Los aspectos administrativos me quitaban mucho tiempo. Hubo una junta para tratar sobre el destino de la jefatura, entonces se oyó una voz:

—Pues si quiere yo me encargo.

Se trataba del ingeniero Salvador Vázquez Araujo. El arquitecto Ortiz Macedo contestó:

—Me parece bien.

Una metodología

El ingeniero Vázquez Araujo junto con Paco Serrano se encargaron de la Jefatura de Danza. El ingeniero comenzó a mover la compañía porque hacía ya un año que no pasaba nada extraordinario.

Cuando fui con él para hacer un plan de trabajo le comenté:

—Con Ballet Concierto hacíamos cuarenta ciudades en una gira y matinés. . .

En cierto momento me contestó:

—Mire maestro, pues todo esto lo podía hacer porque estaba usted joven, pero ahorita ya no está usted en condiciones de meterse en esas cosas.

Yo creo que fue la más grande sacudida que me podía haber dado para volver a trabajar como loco y demostrarle que no era como él decía. De vez en cuando le comentaba:

—Ya ve como todavía puedo.

El lo negaba:

—¿Cuándo dije eso?, si yo siempre lo he respetado.

En nuestras reuniones de planeación, a veces asistía Chepina Lavalle y un día me pidió prestado para ayudarla a hacer *Cascanueces*. Me hizo trabajar como loco. Participaban cerca de 300 personas. A lo largo de *Cascanueces* no había problema

porque las repartíamos, pero al final tenían que aparecer las 300, entonces le comenté a Chepina:

—Ya lo tengo solucionado, pero no caben en Bellas Artes, tiene que ser en el Zócalo. ¿Para el final podríamos llevarnos a todo el público en unos camiones al Zócalo?

El ingeniero decía que había muchas deficiencias en los bailarines, incluso en las primeras figuras, entonces le expliqué:

—Mire usted, todos nosotros somos producto de muchas escuelas. Yo, por ejemplo, estudié metodología italiana Cechetti con las hermanas Campobello; metodología rusa con Sergio Unger; metodología francesa de la Opera de París con madame Dambre y luego tuve una serie de maestros que tenían su propia metodología; así es de que soy producto de muchas metodologías. Seguramente mi forma de impartir clase es lo que asimilé de todas esas experiencias. Así somos todos.

Como le interesaba mucho lo de la metodología se le ocurrió traer a alguien de la Opera de París o de Moscú. Yo le comenté:

—A mí me gustaría que viniera alguien de Cuba, por una razón: el idioma.

En esos momentos, debe de haber sido en 1974, el Ballet Nacional de Cuba se encontraba en su apogeo. Argumenté:

—Alicia Alonso es un poco como yo: es producto de la escuela de Estados Unidos que está formada por las escuelas rusa, francesa e inglesa, somos producto de un determinado momento histórico en el que intervinieron varias metodologías. Ahora cuando Cuba se volvió comunista llegaron ahí los mejores maestros rusos.

El ingeniero arregló todo para que vinieran los cubanos. En 1975, se firmó el protocolo por el que Cuba ofrecía asesoría a México. Todo sonaba perfecto.

Como príncipes asiáticos

Invité a los cursos de metodología cubana a toda la República mexicana, y había en las clases llenos absolutos, por lo que los cubanos se empezaron a quejar. El ingeniero se quejó conmigo:

—Fíjese que hay demasiada gente en clase.

—Eso es precisamente lo que necesitamos en México, que venga gente de todos los pueblos y así se eleve el nivel. ¿Nos cuesta bastante, no? Para eso les pagamos.

A los cubanos se les armó una casa en Las Lomas con piscina, criados, bodega de vinos y un refrigerador de tres metros de largo con las carnes más finas del mundo. Los primeros maestros que llegaron eran estupendos, además unos muchachos muy matados; a las seis de la mañana empezaban a trabajar y terminaban a media noche. Todos estábamos encantados con ellos. Después Alicia Alonso empezó a mandar maestros desastrosos.

Con el tiempo nos dimos cuenta de que la señora había entendido que le habían regalado la compañía, con todo y bailarines, vestuario, escenografía, repertorio y presupuesto. Además empezó a meter su cuchara en todo y a sacar provecho, ellos vivían como príncipes asiáticos.

El primer ballet fue *Sílfides*, luego *El lago de los cisnes* y *Giselle*. Alicia realizaba viajes especiales a México para supervisar el montaje, hacía uno o dos cambios sin importancia y firmaba las obras como suyas.

Alicia además demostraba un exhibicionismo pavoroso. Ya desde Cuba corrían los gastos a cuenta de la compañía. La recogía en el aeropuerto una limusina y era la que ocupaba aquí todo el tiempo; lo que compraba en México también lo pagaba la compañía.

Pero no era culpa sólo de los cubanos. Cuando vino el Ballet de Cuba, a los ensayos les llevaban charolones de fruta, cajas de refrescos, de jugos, todo lo que hay en este mundo para comer entre comidas. Las sobras de los cubanos las mandaban a los mexicanos. Tuve que advertirles a mis bailarines:

—El que se coma una naranja o se tome un refresco de esos, lo corro, porque no nos van a hacer menos.

Si estaba lloviendo, corrían a Polanco a comprar paraguas para los cubanos, no importaba que los mexicanos se empaparan. Empecé a sentir la más grande y profunda antipatía por ellos.

Alicia también se empezó a llevar nuestro repertorio. Por ejemplo, la vez que quiso *El combate*, el ingeniero me ordenó:

—Hay que prepararle a la señora Alonso la grabación, la partitura y los diseños de vestuario, porque van a montar *El combate* en Cuba.

—Pero ingeniero, la obra tiene un coreógrafo y todavía vive, es Bill Dollar.

—No maestro, no vamos a pedirle permiso a nadie. A la señora Alonso hay que entregarle todo.

Yo me hice pato, Bill Dollar estaba muy viejito, muy enfermo y pobre, y si los cubanos venían y se llevaban todos los dólares del mundo, ¿por qué no pagarle a Bill Dollar?



Giselle, Sylvia Ramírez, Juan Manuel Cobos y Felipe Segura, 1979.

Cuando Bill vino a México inmediatamente lo puse al tanto. El y Alicia se conocían desde Ballet Theatre y cuando se encontraron se saludaron muy afectuosamente. Alicia en forma muy coqueta le dijo:

—Bill yo quiero tener *El combate* en mi repertorio, ya le dije a Felipe que me dé todas las cosas ¿verdad que estás de acuerdo?

Bill contestó:

—Sí, pero primero vamos a ponernos de acuerdo en el precio.

—Ay Bill si tú sabes que en Cuba no tenemos dinero.

—Ustedes no pero Fidel sí, así es de que pídeselo a él si no no hay *Combate*.

No hubo *Combate*. Yo, feliz de la vida.

Llegó a tal extremo la situación del repertorio, que le propuse a Alicia:

—Lo mejor que deberíamos de hacer es hacer de la Compañía Nacional de Danza una sucursal del Ballet de Cuba y que se llame: “Segunda Compañía del Ballet Nacional de Cuba”.

El lago de los cisnes

La primera obra de repertorio que tuvimos para la enseñanza de estilo al cuerpo de ballet fue *Silfides*, y lo logramos, luego vino el 2o. acto de *El lago de los cisnes* y finalmente *Giselle*. Un día llegó el ingeniero y me dijo como acostumbraba:

—Véngase maestro.

Con ese “véngase maestro” yo ponía lo que se llama, mi jeta. Esta vez me llevó al lago de Chapultepec para escoger un lugar para presentar *El lago de los cisnes*. Inmediatamente le hablé de mi experiencia con el Ballet de Nelsy Dambre para las fiestas de primavera, organizadas por el mayor Haro Oliva, allá por 1950. Le describí el tablado donde bailábamos casi a nivel del agua.

Buscamos el lugar, encontramos la isleta pequeña y nos pusimos a trabajar. El se compró su libro para niños con la historia de *El lago de los cisnes*. Yo trabajé en el más problemático asunto: seleccionar y contar la historia. Primero reducirla, no podíamos tener al público a la intemperie durante tres horas, porque la obra está formada por cuatro actos. Después de mucho trabajo lo logramos.

Yo me entendía a la perfección con el ingeniero porque él era como de la escuela de Cecil B. de Mille: le gustaban las multitudes, los extras, los animales en escena; que hubiera caballos, perros y cisnes en la producción fue idea de él. Pero él era el de las ideas gloriosas y a mí me metía en unos problemas

terribles. Imagínate para que un muchacho —el príncipe— suba a caballo por el cerro, se haga visible al público y descienda ¿cómo puedes medir la música?

Para las funciones alquilábamos cisnes blancos porque, como cosa curiosa, en Chapultepec sólo había cisnes negros. Cuando comenzaba la función y se encendían las luces, los cisnes se escondían en lo oscuro, el ingeniero muy ingenioso ideó una lancha negra con un señor vestido de negro y con la cara pintada del mismo color, para que arriara a los cisnes. Luego los cisnes hacían sus graciosadas en plena función; a menudo se salían del agua, se sacudían y mojaban al público de las primeras filas.

El primer año se empezó *El lago de los cisnes* en Chapultepec muy pobremente; el siguiente, ya con el apoyo de la señora de López Portillo, pudimos vestir a la corte como corte. Luego yo hacía mis berrinches, porque el ingeniero empezó a ensorbercer, ya no era de la escuela de Cecil B. de Mille, era Cecil B. de Mille en persona.

Cada año nos veíamos obligados a cambiar la fecha de la temporada; las primeras funciones empezaron en abril y después las fuimos jalando para marzo y luego a febrero debido a las lluvias.

Lo que me llenaba de satisfacción era que la entrada costara diez pesos. Así es de que siempre había llenos, en determinado momento nos faltaba espacio para tanta gente. Todas las noches teníamos algún contratiempo pero el trabajo era muy satisfactorio. Cuando empezaron a subir los precios me enojé mucho.

Ese *Lago de los cisnes* lo hicimos el ingeniero Vázquez y yo. Claro él estuvo trabajando conmigo y cooperando, pero el que lo estructuró y lo diseñó fui yo, y ahora no me dan ningún crédito y tampoco me importa ¿me entiendes? son de esas cosas que suceden y nada más.

Cri-Cri

Otra historia parecida y que me producía mucha rabia comenzó una mañana como cualquier otra, cuando nos llamó el maestro Fernando Lozano al ingeniero Vázquez y a mí, para pedirnos que montáramos un ballet con música de Gabilondo Soler, Cri-Cri. Empezaron las reuniones para discutir lo que se iba a poner, todo muy emocionante. Rocío Sanz hizo el libreto, seleccionamos la música y nos dividimos democráticamente las coreografías: Jorge Cano hizo *El Ratón Vaquero*; Guillermo Valdés, *Los conejos panaderos*; Nellie Happee, *La Negrita Cucurumbé* y yo *Bon Bon I*.

Lo armamos y lo presentamos en las escuelas, primero con vestuario improvisado, después habríamos de mandar a hacer las mallas a Alemania. Se presentó miles y miles de mañanas por toda la República, en escuelas, teatros, auditorios, al aire libre, en la Alhóndiga de Granaditas, porque *Cri-Cri* fue a todos lados. Siempre en dos funciones.

Las danzas tenían un carácter didáctico pero no estaba representada la danza clásica. Yo inventé un número llamado *Ballerina* con música de *El trompo*.

Nellie puso un número pero de veras sensacional, con todos los personajes, era *La maquinita* con pasos de verdadera crea-

ción. Participaba gente extraordinaria que hacía papeles inolvidables.

Conducía el espectáculo Juan González Amador, pero en cómico, a los textos de Rocío Sanz les sacaba un provecho horrible, pero cuando improvisaba ponía a los niños en movimiento, entonces empezaban a patalear y a gritar; por su parte, Jorge Cano era divino haciendo *El Ratón Vaquero*; Paco Serrano hacía de mamá cochino y era absolutamente genial.

Al final de las funciones muchos papás se acercaban para felicitarme con verdadera efusividad; de eso que te quedas muy contento. Fue un gran trabajo colectivo.

Al paso del tiempo, el ingeniero inventó que era idea original de él. Patricia Aulestia hizo las cosas que acostumbra hacer y celebró los diez años de *Cri-Cri* con diplomas y todo. Por supuesto a mí no me invitó.

El príncipe de a caballo

Después de estas experiencias en la compañía seguimos en plan grande. Sólo le faltaban dos grandes piezas de ballet a nuestro repertorio: *La Bella Durmiente* y *La sílfide*. Para la primera, la producción era carísima y para la segunda teníamos que traer a alguien de Dinamarca. Por una razón u otra eran producciones muy caras. Pero al ingeniero Vázquez Araujo nunca lo detuvo el dinero, quién sabe de dónde lo sacó y produjo en grande *La Bella Durmiente*. Fuimos especialmente a Houston a ver el Royal Ballet que andaba de gira por Estados Unidos. Le gustó mucho *La Bella Durmiente* que montaron pero no pudieron enviar a una persona para reponerla en México. Entonces pensamos en Michael Lland, pero él nos recomendó una repositora, Rose Marie Valaire, quien había sido bailarina del Royal Ballet.

Su trabajo resultó estupendo. Eugenio Servín hizo la escenografía y vestuario, carísimos. Tomás Seixas realizó los tutús que quedaron preciosos. Resultó una producción fastuosa, resultado de un trabajo de equipo, porque en la Compañía, cuando se requería de mucha gente, hasta las secretarias nos ayudaban.

A mí siempre me tocaba hacer algún papel: en *Giselle*, Hilarión y el rey en *La Bella Durmiente*. Inclusive el ingeniero también llegó a tomar parte. En una de tantas temporadas de *El*

lago de los cisnes en Chapultepec habíamos ido a Guanajuato, y el que hacía de príncipe, un muchacho norteamericano, se acostó expuesto al sol y se quedó dormido, cuando se despertó, todo él era una ampula. Cuando regresamos no podía actuar y no había quién ocupara su lugar. Entonces le dije:

—Ahora le toca a usted, ingeniero.

Y durante dos o tres noches él hizo de príncipe de a caballo porque en esa obra hay tres príncipes aunque es el mismo personaje: uno hace la escena de a caballo, otro es el que baila la escena del cisne blanco y otro, el cisne negro. Todo esto era porque para que no se entorpeciera la acción. De aquí a que se baje del caballo y se suba a la lancha, que se vaya remando y que luego baile, se requiere de mucha resistencia.

La Bella Durmiente

Cuando montamos *La Bella Durmiente* programé a tres bailarinas para la princesa Aurora: Sylvie Reynaud, Susana Benavides y Dianne Gady y les repartimos las funciones. La primera función de Sylvie fue aquí en el Teatro del Bosque. Esa noche lógicamente la muchacha estaba muy nerviosa, porque el papel de la princesa es pesadísimo; en los tres actos hay que estar bailando continuamente, variaciones, dúos, de todo. Además el piso estaba muy resbaloso. Pues Sylvie se resbaló en varias ocasiones.

Para esto, todo lo que les pasara a los bailarines, se cayeran o chocaran, los gritos eran para mí. Ese día el ingeniero subió furioso y dijo que Sylvie no servía para ese papel, que la quitara porque nunca volvería a bailar. Claro que siguió bailando. Después el ingeniero ni se acordaba de lo que había ordenado:

—Qué preciosa se ve Sylvie de la princesa Aurora.

Claro que se veía preciosa.

Para las Galas de Monterrey, la mañana que le tocaba a Dianne, el ingeniero me ordenó que ella no bailara. Le pregunté:

—¿Por qué?

—Porque no quiero que baile.

Dianne Gady era una muchacha norteamericana extraordinaria, talentosa, bellísima y muy segura. Asombrado porque

nunca había tenido diálogos tontos con el ingeniero, me quedé azorado y le contesté.

—Fijese que Dianne está muy bien preparada. . .

—Pues no quiero que baile.

—Pues sí va a bailar porque el que hace la programación soy yo.

—Aquí las bailarinas que van a bailar son las que yo digo.

Nos ensartamos en una discusión arriba del foro, delante de todos los bailarines, tramoyistas y todos. En cierto momento, me dio la espalda y gritó:

—El que no haga lo que yo digo, se puede largar.

Me paré enfrente de él diciendo:

—Yo soy el que me voy a largar porque no necesito de su trabajo.

Di la vuelta y me fui al camerino aventando todas las cosas. Llegó una comisión para convencerme, mientras yo me seguía cambiando, como si nada. A la salida me lo encuentro y me dice:

—Yo creía que tenía usted profesión.

Me quedé con la boca abierta y le contesté:

—Fijese que sí la tengo, muy desarrollada y de alta calidad.

—Si la tuviera no abandonaría el espectáculo.

—Tiene razón, me voy a quedar pero Dianne Gady va a bailar.

—¿Me puede dar una razón?

—Sí, yo pertenezco a este mundo de la danza, me podrá usted decir que soy bueno, mediocre, malo o pésimo, pero soy aquí y usted es un recién llegado, muy talentoso, pero recién llegado.

—Maestro, no nos vamos a pelear por una bailarina. . .

Después creía que se había roto la tensión, pero él ni siquiera me saludaba.

Mi renuncia

Al llegar a México, me presenté una mañana muy bien vestido, con la renuncia en la mano. Como el ingeniero todavía no llegaba, la dejé en su escritorio y me fui a sacar mis cachivaches. Cuando entró el señor del sonido me preguntó:

—¿Está usted haciendo el aseo, maestro?

—No, se trata de una mudanza.

—¿A dónde se va a cambiar?

—A mi casa.

—¿Por qué a su casa?

—Porque ya no voy a trabajar aquí.

Cuando llegó el ingeniero se acercó, le dijo:

—Oiga ingeniero, el maestro Segura se está llevando todas sus cosas porque ya se va a su casa.

Entonces me preguntó el ingeniero:

—¿Qué está usted haciendo?

—Estoy juntando mis cachivaches para llevármelos a mi casa, porque ya renuncié.

—¿A quién le renunció usted?

—En su escritorio está la renuncia.

Casi me muero de la risa cuando se dirigió a su secretaria:

—Señorita Fulana tráigame el expediente de renunciias del maestro Segura, es el gordito, porque le vamos a agregar una más. Y a usted maestro, le aconsejaría que lo pensara tres o cuatro días.

Me quedé.

En otra ocasión me llamó para informarme que para que no hubiera problema de programación iba a crear un consejo directivo al que le tenía que presentar mi programación y ellos la aprobarían o la rechazarían.

Seguimos trabajando y me empecé a dar cuenta de que él se reunía con el consejo y tomaban las decisiones; después me llamaba sólo para informarme. Eso me desagradó muchísimo.

Estuve pensando que terminando el año renunciaría sin alharacas ni pleitos, pero ese año terminaba el sexenio. El mismo ingeniero me comentó que él tendría que entregar su renuncia. Entonces me dije:

—Mejor me espero a lo mejor él es el que sale y no yo.

Dicho y hecho, el ingeniero se fue pero en una situación un poco desagradable.

La salida

En 1982, cuando terminó la gestión del ingeniero Vázquez Araujo, llegó Guillermo Arriaga como Director de Danza, en medio de una situación de fiesta. Todos nos quedamos desconcertadísimos. Yo me preguntaba:

—Qué va a hacer este señor si lo único que le interesa en el mundo es estar de fiesta, por un lado y por el otro no tenía nada que ver con la danza desde hacía muchos años.

Pero ahí estaba.

Llegó una carta suya confirmándome como director artístico. Luego empezaron los desastres en la compañía. Guillermo tenía un asistente, que era un fulano desastroso, de ese tipo de gente que sólo sabe hablar y no hace nada. La gente empezó a quejarse.

Como Guillermo había heredado el consejo directivo, un día éste planeó hacer una audición sin que me enterara. Quedaba de nuevo al margen de las decisiones.

Salimos de gira y la compañía empezó a funcionar como si yo no existiera; al regreso decidí que iba a dejar la compañía. Me puse a contar mis ahorritos para ver cuánto tiempo me permitirían vivir si no encontraba trabajo, y seguí en todas esas elucubraciones.

El consejo tampoco estaba muy contento con Guillermo y escribió una carta al director de Bellas Artes donde le explicaban los malos manejos que Guillermo hacía de la compañía. A los dos días apareció la misma carta publicada en *Excélsior* pero no era a Guillermo a quien acusaban sino a mí; por el consejo firmaban gentes como Tulio de la Rosa y Sylvia Ramírez. Llegó un momento en que yo no entendía nada.

Cuando vino el periodo vacacional, Guillermo me dijo que no podía irme porque iba a haber una serie de reuniones de trabajo. Le contesté que tenía un buen contrato en Estados Unidos para montar una obra y me fui. A mi regreso, oh sorpresa, cuando Guillermo me dice:

—Fíjate Felipe que ya no eres director artístico de la compañía, dime qué puesto quieres que te dé.

—Te la voy a poner fácil, me voy a mi casa.

—No te puedo permitir eso. . .

Se lanzó un largo discurso, ya sabes cómo es Guillermo así muy afectuoso. . . Yo le respondí:

—Mira me voy a mi casa con permiso y goce de sueldo o sin permiso y sin goce de sueldo.

Y me fui por dos meses.

VIII

El Cometa Halley

En mi casa estaba yo encantado de la vida, con mi perra Medusa, pintando puertas y haciendo talacha y no iba a cobrar, porque me mandaban el sueldo a mi casa. Patricia Aulestia trató de convencerme de que me fuera a trabajar al centro de investigación. Pasaron los dos meses y le fui a decir a Guillermo Arriaga que ya había probado lo maravilloso que era estar en casa y que no quería ningún puesto.

Fue cuando me dediqué a conocer la ciudad de México. Me iba al Centro Histórico por las mañanas todo lleno de entusiasmo; a cinco minutos de caminar ya no podía más y había veces que me sentaba en la banqueta a descansar. Un día andaba yo por la Merced, cansadísimo, ya no podía. De pronto veo abierta una cervecería que se llamaba El Nopal y se me ocurrió:

—Te echas una cerveza helada y descansas un ratito.

Entré a la cervecería y el señor que apenas estaba echando aserrín para barrer el piso me puso una cara de “qué viejito tan mañanero”, pues apenas eran como las diez y media. Le pedí:

—Una dos XX fría, por favor.

Me mandaron mi aguinaldo y Patricia seguía insistiendo. Mis hermanos empezaron a comentar:

—Pues has de estar muy a gusto de aviador.

Entonces pensé que era una manera muy fea de terminar mi vida.

Hablé con Patricia y le puse mis condiciones:

—Trabajo en el centro con una condición: tengo que estudiar lo que es la investigación.

Así de un solo golpe solucionaba yo dos asuntos: me metí a la Escuela de Artesanías porque siempre quise aprender a hacer vitrales y a la vez cursaba historia del arte y otras materias fascinantes, además de investigación.

Ingresé a la Escuela de Artesanías con muchos trabajos porque el director no me recibió, tuvo que ayudarme la Lic. Alberich, quien sorprendida me preguntó:

—¿De veras va usted a estudiar eso?

Lo que al principio me molestó en la escuela es que toda la muchachada me tuteara y los maestros también. Al presentarme sólo les decía:

—Me llamo fulano de tal y soy maestro.

Pero empezaban a verme sospechosamente porque pensaban que era un espía de Bellas Artes o un inspector. Jamás dije una sola palabra de mi vida, de mi carrera. Luego ya empecé a tener tratos con mis compañeros.

Para la fiesta de San Carlos, el 4 de noviembre, empezaron a organizar el tradicional baile, los famosos bailes de San Carlos a los que yo desde joven asistí. Un maestro dijo:

—Lo bueno que tenemos un coreógrafo aquí.

Yo acostumbrado a andar de incógnito ni pestañee. Se me quedó viendo y de repente todas las miradas convergieron en mí:

—El nos puede poner los bailes.

Y que les contesto:

—No, porque toda mi vida trabajé con bailarines profesionales.

Todos se ofendieron pero a partir de ahí me empezaron a tratar con cierta deferencia. Para esto ya tenía esclavizados a todos mis compañeros porque era el que pagaba las paletas, los refrescos y las tortas; además les prestaba mis compases carísimos. La pasé regio aprendiendo todo lo que siempre me había gustado.

Cuando me presenté en el centro de investigación, Patricia me dio un lugar especial, pero cuando hablaban los investigadores con esos términos académicos no entendía yo nada y me quedaba asustadísimo. Así es de que me fui de oyente a la Universidad, ahí a Extensión Cultural, recomendado por un conocido mío, el Lic. Rodríguez. A todo el mundo le sorprendía mucho que a mi edad quisiera tomar clases.

En la materia de investigación me tocó un maestro bellísimo, mi maestro Medina, un señor de edad que al principio parecía como si yo no existiera, pero como siempre hacía mis tareas se aprendió mi nombre. Después hice un trabajo sobre el cometa Halley y le gustó mucho. Pronto me empezó a supervisar todos mis trabajos. Así fue como me fui encarrilando en la investigación.

La escritura

Todavía para 1984 seguía estudiando, pero ya empecé a hacer mis pequeños artículos, para el *Boletín del Cenidi-Danza*. Por lo regular eran sobre bailarines de cualquier lugar del mundo y que se iban muriendo, como Fred Astaire, Rita Hayworth o Nora Kaye, gente de la danza.

Un día me llamó un señor que encontraba que todo lo que entregábamos estaba mal escrito, me dijo tal cantidad de cosas de mis textos que me dejó apabullado, lo único que pude decirle fue:

—Permítame que le informe que toda la vida me he dedicado a la danza, no a escribir.

Por esos días encontré un cuento que escribí para un periódico cuando era niño, por el cual obtuve un premio de dos pesos, y lo más bonito es que allí decía: "escrito por el niño Felipe H. Segura". También había escrito una síntesis histórica de lo que había pasado en la danza en México los últimos cincuenta años, que publicó el *London Gazete*. Con la revista, el cuento y el cheque en mano fui a probarle a aquel señor que desde hacía mucho tiempo yo ya era escritor.

Mi maestro Medina me pidió que le llevara mis escritos para que él me los corrigiera, además me hacía interesantes indicaciones.

También hice unos trabajos: *Los estilos del ballet* y *La era romántica*. A Patricia le agradaron mucho, tanto así que en los seminarios o eventos y cosas de esas que ella organizaba, los utilizaban como textos.

Un trabajo más formal fue el ensayo biográfico que hice sobre Gloria Campobello; siempre me impresionó que resultara un libro tan delgadito, yo esperaba que fuera como el *Diccionario Larousse* de grueso.

Luego me lancé a hacer trabajos más a fondo como el de la vida de Sergio Franco. Entonces empezó una época muy agradable: la gente me empezó a pedir artículos para periódicos y revistas.

Tengo que decir que he venido capitalizando todos estos años de experiencia y conocimiento con mis maestros, compañeros, alumnos, colegas, así se me facilitan más las cosas. Ahora preparo un trabajo sobre madame Dambrey y sobre Sergio Unger quienes fueron tan importantes en mi vida.

Charlas de Danza

Todo empezó en 1984 y era muy pretencioso, hasta en la cartelera anunciaban las “Charlas de Danza”; teníamos que entrevistar a gente relacionada con la danza. Empezamos en el Teatro de la Danza con cuatro personas al mismo tiempo. Sencillamente no me presenté, a la segunda Charla tampoco. Le dije a Patricia:

—No puedo hacer algo que no sé hacer, voy a ponerme como indio de la sierra, porque no sé conducir una entrevista. . .

Después, las empezaron a hacer en el Cenidi-Danza y comencé yo. Con el tiempo propuse que sólo entrevistáramos a una persona para poder sacarle más información, eso ya fue un adelanto.

Al transcribir me daba cuenta de que yo hablaba en el 50% de la entrevista, y luego ya me empecé a quedar callado.

Las Charlas de Danza se iniciaron a finales de 1984 y para febrero de 1985 ya las había acaparado, porque se me hizo fascinante entrar en la vida de gente de la que yo conocía su carrera pero no los detalles. Las charlas duraron sin interrupción, cada ocho días, hasta 1990, pero la atención de Patricia y de la gente del centro comenzó a decaer. Al principio, Bellas Artes prestaba el equipo, luego ya dejó de mandarlo; a través de César Bordes,

el DDF me facilitó una grabadora, pero en una ocasión cuando me entregaron una cinta no había nada grabado, me dio mucha rabia porque se trataba de una entrevista con el maestro Blas Galindo, entonces me dije:

—De hoy en adelante llevo mi propia grabadora.

Mi grabadora se acabó y tuve que comprar otra porque la utilizaba para las entrevistas y también para transcribir.

Con el tiempo, las entrevistas empezaron a ser cada vez más complicadas. Con gente como Josefina Lavallo me di cuenta de que no eran suficientes dos o más entrevistas sino seccionarlas temáticamente: hablar de Chepina cuando estuvo en la Academia de la Danza Mexicana con todos sus aciertos y problemática o de cuando estuvo en FONADAN. Resultó de veras un material fabuloso.

Cuando empezamos los homenajes Una vida en la Danza, de las entrevistas salió la información para que los investigadores escribieran las semblanzas de los homenajeados. Pero a pesar de que todo mundo las utiliza creo que todavía no se dan cuenta de su importancia. . .

Un día se me ocurrió un experimento: voy a dejar de hacer las entrevistas a ver si todo el mundo pone el grito en el cielo. Nunca me dijeron nada. Fue así que me quité la tarea de estar transcribiendo una entrevista de más de 20 cuartillas a la semana. Fue un enorme descanso.

Ahora que estoy organizando los álbumes sobre mi carrera, con todos los documentos que he guardado, y que me dedico a rastrear la vida de gente fundamental para la danza en nuestro país, valoré la importancia de esa historia oral y continué con ella, ahora en mi casa.

Una vida en la danza

En una Charla de Danza fue cuando Amalia Hernández hizo una reflexión que me llevó a inventar los homenajes “Una vida en la danza”. En una parte de la entrevista ella dice:

—Cincuenta años de carrera son muchos años, tengo tres hijos pero no me tomó tantos años que nacieran, crecieran y se desarrollaran.

Me impresionó que ella dijera eso, pensé si estas gentes tienen 50 años en la danza es justo hacerles un homenaje. La idea fue creciendo. A la gente de la danza nunca le dan nada, no sale a ocho columnas en los periódicos, como los futbolistas o cualquier boxeador. Mi primera propuesta fue homenajear a la gente que tuviera más de cincuenta años en la danza, pero después cambié porque los que llegan a los cincuenta son privilegiados.

El primer homenaje fue en 1985, en la Sala Covarrubias y lo dividimos en los pioneros: Nellie Campobello, Anna Sokolow y Waldeen, y la primera generación: Amalia Hernández, Rosa Reyna, Socorro Bastida, Josefina Lavalle, Ana Mérida, Guillermina Bravo, entre otras. El Lic. Barros Valero, director de Bellas Artes, estuvo esa noche allí y se portó fantásticamente, todo lo que le pedí que hiciera lo hizo. Yo en plan ambicioso invité al

Ballet Independiente, a la Compañía Nacional de Danza, a Ballet Nacional, en fin a todo el mundo de la danza. La función duró cinco horas y cuando cerró Taller Coreográfico ya casi no había público, pero les gustó.

A pesar de que el licenciado Barros se portó encantador, pensé que sería mejor que para el año siguiente entregara las presea el presidente de la República. Entonces le pregunté a mi hermana Malena que en ese tiempo todavía trabajaba en la presidencia:

—¿Cómo le hago para que le llegue una carta mía al presidente?

—Pues dámela yo se la pongo en su escritorio.

Hice mi carta y se la di a mi hermana. El señor presidente leyó mi carta, pero como no supo de qué se trataba se la mandó al director de Bellas Artes, él se la mandó al Lic. Labastida y éste a la Lic. De la Herrán. Ella me llamó y me dijo que había yo cometido una falta grave porque me había saltado conductos, que los homenajes quedaban suspendidos. Le empecé a explicar que los homenajes continuarían y bajo estas circunstancias:

—Mire, tengo una casa con un corredor muy largo, de un lado está el comedor y de otro la sala, tengo unos buenos reflectores que voy a subir en las azoteas de mis vecinos porque tengo muy buena relación con ellos; en el comedor van a estar los homenajeados y yo me voy a parar en la terracita que está en medio, la música de fondo empieza, ellos salen del corredor y lo recorren, mientras un reflector los sigue; allí les entrego las medallas y diplomas que voy a comprar. El público aplaude y viene el siguiente homenajeados. Los invitados van a ser mis amigos, por supuesto gente muy importante para mí. Va a haber caviar y champagne o tamales y atole. No necesito de Bellas Artes para hacer el homenaje.



Felipe Segura, hacia 1994.

El año siguiente sí hubo homenaje y fue en el Teatro de la Danza y a mí no me gustó nada; le pedí a Patricia que lo hicieran en Bellas Artes, y por fin se hizo allí. Todo marchaba bien hasta el año cuando lo incluyeron en El Día Internacional de la Danza y resultó un verdadero desastre por la demagogia populista que ahí reinó.

Mi vida en la danza. . . Muy pronto cumpliré cincuenta por ese mundo tan lleno de sorpresas: ¡Qué horror! Pero pensándolo bien todavía faltan muchas cosas por hacer. Ojalá me fueran concedidos otros cincuenta añitos. . .

Felipe Segura: una cronología

- 1926 Nace en la ciudad de México, el 1o. de enero.
- 1943-1944 Estudios en la Academia Cinematográfica de México.
- 1945 Estudios en la Escuela Nacional de Danza, cuerpo de baile del Ballet de la Ciudad de México.
- 1947-1948 Beca en el Ballet Arts School de Carnegie Hall. Estudios con Vera Nemchinova, Anton Dolin, Nina Stroganova, Vladimir Dooukidowski, Yeichi Nimuya, Marian Ladre, Edward Caton. Actuaciones con el American Ballet Theatre.
- 1948 Estudios con Sergio Unger y Nelsy Dambre. Miembro de la Academia de la Danza Mexicana. Estudios con Anna Sokolow. Temporada de la Opera de Bellas Artes.
- 1949 Miembro del Ballet de Cuba de Alicia Alonso. Gira por Centro, Sudamérica, provincias cubanas y México.
- 1950 Primer bailarín del Ballet de la Ciudad de México. Montaje de *El lago de los cisnes*, por primera vez con elenco mexicano.
- Bailarín huésped del Ballet de Nelsy Dambre.
- 1951 Estudios en Los Angeles con Bronislava Nijinska y Michel Panaieff.
- Participa en la película *Hans Christian Andersen* con el Ballet de Roland Petit.

- 1952 Con Nelsy Dambre, fundación de la escuela y la compañía de danza de El Salvador.
- 1953 Estudios en París con Olga Preobranjenska, Paul Goubé, Nora Kiss y Alexander Volinine; en Londres, con Stanislas Idzikowsky.
Participa con el ballet de París de Roland Petit, el Ballet de Champs Elisées, el Grand Ballet du Marques de Cuevas, Ballet Real de Dinamarca y el Ballet Español de Teresa y Luisillo.
- 1954-1963 Temporada inaugural del Teatro Fábregas, opereta *Orfeo en los infiernos* de Guillermo Keys; Ballet Concierto de México, en sociedad con Sergio Unger como primer bailarín y director artístico; a partir de 1961 como director general. Temporadas en el Teatro de Bellas Artes, Teatro Fábregas, giras a provincia, Estados Unidos, televisión, temporadas de Opera nacional e internacional.
- 1958-1959 Series de televisión: *Concierto*, *Noches de gala*, *Café Oro*, *Nescafé*, *Mexicana de Aviación*.
- 1960 Sociedad con Amalia Hernández para la estructuración del Ballet Folklórico de México, como director artístico. Funciones en la ciudad de México, giras a Chicago, Los Angeles y San Francisco.
- 1963 Contrato con el INBA para volver oficial a Ballet Concierto de México, con el nombre de Ballet Clásico de México. Rompimiento con el INBA.
- 1963-1968 Forma de nuevo Ballet Concierto de México y abre una escuela anexa a la compañía. Giras, series de televisión, festivales de danza del INBA, Juegos Florales de Mazatlán, series de televisión como conductor.
- 1969 Director del Ballet de las Américas, giras a Estados Unidos y Centroamérica.
- 1970-1971 Director de Producción de las dos compañías de Ballet Folklórico de México, el Ballet de las Américas, el Ballet de los Cinco Continentes y Ballet Clásico 70.

- 1971 Director Artístico del Ballet Clásico de México del INBA. Medalla de oro y trofeo por más de veinte años en la danza, en el Festival Mundial del Folklore en Guadalajara, Jal.
- 1973 Ballet Clásico de México cambia de nombre a Compañía Nacional de Danza; funge como director artístico y coreógrafo. Temporadas de opereta, ópera nacional e internacional, giras, series de televisión, funciones escolares, festivales, como el Cervantino y el de Monterrey.
- 1976 Diploma del curso de Metodología cubana.
- 1977 Coreografía, dirección y producción de *El lago de los cisnes* en el Lago de Chapultepec.
Huésped de honor del gobierno de la URSS para el Concurso Internacional de Moscú. Invitado de las escuelas de Moscú y Leningrado (San Petersburgo).
Coreografía colectiva *Fiesta Infantil Cri-Cri*.
- 1978 Homenaje en la ciudad de Orizaba; huésped distinguido de la ciudad, diplomas y medalla.
- 1979 Homenaje en la ciudad de Guadalajara por treinta y cuatro años de actividad en la danza.
Serie de televisión con Juan José Arreola, diálogos.
- 1982 Medalla de oro y Premio al mérito en la música y la danza, otorgado por el presidente de la República.
- 1983 Cancelación del contrato como director artístico de la Compañía Nacional de Danza.
Estudios de investigación.
Nombramiento como investigador del Centro Nacional de Investigación, Información y Documentación de la Danza, por homologación.
- 1985-1995 Colaboración en la Memoria de Danza para la celebración de los cincuenta años del Palacio de Bellas Artes. Se inicia como conductor de Charlas de Danza, entrevistando bailarines, coreógrafos, músicos, pintores y técnicos para formar una historia oral de la danza; ha

entrevistado a más de trescientos personajes, labor que continúa hasta la fecha.

Organizador de los homenajes Una vida en la Danza, a partir de 1985, diez celebraciones en la Sala Covarrubias, en el Teatro de la Danza y en el Teatro de Bellas Artes. Encargado del proyecto del Diccionario mexicano de la danza.

Investigaciones para elaborar artículos, libros sobre algunos protagonistas importantes de la danza en México, como Gloria y Nellie Campobello, Sergio Unger, Amalia Hernández, Sergio Franco, Nelsy Dambre y Mariano Tapia.

Conductor del programa *El espectáculo sin límites*, en el área de danza.

Conferencias en diversas instituciones y escuelas.

Homenajes por cincuenta años en la danza, por la Compañía Nacional de Danza y por el gobierno del estado de Coahuila.



Felipe Segura: una vida en la danza de Alejandrina Escudero, se terminó de imprimir en el mes de julio de 1995, en los talleres de Grupo Editorial Gaceta, S. A.

Intervinieron:

Diseño y formación Yalma Hail Porras
Atahualpa Ceballos B.
Fotomecánica Patricia Flores González
Tonatiuh Ceballos B.
Impresión David Esteban Hernández
Encuadernación Ramón Mata

La edición consta de 1,000 ejemplares impresos en papel cultural de 37 kgs. para interiores y cartulina couché cubierta de 139.5 kgs. para portadas.

Los textos se elaboraron en News Serif 9, 11 y 20 pts.



Alejandrina Escudero tiene una formación muy vasta en el área de humanidades; sus estudios de literatura e historia le dan la posibilidad de comprender y manejar dos elementos: la palabra y la acción. Ambas aparecen en este libro y nos llevan a conocer los secretos de

uno de los grandes de la danza académica de nuestro país, Felipe Segura.

Alejandrina Escudero con gran dedicación e inteligencia realizó numerosas entrevistas al maestro Segura y se dejó cautivar por sus recuerdos, dándoles forma para que todos nosotros comprendamos los hechos y los motivos del artista. Así conocemos al bailarín, maestro, coreógrafo, director, promotor e investigador, no sólo en su quehacer dentro de la danza sino también en su realidad como ser humano, en su vida cotidiana, en su apasionamiento y enorme sentido del humor, y en su generosidad.

Este libro es una lectura obligada para todos aquellos interesados en la historia de la danza mexicana, no sólo porque nos habla de la vida de un gran artista sino porque fue realizado por la autora con un cuidado y amor extremos.