

# El triste final de un proyecto de salud para la danza

Kena Bastien

## EL PROBLEMA

La escuela de la Academia de la Danza Mexicana –creada como tal a finales de 1955–<sup>1</sup> trataba, desde el inicio de los años setenta, de acuñar un tipo de bailarín cuya formación física y mental le permitiera desempeñarse profesionalmente en los géneros de danza clásica y contemporánea.<sup>2</sup> Este concepto corresponde a lo que llamaron el *bailarín integral*. Para este fin la academia ofrecía una carrera: la de bailarín de concierto.

Como yo lo entiendo, con la idea del bailarín integral se intentaba trascender el mero logro físico para entrar en un orden más espiritual. Con la alquimia de géneros (clásico y contemporáneo), cuyas medidas y cantidades exactas no encontraban aún, se aspiraba a expandir la mentalidad del bailarín, estrechada por la visión unidireccional que forja el estudio de una sola disciplina o de una sola técnica. El bailarín integral sería un artista libre de prejuicios hacia las demás modalidades dancísticas, un artista capaz de convivir con ellas sin el sentimiento de competencia o de superioridad tan común entre los alumnos de danza clásica.<sup>3</sup> La dirección de la academia sentía que partiendo de un espíritu abierto se podría llegar a una danza abierta; que desde una mente flexible se llegaría a una mayor capacidad de expresión; que con un espíritu actualizado se arribaría a lo contemporáneo. Lo habían hecho Glen Tetley y Robert Joffrey, padres del llamado *ballet* híbrido o moderno, cuya línea seguían, a su manera, coreógrafos como Gerald Arpino, en Estados Unidos, y Maurice Béjart, en Bélgica.<sup>4</sup>

Para 1975, la Academia de la Danza Mexicana (ADM) –ubicada desde 1958 en la Unidad Artística y Cultural del

Bosque en un edificio de dos pisos y largos corredores, alzado en lo que anteriormente habían sido caballerizas del Estado Mayor– ya había obtenido una clave oficial ante la Secretaría de Educación Pública e incorporado la escolaridad a la formación dancística,<sup>5</sup> como en otras escuelas profesionales de danza del mundo. Asimismo, la academia había abierto sus puertas a una población muy heterogénea, lo cual le permitía aumentar sus ingresos, pero igualmente ofrecer el gozo del movimiento a una población más amplia, en detrimento de una profesionalización rigurosa.

Este proyecto tenía por supuesto sus problemas, sobre todo en cuanto a la falta de claridad de cómo lograr sus objetivos. Lo que hay que retener, sin embargo, es que el concepto de bailarín integral –que considero fascinante en sí mismo– requería de un largo proceso de experimentación, sobre todo para encontrar la suma idónea de horas de práctica de una modalidad y otra que permitiera al alumno asimilar ambas técnicas y líneas estéticas con el mismo grado de



PATRICIA HENRIQUEZ

excelencia. Pero experimentar implica una inversión a largo plazo, que no deja de ser riesgosa, ya que un bailarín necesita ocho años para formarse.<sup>6</sup>

Ahora bien, si consideramos que el Departamento de Danza del INBA llevaba desde 1975 invirtiendo tiempo, dinero y esfuerzo en una reestructuración dancística encaminada a elevar el nivel de la *danza clásica* en México,<sup>7</sup> y cuyos primeros esfuerzos habían dado buenos resultados en la Compañía Nacional de Danza con sólo nueve meses de trabajo dirigido por los cubanos que habían sido contratados para ello,<sup>8</sup> es comprensible que ni el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, jefe del Departamento de Danza, ni los maestros de clásico y los asesores caribeños, vieran con buenos ojos esas búsquedas y experimentaciones.<sup>9</sup> Sus propios intereses políticos, estéticos y financieros teñían su cristal de un color que les brindaba un panorama del todo distinto: la incorporación de la escolaridad en la ADM era, en palabras del ingeniero Vázquez Araujo, la mera incrustación de “una escuela pública, supuestamente para darle servicio a la escuela de danza”,<sup>10</sup> y el concepto de bailarín integral era “una teoría peregrina que está por demostrarse”,<sup>11</sup> o bien “la jalada más grande que hay en el mundo”.<sup>12</sup>

El plan de acción, desarrollado por los asesores cubanos consistía en tres estrategias: implantar una sola metodología (la cubana) entre la población docente del país, reorganizar la Academia de la Danza Mexicana y reformar a su alumnado. De las dos primeras se encargarían los cubanos;<sup>13</sup> de la última, el Departamento de Danza, a través de su Unidad de Desarrollo Biopsicosocial, conformado por un grupo de especialistas en salud integral.<sup>14</sup>

La primera de estas estrategias, la unidad metodológica, era muy importante, pues con ella se agilizaba la formación mediante una sistematización masiva y se obtenía una unificación de estilo, esencial para la conformación de un buen cuerpo de baile para la Compañía Nacional de Danza. “No puede haber —señala Pedro Simón— un alumno formado con criterios distintos a los que van a estar vigentes en la compañía profesional donde él debe ingresar.”<sup>15</sup> Este proyecto se había iniciado en septiembre de 1975 con el Seminario Metodológico, un curso de aproximadamente dos años de duración a cargo de las maestras cubanas Mirta Armida y Ramona de Saa,<sup>16</sup> que se impartía por las mañanas en las instalaciones de la ADM a un centenar de maestros de danza clásica, tanto de la mencionada academia<sup>17</sup> como de escuelas privadas de la capital y del resto de la república.<sup>18</sup>

La segunda estrategia, la reorganización de la ADM, era uno de los puntos fundamentales del plan que proponía

Salvador Vázquez para reestructurar la danza en el país. Las únicas escuelas de danza que tenía el INBA eran: la Escuela Nacional de Danza, que dirigía Nellie Campobello, orientada a la formación de maestros; y la Academia de la Danza Mexicana, cuyas instalaciones habían sido diseñadas expresamente para la formación de bailarines. Es, pues, comprensible el interés de las autoridades de que esta última fungiese como el semillero de la compañía oficial de danza, y esto sólo podía lograrlo modificando su estructura académica.

La reorganización, iniciada en 1976, proponía, entre otros, la separación de modalidades o géneros dancísticos; en palabras de los mismos cubanos: “la separación de las especialidades impartidas [...] en la academia (danza moderna, baile folklórico y danza clásica), a fin de posibilitar a esta última un desarrollo propio, acorde a sus características y necesidades”.<sup>19</sup> Nótese el énfasis en la danza clásica, lo cual refleja que esta fase de la reestructuración no iba dirigida a la danza en general, sino específicamente a la clásica. Justamente lo que trataba de evitar la dirección de la Academia de la Danza Mexicana.

La reforma del alumnado, tercera y última estrategia del plan, y de la que se ocupará el presente estudio, era tan importante como las dos anteriores, ya que un proceso sistematizado como el que pretendían implantar los cubanos en nuestro país requería, a su vez, de una materia prima distintiva. Al igual que en Rusia y demás países que tienen escuelas profesionales oficiales reconocidas mundialmente, la estrategia de los cubanos era seleccionar a niños con el máximo de aptitudes posible. Esto por una razón sencilla: en lugar de trabajar para *conseguir* las aptitudes (flexibilidad, salto, equilibrio, giro), se aprovecha el tiempo para *desarrollar*, por medio de la técnica, aquellas que por naturaleza ya se tienen.<sup>20</sup> Para esas fechas los cubanos tenían ya determinadas algunas de las características físicas que requería el aspirante a bailarín clásico: “cuerpo armonioso, esbeltez, pies arqueados (pero no mucho), piernas largas y derechas (que empiecen desde las anginas, según el maestro Fernando Alonso de Cuba), y cuello de cisne”.<sup>21</sup> La musicalidad, flexibilidad, inteligencia y equilibrio emocional eran, curiosamente, cualidades adicionales. Si bien la ADM ya había incorporado algunos de estos elementos al examen de selección, el Departamento de Danza y su equipo de asesores pensaban echar mano de mecanismos más sofisticados para reunir a esa población ideal de sílfides: la ciencia médica. A partir de entonces, quienes no llenaran las expectativas serían transferidas a las otras ramas dancísticas: contemporánea y folclórica, o en su defecto, hacia la profesión de docente.

*Primer paso: el Programa de Nutrición*

La reforma del alumnado se lograría mediante la acción sobre dos grupos: los alumnos cautivos de la Academia de la Danza Mexicana y los aspirantes a la misma. Esta reforma se haría en el plano físico, es decir, en el de la salud corporal y la figura. Y en danza decir figura remite inevitablemente a la esbeltez o al sobrepeso.

Respecto a las alumnas cautivas, el primer paso consistió en aplicar medidas encaminadas hacia el control de peso. El sobrepeso era un problema que hasta entonces la academia sólo había sabido combatir obligando a las alumnas (no encontré ninguna carta dirigida a varones) a repetir el año.<sup>22</sup> Esta medida no sólo implicaba un golpe bajo a la autoestima y un freno a la formación técnica –pues el exceso de peso no impide la superación de nuevos retos dancísticos, a no ser que se trate de un caso de obesidad–, sino que no podía surtir ningún efecto, al menos a largo plazo, ya que el sobrepeso no es un problema de rebeldía juvenil, sino más bien una situación de origen socioeconómico, cultural, genético, e incluso de índole emocional o psicológico.

La nutrióloga de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial, Victoria Guillén Álvarez, presentó un Programa de Nutrición, el cual incluía el proyecto para un comedor que constaría de un área de preparación y consumo de alimentos, en la que se ofrecería “una alimentación variada, completa, adecuada, equilibrada y con pureza bacteriológica”,<sup>23</sup> para lo cual ya se habían elaborado treinta menús. El proyecto se consideraba prioritario, dado que la ADM sólo contaba con un comedor muy modesto.<sup>24</sup> En este espacio no había una cocina propiamente dicha, de ahí que los alimentos se redujeran a “tortas, antojitos, golosinas y refrescos embotellados”.<sup>25</sup>

La nutrióloga Guillén agregó a su programa de nutrición la orientación a los padres de familia, para lograr cambios de hábitos alimenticios en el núcleo doméstico. Esto se haría por medio de charlas semanales sobre alimentación y material audiovisual.<sup>26</sup> Por último, la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial brindaría “atención dietética individual” a las alumnas de la ADM.<sup>27</sup>

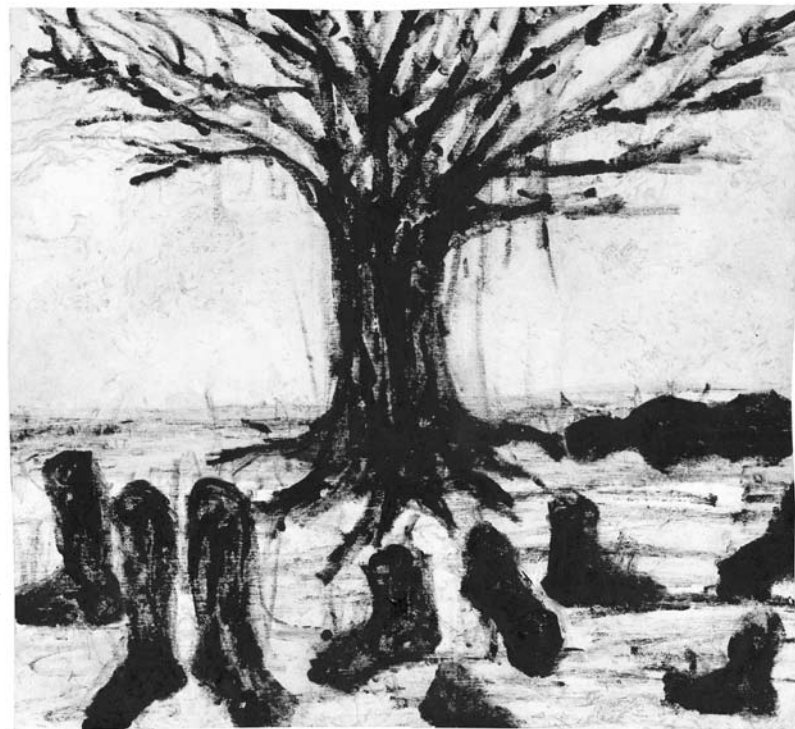
*Segundo paso: la selección científica*

En cuanto al segundo grupo –los aspirantes a alumnos–, se ideó un mecanismo de selección y seguimiento, mismo que se llevaría a cabo en el Servicio Médico del Centro Deportivo Olímpico Mexicano (CDOM). A este mecanismo lo llama-

ron Programa de Control Médico de Ingreso y Periódico, y consistía en un examen médico de ingreso y una serie de exámenes subsiguientes o periódicos, estos últimos también para los alumnos cautivos y todo el personal de la Academia de la Danza Mexicana.<sup>28</sup>

Además de estos exámenes, el Servicio Médico del CDOM proporcionaría “atención médica inmediata a traumatismos propios de la profesión”.<sup>29</sup>

La importancia del Programa de Control Médico de Ingreso y Periódico estriba en tres puntos medulares. En primer lugar, el mecanismo de ingreso a la academia –que hasta entonces había consistido en la apreciación de elementos estético-artísticos– estaba trascendiendo la simple selección de aptitudes, para conformarse en un sistema de control de



PATRICIA HENRIQUEZ

*salud* y, quizá, una suerte de ingeniería humana. Con este programa se estaban estableciendo dos terrenos claramente delimitados: el de la salud física y el de las aptitudes o características estético-artísticas (estética, proporciones, habilidades naturales como salto, giro, equilibrio, etcétera).<sup>30</sup> Se estaba procurando que el alumno de nuevo ingreso gozara de la salud óptima que le permitiera cumplir con las demandas físicas de la carrera y, por primera vez, este objetivo se estaba procurando por medio de profesionales que tenían la infraestructura y la formación suficientes para asegurarlo,<sup>31</sup> sin que por ello fueran especialistas en danza.

Establecer la diferencia entre una selección de aptitudes estético-artísticas y una selección médica es muy importante aquí, porque si bien puede haber un punto en el que ambas

converjan, son completamente distintas. Por ejemplo, un médico *especializado* puede determinar si los segmentos corporales y el rango de movimiento de las articulaciones de un cuerpo —con base en el profundo conocimiento de la *kinesis* de la danza— son adecuados para la práctica dancística profesional porque conoce las demandas físicas de este arte en particular, pero no es la persona indicada para determinar si dicho individuo tiene la sensibilidad artística y las habilidades físicas específicas (salto, giro natural, musicalidad, equilibrio, creatividad, proporciones estéticas) que se requieren para la danza. Ni hablar de un médico no especializado.

Ahora bien, en aquel entonces *no había* médicos especializados en danza. Es más: en el mundo apenas se estaba gestando lo que más adelante se llamaría medicina de la danza.<sup>32</sup> Y en nuestro país, incluso la medicina del deporte era muy reciente,<sup>33</sup> por lo que apenas había especialistas en ese ramo. Lo más probable, entonces, es que la selección médica que se pretendía realizar entre los futuros alumnos de la ADM se realizara desde la perspectiva deportiva (muy probablemente de la gimnasia olímpica) y que no se vieran los aspectos relacionados, de manera directa, con la danza. Lo novedoso es el alcance y el rigor del examen médico, aun cuando no lo realizaran conocedores de nuestro arte.

El segundo factor de importancia de este programa es que con él se iba a poner en marcha un mecanismo de control periódico y a largo plazo un estudio longitudinal: un seguimiento, que en el deporte olímpico sirve para ver la respuesta del individuo ante las cargas de trabajo de la especialidad. Esto es, cómo responden el cuerpo y la psique del individuo ante las crecientes demandas físicas y emocionales del entrenamiento y la competencia.<sup>34</sup> Y con base en dicha respuesta ajustarlas al individuo.

El tercer factor de importancia era examinar al personal administrativo y docente de la academia, con el fin de que sus actividades contribuyeran al bienestar de los alumnos del plantel, creando así un proceso integral de salud en diversos niveles.

#### DEL PAPEL A LOS HECHOS

Hasta aquí hemos visto los planes que tenía la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial para con la ADM, según los programas de nutrición, de ingreso y periódicos. Vimos, también, la importancia de los dos programas y los beneficios que podían aportar a la comunidad dancística de la Academia de la Danza Mexicana. En su aplicación, sin embargo, hubo inmensas lagunas.

Del Programa de Nutrición, el proyecto de comedor no se concretó. De hecho, habrían de pasar algunos años antes de que se realizara. En cuanto a la orientación y la atención individual, no hay indicios de que se hayan impartido las pláticas a los padres de familia ni de que se haya brindado la atención propuesta a los alumnos de la academia, dado que las alumnas de aquella época que fueron interrogadas al respecto no recuerdan ninguna plática y mucho menos haber recibido atención nutricional.<sup>35</sup> La nutrióloga Victoria Guillén, autora intelectual del Programa de Nutrición, señala que nunca tuvo contacto con los alumnos de la academia ni con los integrantes de compañías profesionales, y que tal vez los incluyó en su programa como una actividad a futuro.<sup>36</sup>

En cuanto al Programa de Control Médico de Ingreso y Periódico, sí se llevaron a cabo exámenes médicos. Su aplicación, sin embargo, no se hizo a la población de aspirantes a la academia, como estaba señalado en el papel. De hecho, ninguno de los exámenes aplicados en el CDOM fungió como medio de selección, dado que todos los aspirantes al año escolar 1976-1977 fueron seleccionados por los maestros de la ADM.<sup>37</sup> El primer objetivo de este programa, entonces, no se cumplió. Tampoco se examinó —como se pretendía en el papel— al personal de la academia, quedando éste sin alteraciones, aun cuando quizá no fuese el ideal para la actividad que llevaba a cabo.

Pasemos ahora a analizar los exámenes médicos que sí se llevaron a cabo. En primer lugar, sólo se aplicaron a un reducido grupo de alumnas cautivas, cuyo número exacto se desconoce. Según los testimonios,<sup>38</sup> estas niñas fueron seleccionadas entre las mejores alumnas de danza clásica, por lo que quedaron fuera todas las alumnas de danza contemporánea y folclórica, y las demás alumnas que no tenían aptitudes excepcionales o que tenían algún problema específico que superar. Se seleccionó a “las alumnas más bonitas, más destacadas, que reunían los requisitos de figura y eran las mejores de cada grupo [...] de clásico”,<sup>39</sup> comenta la maestra Mino. Laura Rocha, quien en esa época era una alumna muy trabajadora y tenía excelentes notas, cree que “se basaron en las calificaciones, sobre todo en técnica”,<sup>40</sup> lo cual confirma lo dicho por la maestra Mino. En segundo lugar, los exámenes sólo se hicieron en una ocasión, de modo que no constituyeron parte de un estudio longitudinal como se pretendía en el documento al incluir el término “periódicos” en sus título y objetivos.

De las dos alumnas que se sabe asistieron al CDOM<sup>41</sup> se pudo entrevistar a una, y la información vertida en las pláti-

cas arroja luz sobre la posible razón de por qué no se llevó a cabo el plan original, misma que se discutirá más adelante. Laura Rocha, quien en aquel periodo tenía quince años de edad, fue al CDOM acompañada por su madre, de modo que los estudios no se hicieron de manera grupal, aunque hay quien afirma haber llevado a unas alumnas al CDOM pero no recuerda a quiénes.<sup>42</sup> El aviso de que había que acudir al CDOM fue individual e informal: “Recuerdo que fue una maestra la que me dijo que tenía que asistir a una cita, y que subiera por mi pase”.<sup>43</sup> Laura no recuerda que se le brindase mayor información: “Nada más me dijeron: ‘tú vas a ir a esto y a esto’. Ni siquiera: ‘fuiste seleccionada’”.<sup>44</sup> De hecho, la desinformación causó incomodidad:

Pensé que era un castigo por no haber asistido a unas audiciones a las que me habían dicho que tenía que ir y yo no quise ir.<sup>45</sup> [...] Y además, como ya empezaban los problemas de [reorganización]: que si unos para clásico, otros para contemporáneo, los que van para maestros, [y] no sé qué, pues sí [había] mucha confusión.<sup>46</sup>

Es comprensible que Laura sintiese temor, dado que se estaba buscando el máximo perfil para la danza clásica.

En cuanto a los exámenes mismos, “fueron extraordinarios y completísimos”.<sup>47</sup> Se le practicaron “infinidad de exámenes: electro[cardiograma], orina, de resistencia [...], correr, bicicleta [...], por supuesto que flexibilidad; radiografías”.<sup>48</sup> Le hicieron exámenes de fuerza, entrevista psicológica y de nutrición, más un estudio socioeconómico. Los exámenes se llevaron a cabo a lo largo de varios días: “no recuerdo si tres o cinco”.<sup>49</sup>

Si fue muy difícil encontrar a alumnas que asistieran a estos exámenes, raras fueron las que estuvieron enteradas de ellos y más raras aún las que pudieron nombrar a alguien que había asistido. Las que pudieron hacerlo, nombraron básicamente a las mismas y en realidad no todas ellas asistieron en aquel momento. Entre las maestras tampoco ha sido posible recoger algún nombre ni obtener precisión alguna. Esto refleja, por un lado, que no han de haber sido muchas las alumnas seleccionadas para ir al CDOM.<sup>50</sup> Y, por otro, que no fue algo significativo ni para las personas que asistieron ni para la comunidad estudiantil. En opinión de Laura: “Como que esa experiencia [...], en realidad, no fue importante en la vida académica”.<sup>51</sup> La maestra Alma Mino opina diferente: “Yo recibí la queja de las alumnas”. Lo cual se contrapone con la reacción de las compañeras de Laura al enterarse de los exámenes que le hicieron: “como que realmente no le tomábamos mucha importancia a eso [...] Nadie se abocó a decir: ‘ay, deberían de hacérselos a todos’”.<sup>52</sup>

Yo me inclino a pensar que las alumnas no le prestaron mucha importancia a este suceso, dado que si hubiese sido significativo lo recordarían. De hecho, Laura Rocha señala que lo recuerda porque en una de las sesiones le detectaron un soplo en el corazón, por lo que debió asistir al Servicio Médico del CDOM durante varios meses para seguir un tratamiento.<sup>53</sup>

Sólo falta comentar el último aspecto de este programa de exámenes de ingreso y periódicos: la atención a traumatismos sí se brindó,<sup>54</sup> aunque la prensa hizo una fuerte crítica a dicho servicio, crítica que considero más pasional que objetivamente fundamentada,<sup>55</sup> dado que hay claros indicios de que la atención ofrecida en los casos de necesidad fue adecuada y efectiva.

Dado que el jefe del Departamento de Danza, Salvador Vázquez Araujo, en conjunto con los asesores cubanos y los maestros de danza clásica, estaba reestructurando la Academia de la Danza Mexicana para hacer de ella una institución clásica en todos los sentidos, es claro que utilizaron la relación con el Servicio Médico del CDOM para apoyar su proyecto en criterios científicos y así poder agrupar a las alumnas que debían, a su criterio, permanecer en las clases de clásico. Es decir que la visión global del programa estructurado inicialmente como un macroproyecto en beneficio de toda una comunidad, en este momento de la historia de la danza de nuestro país se sacrificó a favor de una visión más individual, para cubrir las necesidades inmediatas de un pequeño grupo de personas: las autoridades.<sup>56</sup>

Si bien la relación con el CDOM se aprovechó para estos fines, no cabe duda de que la intención inicial se perdió. Y es una lástima. Las niñas que tenían problemas de flexibilidad, de hiperextensión, o que requerían de apoyo médico profesional para desarrollar aptitudes específicas o resolver deficiencias, quedaron al margen. Y al quedar al margen, se les negó la posibilidad de resolver sus carencias y destacar, quizá, en la carrera que habían elegido.

Tenemos, pues, que el Programa de Control Médico de Ingreso y Periódico derivó en favor de la especialidad de clásico y para los fines particulares del momento: la reorganización de la Academia de la Danza Mexicana según los cánones estéticos, culturales y políticos de las autoridades del Departamento de Danza del INBA.<sup>57</sup>•

## Referencias

- Fuentes inéditas

## Archivos

Archivo Muerto del Instituto Nacional de Bellas Artes

*Entrevistas* (todas realizadas por la autora)

Joaquín Banegas, Xalapa, Veracruz, 25 de julio de 2000.  
Victoria Guillén Álvarez, México, D. F., 28 de enero de 2000.  
Josefina Martínez Lavalle, México, D. F., 6 de mayo de 1997.  
Josefina Martínez Lavalle, México, D. F., 6 de marzo de 2002.  
Alma Mino, México, D. F., 3 de julio de 1998.  
Alma Mino, México, D. F., 9 de marzo de 2000.  
Alma Mino, México, D. F., 12 de julio de 2002.  
Alma Mino, México, D. F., 17 de julio de 2002.  
Alma Mino, México, D. F., 19 de julio de 2002.  
Filenio Piñeira, México, D. F., 5 de julio de 2002.  
Sylvia Ramírez Domínguez, México, D. F., 10 de agosto de 1999.  
Laura Rocha, México, D. F., 3 de octubre de 2002.  
Laura Rocha, México, D.F., 10 de octubre de 2002.  
Tulio de la Rosa, México, D. F., 24 de enero de 1996.  
Tulio de la Rosa, México, D. F., 27 de enero de 2000.  
Salvador Vázquez Araujo, México, D. F., 10 de abril de 1997.

• Fuentes bibliográficas y hemerográficas

*Informes*

“Informe 1976”, México, 1997?, Comité Olímpico Mexicano.  
“Informe 1977”, México, 1997?, Comité Olímpico Mexicano.

*Libros*

Au, Susan, *Ballet and Modern Dance*, Nueva York, Thames and Hudson, 1988, 216 p.  
*Comité Olímpico Mexicano: 70 años al servicio del deporte mexicano*, México, Comité Olímpico Mexicano, Dirección de Comunicación Social, 1993.

*Tesis*

Ferreiro, Alejandra, “Repercusiones del currículo oculto en el plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana”, tesis para obtener la maestría en Educación e Investigación Artísticas, México del INBA, D. F., 1996.

*Publicaciones periódicas*

*El Día*, 1976, 1977.  
*Excelsior*, 1976, 1977.  
*El Nacional*, 1976, 1977.  
*El Universal*, 1976, 1977.  
*unomásuno*, 1977.

*Revistas*

*Academia de la Danza Mexicana*, México, D. F., Departamento de Danza, INBA, 1961, 16 p.  
“50 años de la Academia de la Danza Mexicana”, México, D. F., separata de danza de *Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio de 1997.  
*American Journal of Clinical Nutrition*, núm. 71, enero de 2000.  
*Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 2, abril-junio de 1981.  
*Cuba en el Ballet*, vol. 1?, núm. 14, enero-marzo de 1982.  
*Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 1, núm. 1, 1997.  
*Noticias de la A.B.C.*, México, Academia de Balé de Coyoacán, septiembre de 1975.

**Notas**

- <sup>1</sup> La academia se fundó como institución oficial de Bellas Artes, el 1º de febrero de 1947, pero la escuela no se creó hasta 1955. Véase Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro, “50 años de la Academia de la Danza Mexicana”, separata de danza de *Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio de 1997, p. 4.
- <sup>2</sup> *Academia de la Danza Mexicana*, folleto de dieciséis páginas, México, Departamento de Danza, INBA, 1961, pp. 9-10.
- <sup>3</sup> Entrevista de la autora con la maestra Josefina Martínez Lavalle (en adelante Josefina Lavalle), entonces directora de la ADM, México, D. F., 6 de mayo de 1997.
- <sup>4</sup> Susan Au, *Ballet and Modern Dance*, Londres, Thames and Hudson, 1988, pp. 177-180.
- <sup>5</sup> “La tesis del bailarín integral [...] se refiere no sólo a la asimilación de dos técnicas y la mejoría de su nivel intelectual, sino a la interacción dinámica de lo académico y lo artístico para la formación de un artista creativo”, en Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro, *op cit.*, p. 8.
- <sup>6</sup> Simplemente transformar la mentalidad de los profesores, arraigada en la larga tradición de la especialización dancística, iba a ser un triunfo. El proceso es tan difícil que incluso hoy la ADM sigue enfrentando profundos problemas de adaptación. Véase Alejandra Ferreiro, “Repercusiones del currículo oculto en el plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana”, tesis para obtener la maestría en Educación e Investigación Artísticas, México, 1996, 376 pp.
- <sup>7</sup> Sobre este proyecto véase Kena Bastien, “La danza de los orfelinos”, en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. 1, México, INBA/Cenidid, pp. 797-821.
- <sup>8</sup> Armando Ponce, “La temporada de la Compañía Nacional de Danza se inaugura el 17 en Bellas Artes”, *Excelsior*, México, D. F., 8 de junio de 1976, p. 10-B.
- <sup>9</sup> Irónicamente, sólo años después el gran maestro cubano Fernando Alonso caería en la cuenta de esta necesidad, como puede vislumbrarse en Patricia Cardona, “En la Escuela Cubana de Ballet incorporamos nuevos experimentos, como el método de trabajo colectivo”, *unomásuno*, México, D. F., 8 de julio de 1983, p. 17.
- <sup>10</sup> Entrevista de la autora con el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, México, D. F., 10 de abril de 1997, p. 1. Con todo, la Escuela Nacional de Danza Clásica, que se fundaría meses después, adoptó este sistema.
- <sup>11</sup> Salvador Vázquez Araujo, en entrevista citada, p. 10.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 19.
- <sup>13</sup> Miguel Cabrera, “Cuba-México 1975-1980: un lustro de fructífera colaboración danzaria”, *Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 2, abril-junio de 1981, p. 10.
- <sup>14</sup> Sobre la creación de este microorganismo de salud, véase Kena Bastien, “La danza de los orfelinos”.
- <sup>15</sup> Alicia Alonso y Pedro Simón, “Fuentes y antecedentes de la escuela cubana de ballet”, *Cuba en el Ballet*, vol. 1, núm. 1, enero-marzo de 1982, p. 31.
- <sup>16</sup> Participó en menor medida la maestra Karemia Moreno, también profesora de la Escuela Nacional de Ballet de Cubanacán.
- <sup>17</sup> Cabe señalar que la mayoría de maestros y maestras de la ADM estaban recibiendo esta formación, entre ellos Martha Pimentel, Elsa Recagno, Tulio de la Rosa y Mirna Villanueva. Después, la ADM contrató a otros

participantes del seminario, entre ellos a las maestras Sylvia Ramírez Domínguez y Clarisa Falcón.

<sup>18</sup> Miguel Cabrera, *op cit.*, p. 10. Además de este seminario, algunos profesores realizaron viajes a Cuba para profundizar sus conocimientos.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> Sólo falta agregar un pequeño detalle: a las puertas de las escuelas soviéticas se acercaban cientos de aspirantes, mientras que a las mexicanas sólo llegaban unas cuantas decenas, de las que se elegían pocas.

<sup>21</sup> Sin firma, *Noticias de la A. B. C.*, núm. 7, septiembre de 1975, p. 8. En la actualidad las características se han afinado mucho. Por ejemplo, la conformación del pie y el largo de los dedos son factores importantísimos para el uso efectivo de las puntas.

<sup>22</sup> Cartas de Josefina Lavallo a dos alumnas [cuyos nombres se omiten], México, D. F., 5 de octubre de 1973, archivo muerto del INBA (en adelante AMINBA), caja 351/96, Varios, expediente de pasta azul claro. No sabemos con base en qué determinaban el peso en que debían estar las alumnas, ya que no se menciona en ningún documento. Lo más probable es que fuera, como lo sigue siendo, aleatorio. O sea, “a ojo de buen cubero”. Véase también la entrevista de la autora con Alma Mino, México, D. F., 12 de julio de 2002.

<sup>23</sup> “Programa de Nutrición, Anexo B.1”, p. 74, AMINBA, expediente “Bio-Psico-Social-Nutrición” del SNEPD.

<sup>24</sup> Salvador Carrillo Paniagua, “Precisiones sobre la problemática de la danza”, *Excelsior*, México, D. F., 9 de febrero de 1977, p. 1-C.

<sup>25</sup> Miguel Ángel Mendoza, “Corrupción administrativa está matando a la danza”, *Últimas Noticias*, 2ª edición, México, D. F., 7 de febrero de 1977, primera plana y p. 11. Véase también Angelina Camargo B., “La problemática de la danza en México”, *Excelsior*, México, D. F., 4 de febrero de 1977, p. 1-C.

<sup>26</sup> “Programa de Nutrición...”, p. 74.

<sup>27</sup> “Programa de control médico de ingreso y periódico, anexo B.4”, p. 91, AMINBA, expediente “Bio-Psico-Social-Nutrición” del SNEPD.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 89-91.

<sup>29</sup> *Loc. cit.* Por *traumatismos* se entiende golpes, torceduras, fracturas, accidentes durante o fuera del ejercicio dancístico.

<sup>30</sup> Por ejemplo, un aspirante a bailarín puede tener todas las aptitudes estético-artísticas deseables, pero padecer un problema cardíaco que le impida ejercer la profesión.

<sup>31</sup> El servicio médico del CDOM estaba integrado por nueve médicos generales, un cardiólogo, dos rehabilitadores, dos ortopedistas, un neumólogo, un psiquiatra, dos dentistas, un radiólogo, un dietista, cuatro enfermeras, cuatro fisioterapeutas, un técnico cardiólogo, un técnico en espirometría, dos técnicos radiólogos, un químico-bacteriólogo, dos encargados de farmacia, dos recepcionistas y tres secretarías. Véase “Informe 1977”, México, 1997, Comité Olímpico Mexicano, p. 72.

<sup>32</sup> Véase Alan J. Ryan, “Early History of Dance Medicine”, *Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 1, núm. 1, 1997, pp. 30-34. Éste es el primer intento de registrar una historia de la medicina de la danza, aunque el doctor Ryan únicamente menciona el desarrollo de esta especialidad en EU y algunos países de Europa.

<sup>33</sup> La especialidad de medicina del deporte se crea en 1973 gracias a los esfuerzos del doctor Fileno Piñera, padre de dicha especialidad en nuestro país. De la primera generación egresaron dos médicos en 1975, ninguno de los cuales trabajaba en el CDOM.

<sup>34</sup> Es importante insistir en que estamos hablando de profesionales o de individuos en proceso de serlo. En palabras modernas, de alto rendimiento.

<sup>35</sup> Norma Batista, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Laura Rocha.

<sup>36</sup> Entrevista de la autora con Victoria Guillén Álvarez, México, D. F., 28 de enero de 2000.

<sup>37</sup> Entrevista de la autora con Alma Mino, México, D. F., 12 de julio de 2002. Véase también la entrevista de la autora con la maestra Josefina Lavallo, 6 de marzo de 2002.

<sup>38</sup> Josefina Lavallo, Alma Mino, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Laura Rocha.

<sup>39</sup> Entrevista de la autora con Alma Mino, México, D. F., 12 de julio de 2002.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

<sup>41</sup> Laura Rocha y Rosa Margarita Martínez.

<sup>42</sup> Testimonio de la maestra Sylvia Ramírez, 17 de octubre de 2002.

<sup>43</sup> Laura Rocha, en entrevista citada.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> Se refiere a las audiciones que hicieron las maestras cubanas que estaban en México dando el seminario de metodología, a fin de otorgar becas a alumnas mexicanas para que estudiaran danza clásica en la isla.

<sup>46</sup> Entrevista de la autora con la bailarina Laura Rocha, México, D. F., 10 de octubre de 2002. Nótese la relación entre los exámenes de aptitudes del CDOM, las audiciones para otorgar becas de estudios en Cuba y la reorganización del alumnado mencionada antes.

<sup>47</sup> Entrevista de la autora con Laura Rocha, México, D. F., 3 de octubre de 2002.

<sup>48</sup> *Loc. cit.*

<sup>49</sup> Entrevista de la autora con Laura Rocha, 10 de octubre de 2002.

<sup>50</sup> Con certeza sólo existen los nombres de las dos alumnas citadas. Encontré alumnas que asistieron al CDOM en otras circunstancias y tiempo, pero no en el que estamos tratando aquí. Ángeles Martínez, por ejemplo.

<sup>51</sup> Laura Rocha en entrevista citada, 10 de octubre de 2002.

<sup>52</sup> *Loc. cit.*

<sup>53</sup> Laura Rocha en entrevista citada, 10 de octubre de 2002.

<sup>54</sup> Ángeles Martínez, quien gozaba de una beca en Cuba, fue tratada durante sus vacaciones en México. Esto fue posterior a los exámenes médicos que se han discutido arriba. Testimonios de Ángeles Martínez: 11, 22 y 30 de agosto y 4 de septiembre de 2002.

<sup>55</sup> Patricia Cardona, “Hacer danza en México, ¿estupidez o simplemente suicidio?”, *unomásuno*, México, D. F., 7 de diciembre de 1977, p. 15.

<sup>56</sup> Entendidas en este contexto como el jefe del Departamento de Danza, los asesores cubanos y los maestros de danza clásica.

<sup>57</sup> Lo que derivó de la situación planteada en este artículo fue un conflicto, que se relata en Kena Bastien, “Muerte y nacimiento... de una escuela de danza”, *Casa del Tiempo*, vol. VII, época II, núm. 75, abril de 2005, pp. 61-68.

KENA BASTIEN es historiadora e investigadora del Cénid José Limón del INBA, donde realiza estudios sobre la salud de los alumnos de danza. Ha publicado ensayos, semblanzas y traducciones; lleva a cabo un proyecto de investigación experimental en torno a la creación coreográfica.