

L A DANZA DE LOS ORFELINOS

55

*Kena Bastien van der Meer**

Este texto describe la primera etapa de un proyecto de **reestructuración dancística nacional** en México, realizado a mediados de los setenta e inspirado y asesorado por **Cuba**, en el que se intentó convertir en bailarines a un pequeño grupo de huérfanos. **El proyecto, silenciado en los anales de nuestra historia**, refleja una faceta de las políticas culturales de nuestro país, así como la diversidad de factores (sociales, educativos, estéticos, médicos, económicos y políticos) con los que puede relacionarse la formación profesional dancística.

ORPHANS' DANCE

This study describes the first stage of a National Restructuring **Dance Project in Mexico**, developed during the seventies, which was inspired and surveyed by **Cuba**. Amongst other things, a group of orphans were meant to become professional ballet dancers. **The project, silenced in the annals of our history**, offers a view of the cultural policies of our country at the time, as well as the multiple aspects (social, educational, esthetic, medical, economical and political) with which professional dance training can be related with.

LA DANSE DES ORPÉLINS

Ce text décrit le premier etage d'un projet de restructuration **national dancistique au Mexique** réalisé dans les années soixante dix, inspirée et surveillé par **Cuba**, dans lequel on a essayé de convertir un group d'orphelins en danseurs professionnels. **Le projet, silencé dans les annales de notre histoire**, reflète une face des politiques culturelles de notre país à l'époque, de même que la diversité d'aspects (sociales, éducatifs, éthétiques, médicaux, économiques et politiques) avec lesquels l'on peut relationer la formation dancistique professionnelle.

* Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del INBA.

El presente estudio forma parte de una investigación relacionada, parcialmente, con el papel que han jugado los organismos de salud de las instituciones dancísticas oficiales del país en el desarrollo de sus bailarines y alumnos de danza, en especial el de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial, cuyos antecedentes e inicios se exponen en este artículo. La inquietud por adentrarme en el quehacer de dicho organismo respondió, particular y originalmente, a la necesidad de entender por qué la medicina de la danza no ha podido desarrollarse en nuestro país. Sin embargo, la característica integral de este cuerpo de especialistas ha revelado una diversidad de aspectos con los que la formación profesional de este arte se relaciona que no pueden pasarse por alto: sociales, educativos, estéticos, psicológicos, médicos, económicos y meramente personales. Pero también políticos, en el momento en que se inserta en una institución gubernamental. Este artículo admite, pues, varias lecturas, todas ellas interrelacionadas.

En el caso que nos ocupa, el proyecto de reclutamiento de huérfanos y la creación de una instancia de salud para sustentar su desarrollo —mediante una especie de ingeniería humana— fue parte del proyecto de reestructuración dancística propuesto por el Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Además del proyecto mismo, el artículo describe las coyunturas políticas que se aprovecharon para echarlo a andar y apoyar sus tendencias estéticas, incluido el intento de trasplantar en tierra mexicana un modelo traído del exterior. El título del texto, aun cuando se refiere directamente al proyecto que adelante se describe, refleja mi sentir sobre la postura de las autoridades hacia la población general de bailarines, tan manipulada y desprotegida.

La danza es una de las expresiones artísticas menos estudiadas desde el punto de vista histórico. Y lo que se ha escrito suele centrarse más en el aspecto de la forma artística misma, al margen del contexto global en el que se desarrolla; es decir, lejos de todo lo que no sea el espacio en el que se exhibe. (Por supuesto que hay excepciones, pocas y de reciente factura.) Por ello es importante rescatar la memoria de nuestro acontecer artístico, no como fenómeno aislado, sino como parte integral de un contexto histórico más amplio. El proyecto que se expone aquí es, por decirlo de algún modo, inédito en los anales de nuestra historia, y quienes saben de él tienen una visión vaga o fragmentada de lo que fue en realidad. De ahí su importancia.

Este artículo le debe mucho a Zósimo Camacho Ibarra, quien, entre otras cosas, me ayudó a encontrar a las integrantes de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial, sin cuyo testimonio habría sido imposible reconstruir esta parte de la historia de la danza en nuestro país. Y por supuesto, también está en deuda con Raúl García Lugo por la corrección de estilo, siempre tan puntual y minuciosa.

Antecedentes de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial

En 1973 el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) contaba con dos nuevos proyectos, uno de ellos el Programa Nacional de Guarderías. El fin de este programa, creado en respuesta a la nueva Ley de Guarderías, era beneficiar a las madres trabajadoras a lo largo y ancho del país. Un plan ambicioso, pues no se limitaba a la simple creación de espacios físicos donde dejar a los niños lactantes y preescolares; se pretendía más bien ofrecer un «ambiente educativo» en el cual los niños pudieran desarrollarse de manera integral, es decir, con plenitud.¹

¹ «Instructivo de operación de psicopedagogía», Programa de Guarderías, Instituto Mexicano del Seguro Social, diciembre de 1973, p. 37. Véanse también las entrevistas de la autora con la doctora Trinidad Berrum, México, DF, 8 de febrero de 2000, y con la nutricionista Victoria Guillén Álvarez, México, DF, 28 de enero de 2000.

El Programa Nacional de Guarderías, concebido como todo un sistema, fue desarrollado y aplicado por un grupo de profesionales con una visión holística del individuo, de ahí que se constituyera por especialistas de diferentes disciplinas, entre ellos administradores, médicos, nutricionistas, psicólogos, sociólogos y trabajadores sociales. En sus inicios participaron incluso arquitectos y demás profesionales necesarios para diseñar instalaciones congruentes con la filosofía del proyecto. Colaboraron, todos, con un mismo fin: «Que fueran los mejores niños.»²

El nuevo programa quedó constituido por cuatro subprogramas o áreas íntimamente relacionadas entre sí: la administrativa, que elaboraba los instructivos de operación o manuales de procedimiento; la de nutrición, cuyo fin era equilibrar y optimizar la ingesta alimenticia de los niños, para su máximo desarrollo físico y mental; la psicopedagógica, orientada a la estimulación temprana y al aprendizaje en el más amplio de los sentidos, y un área de salud, que controlaba el ingreso de los niños en la institución y salvaguardaba su bienestar físico.

De estas cuatro áreas, la psicopedagógica era la más compleja. Estaba concebida como un sistema solar: el centro era el niño, pero la labor de sus integrantes se extendía más allá de éste, influyendo directamente en el ámbito familiar hasta llegar a la comunidad. Era algo así como los círculos concéntricos que proyecta el agua cuando una piedra la agita: niños, personal de las guarderías, padres de familia, comunidad. Los encerraba a todos el programa de investigación permanente,³ «la conciencia del sistema»,⁴ el corrector de los rumbos.

La autora intelectual y coordinadora de este subprograma fue Trinidad Berrum. Esta mujer, originaria de Los Diamantes, Guerrero, y con estudios en París, tenía en sus bellos ojos verdes un sueño: formar genios, niños superdotados; la «nueva generación de mexicanos»,⁵ nuestro futuro. Era un regalo para aquellas trabajadoras que jamás habrían tenido los recursos para brindar a sus hijos una educación de esta índole. Todos los participantes de esta área —pedagogos, psicólogos, sociólogos y trabajadores sociales— se contagiaron con esta visión, compartieron su mística: «Era una oportunidad genial. O sea, el sueño de [...] todos, realmente; sabíamos que era una gran obra la que estábamos haciendo.»⁶

*el Programa Nacional
de Guarderías,
concebido como todo
un sistema,
fue desarrollado
y aplicado por un grupo
de profesionales
con una visión holística
del individuo*

Emulando a Cuba: la reestructuración dancística del INBA

El concepto íntegro del programa de guarderías fue a dar, en 1975, con algunas de sus integrantes incluidas, a uno de los cuatro departamentos artísticos del INBA: el Departamento de Danza. Lo curioso de este asunto es que el concepto —implantado en

² Entrevista de la autora con la nutricionista Victoria Guillén Álvarez, México, DF, 28 de enero de 2000.

³ El programa de investigación permanente era parte del área psicopedagógica y su tarea era evaluar el funcionamiento del sistema de esa área, con el fin de irlo corrigiendo o ajustando, de modo que los resultados siempre fueran óptimos.

⁴ «Instructivo de operación...», *op. cit.*, pp. 39 y s.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ Entrevista de la autora con Trinidad Berrum, México, DF, 8 de febrero de 2000.

*la escasez de varones
es común en este arte,
más todavía en
nuestros países latinos
de fuertes raíces y
tendencias religiosas,
cuya base social es el
núcleo familiar*

un pequeño organismo que adoptó el nombre de Unidad de Desarrollo Biopsicosocial— no iba encaminado al desarrollo integral de una población de niños lactantes ni preescolares, sino a un puñado de varones de aproximadamente ocho, 10 años, procedentes, previa selección, de dos orfanatorios de la ciudad de México.

Su presencia en una institución para ellos tan ajena era consecuencia de otro sueño: formar príncipes, si bien no superdotados, por lo menos capaces de sacar a la danza clásica mexicana de su letargo. Se requerían hombres para despertar a la Durmiente. Este sueño derivaba de las aspiraciones de un grupo de maestros que, en

conjunto con algunas autoridades del INBA, estaban decididos a sacar a la danza clásica mexicana, a como diera lugar, del atolladero en el que se encontraba. El ingeniero Salvador Vázquez Araujo, entonces jefe del Departamento de Danza del INBA⁷ lo describe así —el atolladero—: «El nivel técnico de las compañías estaba en una etapa crítica;⁸ la Compañía Nacional de Danza “estaba hecha pedazos [...], hacían una función al año [...] casi no les pagaban tampoco”.⁹ Por ejemplo, *Baile de graduados* —agrega para ilustrar— «es una coreografía que, en un momento dado, requiere de una especie de competencia de giros. Bueno, no había en México quién girara. No a nivel primera bailarina, pero a nivel solista no había quién girara los *fouettés* que se necesitaban en esa coreografía. Los tenía que traer yo de Nueva York. A ese nivel de pobreza estábamos aquí. En técnica.»¹⁰

Esta problemática era, al parecer, efecto de una enseñanza deficiente y heterogénea. El INBA contaba con dos escuelas profesionales de danza: la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Nellie Campobello, que únicamente formaba a maestros, y la Academia de la Danza Mexicana, que en ese momento ofrecía dos carreras: la de bailarín de danza popular mexicana y la de bailarín de concierto.¹¹ Ninguna de las dos escuelas estaba orientada a la formación exclusiva de bailarines clásicos, aunque en ambas se impartieran clases de ballet. El problema era que cada maestro enseñaba como había aprendido, lo cual daba como resultado una gran diversidad metodológica, si es que a metodología se llegaba.

Lo que no menciona el ingeniero Vázquez, cuando habla del atolladero en el que se encontraba la danza clásica mexicana —léase Compañía Nacional de Danza—, es que había una gran carencia de bailarines hombres, y esta terminante falta de varones, sobre todo en las escuelas, afectaba irremediablemente a la compañía oficial.

La escasez de varones es común en este arte, más todavía en nuestros países latinos de fuertes raíces y tendencias religiosas, cuya base social es el núcleo familiar. La razón principal estriba, por un lado, en la idea generalizada de que los hombres que bailan son homosexuales, o bien que se vuelven afeminados con la práctica dancística, lo cual para el vulgo es sinónimo de homosexualidad. Y, por otro lado, en que el bajo nivel de

⁷ El ingeniero Vázquez Araujo fue nombrado jefe del Departamento de Danza el 16 de octubre de 1975, según consta en la carta que Sergio Galindo, director del INBA, le envió el 14 de octubre de 1975. (Expediente v-429 VAAS-390614 del archivo de la Dirección de Personal del INBA.)

⁸ Entrevista de la autora con Salvador Vázquez Araujo, México, DF, 10 de abril de 1997, p. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 7 y s.

¹¹ Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro, *50 años de la Academia de la Danza Mexicana*, México, separata de danza de *Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio de 1997, p. 7.

ingresos que ofrece esta profesión dificulta la manutención de una familia, lo cual refuerza la desaprobación de familiares y amigos del varón que opta por esta carrera.¹²

Para sanar estos males de técnica y género se buscó el apoyo de algunos de los representantes más conspicuos de la Escuela Provincial de La Habana,¹³ la Escuela de Ballet Cubanacán y el Ballet Nacional de Cuba, coordinados por Alicia Alonso, *prima ballerina assoluta* de la compañía a la que, además, dirigía. Los de las escuelas se ocuparían de la educación y los de la compañía de los profesionales.

El Ballet Nacional de Cuba estaba causando revuelo en todo el mundo. En las revistas europeas se comentaban las proezas de Loipa Araújo, Amparo Brito, Josefina Méndez, Mirta Pla y Aurora Bosch.¹⁴ Era la época en la que estas muchachitas se codeaban con las estrellas de la Ópera de París¹⁵ o les *pisaban los talones* a figuras de la talla de Nadejda Pavlova en los concursos internacionales de jóvenes artistas de ballet de Moscú.¹⁶ México no fue la excepción: la luz de las estrellas cubanas obnubiló al público citadino cuando se presentaron en el máximo escenario de nuestro país en abril de 1975.¹⁷ Entre el público, por supuesto, se hallaban los maestros de danza clásica mexicanos. Y estos maestros quisieron ser parte, también, de este *boom* dancístico internacional, figurando en los escenarios del mundo, o por lo menos en sus concursos.¹⁸ No que esto fuera extraño; más bien era sintomático de la época. En palabras de la historiadora Susan Au, «tener una compañía de ballet se ha vuelto signo de logro cultural y fuente de orgullo cívico o nacional».¹⁹ Pero ésta no es la única razón que llevó a optar por la metodología caribeña: hubo de por medio una coyuntura.

*México no fue la
excepción:
la luz de las estrellas
cubanas obnubiló al
público citadino
cuando se presentaron
en el máximo escenario
de nuestro país*

¹² Sobre esto último véase el trabajo de Patricia Camacho Quintos, *Danza y masculinidad. La participación masculina en la danza contemporánea mexicana: dos estudios de caso*, México, INBA/Cenidid José Limón, 2000. Referente a esta problemática en Estados Unidos, véase también David Earl Sutherland, «Ballet as a Career», en Arnold W. Foster & Judith R. Blau, *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, Nueva York, SUNY Press, 1989, pp. 97-110.

¹³ Mejor conocida como L y 19, nombre de las calles en las que se encuentra.

¹⁴ Véanse André-Philippe Hersin, «Le Ballet National de Cuba», en *Les Saisons de la Danse* núm. 30, 10 de enero de 1971, p. 5, y Remy Martínez, «Cuba», en *Les Saisons de la Danse*, núm. 92, 10 de marzo de 1977, pp. 29-31.

¹⁵ André-Philippe Hersin, «A la porte Saint Martin "Coppélia" par Roland Petit», en *Les Saisons de la Danse*, núm. 78, 10 de noviembre de 1975, p. 5. En este número Loipa Araújo aparece en la portada y el autor la ensalza como una Swanilda incomparable.

¹⁶ Sin autor, «U.R.S.S.», en *Les Saisons de la Danse*, núm. 57, octubre de 1973, p. 26. Véase también «Fuentes y antecedentes de la escuela cubana de ballet», en *Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 4, octubre-diciembre, 1981, p. 23.

¹⁷ *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, t. 2, México, INBA/SEP, 1986, pp. 573 y s. Véase también Patricia Cardona, «Semblanza de Alicia Alonso», en *El Día*, suplemento *El Gallo Ilustrado*, México, DF, 27 de junio de 1976, p. 13. Aun cuando el Ballet Nacional de Cuba se presentó en México con motivo de la Olimpiada Cultural en 1968, el impacto no fue igual, tal vez porque el público dancístico que asistió fue más reducido, probablemente por el elevado costo de los boletos.

¹⁸ El Concurso Internacional de Varna, Bulgaria, iniciado en 1964, en el que precisamente ganaron medallas algunas de las bailarinas mencionadas arriba, y el Prix de Lausanne, Suiza, fundado por Philippe y Elvire Braunschwig en 1973.

¹⁹ Susan Au, *Ballet and modern dance*, EE UU, Thames and Hudson, 1988, p. 175. También el hecho de que un país tan pequeño y pobre, como lo era Cuba, lograra tal reconocimiento mundial animaba a los mexicanos a pensar que no había razón para que nosotros no pudiéramos.

El acercamiento a Cuba se dio mediante la convergencia de dos líneas de acción, una privada y una oficial. La primera inició su curso en una de las escuelas privadas de danza clásica más prestigiadas del país: la Academia de Balé de Coyoacán, fundada y dirigida por la maestra Ana Castillo en 1949.²⁰ La maestra Castillo tenía viejos nexos con Cuba, ya que en 1968 había iniciado el estudio de la metodología cubana en La Habana,²¹ donde entabló relaciones de amistad con las autoridades dancísticas de la isla, mismas que condujeron a que el 13 de diciembre de 1973 Alicia Alonso visitara la academia con el fin de inaugurar un salón de danza que llevaría su nombre.²² Un año después, Ana Castillo retomó en La Habana sus estudios de metodología cubana de ballet, interrumpidas anteriormente.²³ Tras ponderarlo mucho, la maestra Castillo decidió implantar la metodología cubana en su academia para un grupo selecto de alumnas.²⁴ Hasta aquí el tramo de la línea privada.

La segunda línea de acción, la oficial, corresponde a la política externa del presidente Luis Echeverría Álvarez, quien, a despecho de la iniciativa privada y del vecino del norte, parecía querer emular la intrepidez del joven Fidel Castro, abriéndose a una relación libre con los países del bloque socialista. Las relaciones entre México y Cuba fueron particularmente estrechas a partir de 1974, año en el que se establecieron dos convenios: el de cooperación cultural y educativa, y el de cooperación científica y tecnológica, firmados el 17 de septiembre en La Habana.²⁵

A raíz de la firma de estos dos convenios, la señora María Esther Zuno, primera dama de nuestro país, encabezó una misión artística y cultural a cuatro países del Caribe, con objeto de «estrechar los vínculos de amistad entre los pueblos y fincar las bases para crear empresas multinacionales».²⁶ Se estudiaba la posibilidad de «crear entre las naciones del Caribe empresas de participación gubernamental y de la iniciativa privada, como líneas de transportación marítima y aérea; cadenas de hoteles y de servicios turísticos, para crear una imagen turística regional propia [...]».²⁷ El 2 de enero de 1975 el transbordador *Coromuel* zarpó del puerto de Veracruz hacia La Habana, primer punto del recorrido, con 180 personas a bordo, entre ellos Voladores de Papantla, un ballet folclórico de la Delegación Azcapotzalco²⁸ y el Lienzo Charro de La Villa. En el transbordador *Puerto Vallarta* iba la señora de Echeverría.²⁹ La misión artística y cultural fue recibida con mucho entusiasmo, tanto que el 12 de enero, a escasos días de haberse retirado los mexicanos de la isla, el gobierno cubano informó que enviaría una delegación

²⁰ En esta época la escuela llevaba el nombre de Círculo de Iniciación al Balé. Véase: sin autor, *Academia de Balé de Coyoacán, prospecto*, México, Academia de Balé de Coyoacán, 1974 (celebración del 25º aniversario).

²¹ Sin firma, «Viaje de estudio a Cuba», en *Noticias de la A.B.C.*, México, DF, noviembre de 1974, p. 5.

²² Sin firma, «La excelsa artista y gran mujer de Cuba, Alicia Alonso, en Coyoacán», en *Noticias de la A.B.C.*, México, DF, mayo de 1974, pp. 1 y s.

²³ Sin firma, «Viaje de estudio...», *op. cit.*, p. 5.

²⁴ Sin firma, «Se establece el sistema cubano. Cambio fundamental y provechoso para los grupos de seleccionados», en *Noticias de la A.B.C.*, noviembre de 1974, pp. 1 y 5.

²⁵ Sin firma, La Habana, 27 de septiembre (Prensa Latina): «Se firmaron los convenios de cooperación cultural y científico-técnica con Cuba», en *El Nacional*, México, DF, 28 de septiembre de 1974, p. 1.

²⁶ Octavio Bernard Becerril, «Salió la misión artística y cultural a Costa Rica, Venezuela, Cuba y Jamaica», en *El Nacional*, 3 de enero de 1975, p. 7.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ Leopoldo Regalado A., «La misión cultural salió al Caribe», en *El Nacional*, 3 de enero de 1975, p. 1. La maestra Josefina Lavalle, quien participó en esta misión, señala que este dato es incorrecto: iba el Ballet Folclórico de Guadalajara, dirigido por Rafael Zamarripa, preferido de la señora Zuno, quien era originaria del estado de Jalisco.

²⁹ *Idem.*

similar a México, correspondiendo así a una invitación del presidente de nuestro país.³⁰ El gobierno cubano expresó que una vez más se había hecho patente «la plena identificación de los pueblos mexicano y cubano, reflejada en la calurosa acogida del pueblo cubano a los integrantes de esta misión de solidaridad y amistad».³¹

Así, el 14 de abril de 1975 llegó a México la misión cultural y artística de Cuba. «Esta misión —escribe Alejo Carpentier— expresa el desarrollo alcanzado por la Revolución Cubana en las principales ramas del arte. Es la mayor y más importante que ha viajado a un país de nuestro continente.»³² Entre las actividades programadas estaban una exposición de pintura y gráfica cubanas y algunas presentaciones, tanto en la capital como en la ciudad de Guanajuato, del Ballet Nacional de Cuba. A la función de gala —aquella que obnubiló al público mexicano— asistieron el presidente Echeverría y su esposa.³³

La convergencia de ambas líneas se dio cuando la maestra Ana Castillo, aprovechando la presencia en México de la compañía cubana, programó un viaje a la isla para las maestras de su academia y el grupo selecto de alumnas que se formaba con la metodología isleña. Dicho viaje se realizaría en julio de 1975.³⁴ Ahora bien, entre las integrantes de ese grupo selecto de alumnas se encontraba Tihui Gutiérrez, hija del licenciado Tonatiuh Gutiérrez, director del Fondo Nacional para las Artesanías (Fonart) e íntimo colaborador del presidente de la república. También iría una persona ajena a la institución dancística: Sylvia Ramírez Domínguez, maestra de ballet de la Escuela de Danza del Departamento del Distrito Federal (DDF), que dirigía Laura Urdapilleta, primera bailarina de la Compañía Nacional de Danza y asesora del ingeniero Vázquez Araujo. Sylvia Ramírez había asistido como invitada a una fiesta ofrecida por el licenciado Gutiérrez en honor de la compañía cubana. De este viaje, comenta: «[...] nos llevamos una impresión tremenda, porque [...] era un nivel fabuloso [...]».³⁵ Cuando regresamos de este viaje estábamos entusiasmadísimos y diciendo que ésa era la metodología que querríamos aplicar.»³⁶

Lo demás consistió en aprovechar las circunstancias, hasta llegar formalmente a un convenio de asesoría con Cuba que se inició en septiembre de 1975.³⁷

Tanto las autoridades del INBA como algunos maestros y bailarines de ambos países señalan que la elección de la asesoría cubana estuvo influida en particular por la cercanía física (la Unión Soviética, por ejemplo, estaba muy lejos); por el hecho de que compartimos el mismo idioma —razones, a mi parecer, muy lógicas—; pero sobre todo —coinciden—, se debió a que la escuela cubana de ballet había dado pruebas fehacientes de haber

³⁰ «Visitará México una delegación artístico-cultural cubana», en *El Nacional*, 13 de enero de 1975, p. 8.

³¹ *Loc. cit.*

³² *Misión cultural de Cuba*, prólogo de Alejo Carpentier, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1975, p. 5.

³³ Sin firma, «Este día llega el resto de la misión cultural y artística cubana», en *El Nacional*, 14 de abril de 1975, p. 1.

³⁴ Sin firma, «Valioso viaje a Cuba de maestras y alumnas. Un evento histórico en el desarrollo del balé en México», en *Noticias de la A.B.C.*, septiembre de 1975, pp. 1, 4 y 7. Hicieron este viaje, por parte de la ABC, las maestras Ana Castillo, Ángeles Anaya, Isabel Avalos, Clarisa Falcón, Lucero Gómez y Cecilia Zárate. Las alumnas fueron Verónica Aranda, Tihui Gutiérrez, Claudia Hernández, Natasha Lagunas, Elia Luyando, Rosalba Navarro y Viviana de Tapia.

³⁵ Entrevista de la autora con Sylvia Ramírez Domínguez, México, DF, 10 de agosto de 1999, p. 2.

³⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁷ Sin firma, «Temporada de verano de la Compañía Nacional de Danza», en *El Universal*, México, DF, 19 de junio de 1976, pp. 1 y 5.

funcionado en cuerpos latinoamericanos (léase cubanos, estrictamente).³⁸ Sin embargo, me inclino más a pensar que, por la misma coyuntura política, las autoridades del INBA vieron más factible un convenio con la isla; ya que a nadie, con un poco de sentido común, podría ocurrírsele que el cuerpo cubano, con un alto porcentaje de raza negra,³⁹ tendría algo que ver con el del mexicano, mayoritariamente de origen indígena. Lo anterior lo comprueba el hecho de que más adelante el ingeniero Vázquez *coquetearía* con los soviéticos,⁴⁰ otro de los países con los que Echeverría programó convenios científicos y culturales.⁴¹

Los acuerdos establecidos con el Consejo Nacional de Cultura de Cuba fueron los siguientes: impartir un seminario de metodología —de dos años de duración—, con el fin de «unificar el sistema de enseñanza»; asesorar a la Academia de la Danza Mexicana; reorganizar la Compañía Nacional de Danza, y, finalmente, resolver la escasez de varones en nuestro medio. Sí: haciendo bailarines de aquel puñado de huérfanos que mencionamos al principio, seleccionados de algunas instituciones de asistencia infantil.⁴² Para este proyecto, en particular, la tarea de los cubanos consistiría en seleccionar a los niños y ocuparse de su formación técnica y artística.

En busca de materia prima y herramientas para moldearla

La idea de reclutar a huérfanos para formarlos como bailarines se tomó de Cuba;⁴³ aunque esta costumbre la podemos encontrar entre los aristócratas rusos del siglo XVIII, entre quienes el ballet estaba en tal boga que formaban sus propios grupos de ballet con sirvientes o con niños sin familia para entretener a sus invitados.⁴⁴ Esta situación de escasez, tan común en tantas partes del mundo, debido a prejuicios de género e ideas o mitos acerca de la danza y los bailarines por parte de padres de familia y «gente bien», se había dado, igualmente, en la isla caribeña.⁴⁵ Pero la habían solucionado de esa manera, salvando así el obstáculo del tabú familiar. Fue tal el éxito obtenido que

³⁸ Véanse entrevista de la autora con Salvador Vázquez Araujo, México, DF, 10 de abril de 1997; comentarios de Josefina Méndez, en Armando Ponce, «La temporada de la Compañía Nacional de Danza se inaugura el 17 en Bellas Artes», *Excelsior*, México, DF, 8 de junio de 1976, sección B, p. 10, y la circular del INBA en la que «El Instituto Nacional de Bellas Artes informa: [que el método fue] seleccionado entre todos los existentes por considerarse el más apropiado para las condiciones físicas del mexicano». Archivo Muerto del INBA (en adelante AMINBA), caja CND 222/Héctor Cano, expediente «Escuela Nacional de Danza Clásica 1982».

³⁹ Hugh Thomas, *Historia contemporánea de Cuba. De Batista a nuestros días*, Barcelona, Grijalbo, 1982, pp. 290-292. La gráfica señala que en 1953 el 27.2 % de la población total era negra o mulata, aunque también da cifras del 50 %.

⁴⁰ Véanse, por ejemplo, Carta de Salvador Vázquez Araujo a Marinela Barrios, México, DF, 27 de abril de 1977, AMINBA, caja 200/001, expediente «Danza, Dirección de», y documentos del expediente «Festival de danza en Rusia (junio 1981)», en la misma caja. Véase también la solicitud que hace el colegio de clásico al Ing. Vázquez Araujo de «un maestro especializado en impartir metodología [soviética]», en oficio 264/78, AMINBA, caja 41, expediente «Dir. Danza 78».

⁴¹ Raúl Rivero, «En camino ascendente las relaciones México-URSS en el campo cultural y científico», en *El Nacional*, 4 de octubre de 1975, p. 1.

⁴² Miguel Cabrera, «Cuba-México 1975-1980: un lustro de fructífera colaboración danzaria», en *Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 2, abril-junio de 1981, pp. 9-15.

⁴³ «Fuentes y antecedentes de la Escuela Cubana de Ballet», en *Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 3, julio-septiembre de 1981, p. 30. Véase también Miguel Cabrera, «Cuba-México...», *art. cit.*, p. 9.

⁴⁴ Anatole Chujoy, en Walter Sorell, *Dance in its time*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, p. 214.

⁴⁵ Véanse «Fuentes y antecedentes de la Escuela Cubana de Ballet», en *Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 2, *op. cit.*, pp. 20-22, y «Fuentes y antecedentes de la Escuela Cubana de Ballet», en *Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 3, *op. cit.*, pp. 30 y s.

todos los bailarines de la primera generación del Ballet Nacional de Cuba provenían de un orfanatorio cubano.⁴⁶

La Unidad de Desarrollo Biopsicosocial —aquel organismo del Departamento de Danza que derivó del programa de guarderías del IMSS y al que hicimos alusión al principio— contaba, a mediados de 1975, con la sola presencia de la licenciada en sociología Refugio Cortina Céspedes,⁴⁷ su coordinadora. Esta mujer rubia, menudita, de ojos azules, penetrantes, puso *manos a la obra*: selección de instituciones y preselección de varones en agosto; selección de niños por las maestras cubanas en septiembre, octubre y noviembre.⁴⁸

En total se visitaron 28 instituciones de asistencia a niños, tanto oficiales como particulares,⁴⁹ es decir, los albergues temporales o transitorios del DDF, donde residen los niños recién desamparados mientras los ubican en una institución definitiva; las casas-hogar del Instituto Mexicano de Atención a la Niñez (IMAN),⁵⁰ y demás orfanatorios, como la Villa Margarita Maza de Juárez y las Aldeas Infantiles sos de México, por sólo citar algunos. Únicamente participaron en el proyecto niños de las dos últimas instituciones.

63

Las Aldeas Infantiles sos⁵¹ de México están ubicadas —aún hoy— al norte de la ciudad, en la zona de Indios Verdes. Un conjunto de casas, idénticas una a la otra y con capacidad para 10 personas, se hallan repartidas en una extensión de aproximadamente cinco hectáreas. En cada casa se reúne una «familia» de siete u ocho niños bajo la tutela de una madre sustituta, quien se consagra a ellos hasta que se independizan.

El perfil de estos niños difiere en mucho del de los de otros orfanatorios, ya que para ingresar es requisito que tengan menos de ocho años de edad, que no hayan vivido en la calle, que no hayan tenido problemas de drogadicción y que carezcan de problemas físicos y/o mentales.

Dentro de lo que cabe, se podría decir que son afortunados. Su hogar es un remanso en el que no se escucha más ruido que el ulular del viento contra las ramas y el choque de canicas en los jardines. Nadie sospecharía que a escasas seis cuadras están el bullicio y la congestión del metro y de las grandes avenidas.

⁴⁶ Entrevista de la autora con el maestro Joaquín Banegas, Xalapa, Veracruz, 25 de julio de 2000, p. 8. Los frutos de este experimento —entre un conjunto de 17 muchachos seleccionados— fueron Raúl Barroso, Lázaro Carreño, Jorge Esquivel, Francisco González del Toro, Nicolás Izquierdo, Pablo Moré, Ramón Ortega, Roberto Parangón, Edmundo Ronquillo, Luis Sardña, Jorge Vede y José Luis Zamorano. Su primera presentación en el extranjero fue, precisamente, en la Olimpiada Cultural de 1968.

⁴⁷ Refugio Cortina era integrante del área psicopedagógica del Programa de Guarderías del IMSS. Fue comisionada por el IMSS para trabajar en el Departamento de Danza en 1975, a petición del ingeniero Salvador Vázquez Araujo, su amigo. (Expediente C-560 del archivo de la Dirección de Personal del INBA.)

⁴⁸ «Unidad de Desarrollo Biopsicosocial [Informe de actividades 1975-1976]», p. 2.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ Una de éstas, señala el informe arriba citado, se visitó «con el fin de seleccionar 20 alumnos y formar un 1er. año profesional de niñas». Aun cuando esto no se haya hecho, resulta interesante que también se consideró la posibilidad de tener a huérfanas en el proyecto. Para noviembre, el informe señala que las maestras cubanas seleccionaron a 33 niños de la misma institución, pero, de acuerdo con los testimonios, éstos nunca ingresaron en el proyecto.

⁵¹ Instituciones de asistencia social privada fundadas por Hermann Gmeiner en Imst, Austria, en 1949, para atender a los huérfanos de la guerra. Hay aldeas infantiles en casi todos los países del mundo. La institución mexicana fue inaugurada por María Esther Zuno en 1971. Véase Herbert Genser, *Aldeas de niños sos*, Austria, sos Kinderdorf, núm. 80, abril de 1995, p. 3.

Algo distinta era la situación de la Villa Margarita Maza de Juárez,⁵² ubicada, igualmente, en la zona norte de la ciudad, a una cuadra interminable de la avenida de los Cien Metros, lejos ya de la Central Camionera del Norte. Los entornos eran —y siguen siendo— áridos, grises, impersonales.

La villa contaba con ocho edificios o viviendas para dormitorios y uno para la cocina y el comedor. Cada vivienda tenía una planta baja y un primer piso, con capacidad suficiente para albergar a 64 niños (ocho dormitorios con espacio para ocho camas cada uno). Si bien cada una estaba pintada de color diferente, el diseño era idéntico en todas. Los edificios estaban rodeados de áreas verdes, sembradas aquí y allá de árboles. Amén de las viviendas, la villa contaba con un deportivo que incluía gimnasio, canchas de basquetbol, una de fútbol, piscina⁵³ y una serie de talleres de capacitación: carpintería, imprenta, peluquería...

La población de la Villa Margarita Maza de Juárez era enteramente masculina: un amplio grupo de varones entre los cuatro y los 18 años de edad. Estos niños eran de tres clases: huérfanos, propiamente dicho, expósitos y varones parcialmente desvalidos. Los llamados expósitos no eran simplemente pequeños que habían sido abandonados, sino víctimas de alguna infracción que los padres habían cometido contra ellos: golpes, violaciones, abandono por encontrarse en un presidio, y demás. Los niños parcialmente desvalidos eran aquellos cuyos padres no podían tenerlos en casa debido a la falta de medios económicos, por lo que residían en la villa de lunes a viernes, y los fines de semana regresaban al hogar, evitando así que se rompiera el vínculo con la familia.

La problemática principal de la institución era el presupuesto, o bien la falta de él, ya que nuestro gobierno otorga un monto reducidísimo a la asistencia social. Los limitados recursos de la villa dificultaban el envío de los niños a la escuela, pues había que proporcionarles uniformes, pasajes, útiles, etcétera. Ello implicaba también que no se podía contratar al personal suficiente o con la debida capacitación para cubrir el perfil requerido. Por lo tanto, contaban con un mínimo de tutores, psicólogos y trabajadores sociales para una población infantil considerable. Si bien se pretendía tener un tutor por cada 20 chicos, se rebasaban estas cifras.⁵⁴

Sobra, pues, decir que los futuros príncipes de la Compañía Nacional de Danza eran niños afectados, de infancia difícil y punzante, víctimas del desamor y el abandono.

La selección de los niños estuvo a cargo de la maestra cubana Mirta Armida, recién llegada a nuestro país para impartir, con su colega Ramona de Saa, el seminario de metodología cubana en las instalaciones de la Academia de la Danza Mexicana. La acompañaron la maestra de ballet Sylvia Ramírez, quien cursaba el seminario de metodología, y Refugio Cortina.⁵⁵

Los primeros niños fueron seleccionados de Aldeas Infantiles SOS de México, y con ellos se formó un grupo Primero A, el cual se puso en manos de Martha Pimentel, primera bailarina de la Compañía Nacional de Danza y maestra de la Academia de la Danza Mexicana. Este grupo inició sus actividades el 24 de septiembre, mismas que constaban de una clase de ballet y una de música. Los niños seleccionados en octubre y noviembre provenían de la Villa Margarita Maza de Juárez y formaron el grupo Primero B, a cargo

⁵² Inaugurada el 20 de noviembre de 1970 y cerrada, después de 26 años de trabajo, por la regencia de la ciudad, en agosto de 1996. Las instalaciones se retomaron en 1997 para un nuevo proyecto dirigido a niños de la calle. Esta nueva institución se llama FINCA (Fideicomiso de los Institutos para los Niños de la Calle y las Adicciones) y hasta la fecha conserva los nueve edificios —incluido el destinado a cocina y comedor— que poseían originalmente.

⁵³ Ésta fue dispuesta para uso de la comunidad de la zona en 1996, cuando cerraron la institución en agosto del mismo año.

⁵⁴ Testimonio de la licenciada en psicología María Eugenia Arregüi Garibay, ex directora de la villa.

⁵⁵ Sylvia Ramírez, en entrevista citada, p. 5.

del maestro Tulio de la Rosa, bailarín y maestro de danza de origen venezolano que había pasado varios años en la isla de Cuba y cursaba también el seminario de metodología.⁵⁶ Estos niños iniciaron sus clases de ballet y de música el 25 de noviembre y, días antes o después, se incluyó en el currículum de ambos grupos una clase de francés.⁵⁷

A los niños los recogía una camioneta del INBA, alrededor de las dos de la tarde, y se les conducía al Departamento de Danza cuyas oficinas se hallaban en el segundo piso de la Academia de la Danza Mexicana, a espaldas del Auditorio Nacional. Una vez en la academia los bañaban, se ponían el uniforme (trusa negra, camiseta, tobilleras y zapatillas blancas) y se les daba de comer, después de lo cual les impartían sus clases de ballet, música y francés. A partir de noviembre, antes de llevar a los niños de Primero B de regreso a sus viviendas se les empezó a proporcionar una cena⁵⁸ y, más adelante, en enero de 1976, se agregaría a la alimentación de todos un desayuno del Instituto Nacional de Protección a la Infancia (INPI), mismo que consistía en un cuarto de leche y una galleta enriquecida.⁵⁹

El que se les diera tanto de comer era una medida necesaria dadas sus condiciones físicas. Los niños se hallaban en un estado de salud deplorable. Su deficiencia nutricional se reflejaba en lo pequeño de su talla y en la delgadez de su cuerpo. Padeían serios niveles de parasitosis intestinal y piojos,⁶⁰ debido a las limitadas condiciones de las instituciones en las que vivían, a pesar de los grandes esfuerzos realizados por parte de éstas. La carencia alimenticia de algunos era tal que cuando se les empezó a dar leche de manera regular la ingesta les provocó diarrea funcional.⁶¹

Era, pues, necesario atender estos problemas, por lo que se contrató a la nutricionista Victoria Guillén Álvarez. La licenciada Guillén, de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, era una de las pioneras en formarse en el ramo de la nutrición. Había trabajado en la División de Nutrición de la Secretaría de Salud Pública, realizando programas de nutrición aplicada en conjunto con el Programa Mundial de Alimentos de la FAO. Pero lo más importante es que había desarrollado gran parte del proyecto de nutrición para el Programa de Guarderías del IMSS.⁶²

Victoria Guillén entregó un anteproyecto en octubre de 1975, mismo que se fue afinando hasta febrero de 1976. La idea, según se puede entrever en el breve informe que dejó la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial, era desarrollar un programa de alimentación que incluiría la reestructuración del comedor de la Academia de la Danza Mexicana y la creación de una cocina. «Eran seres humanos que teníamos que acondicionarlos, desde el punto de vista de salud y de alimentación, para que tuvieran una capacidad de poder desarrollarse como bailarines»,⁶³ señala Victoria Guillén. Esta labor de acondicionamiento iba íntimamente ligada a un trabajo de investigación relativo al desarrollo físico de los niños. Así, el diseño de menús especiales iba de la mano con el análisis sistemático de los parámetros de peso y talla y los avances en su estado de salud. La atención médica había sido apremiante: desparasitarlos, vacunarlos y tratar sus deficiencias de bienestar físico inmediatas. Estas primeras actividades médicas se

⁵⁶ El poner a los niños en manos de maestros mexicanos era una manera de que estos últimos fueran aplicando los conocimientos adquiridos en las clases matutinas de metodología cubana, bajo la supervisión de las maestras Armida y De Saa, quienes también impartían clases a los niños.

⁵⁷ «Unidad de Desarrollo Biopsicosocial [Informe de actividades 1975-1976]», p. 1.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁹ *Idem*, y entrevista con Victoria Guillén Álvarez, México, DF, 28 de enero de 2000.

⁶⁰ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ *Loc. cit.*

llevaron a cabo, al parecer, en el sector público.⁶⁴ Sin embargo, Victoria Guillén carecía de medios suficientes para realizar una investigación longitudinal fina, que abarcara otros aspectos del desarrollo biológico tales como el crecimiento específico de algunos segmentos óseos, la relación musculoesquelética, etcétera; no contaban con las herramientas apropiadas (plicómetros, aparatos de rayos X y demás) para hacerla. Su material de trabajo se limitaba a una báscula y la clásica regla de cartón en forma de jirafa que se pegaba —en aquel entonces— en las paredes de las guarderías.⁶⁵

En cuanto al aspecto dancístico, desde las primeras clases fue evidente que los niños tenían un desconocimiento total de aquello a lo que iban.⁶⁶ No obstante, les resultaba divertido —al menos inicialmente—; hasta un privilegio sobre el resto de sus compañeros, quienes permanecían en la institución.⁶⁷ Empero, debido a sus antecedentes, los niños no tardaron en manifestar problemas de conducta. Por un lado, su edad correspondía a la preadolescencia, etapa difícil, aunque no tan crítica como la adolescencia misma. Por otro lado, carecían de las reglas más elementales de la disciplina: jugaban, se golpeaban, perdían el tiempo. No tenían buena retentiva. En clase «hablaban, se empujaban; no era serio para ellos».⁶⁸ «[...] eran terribles —señala Sylvia Ramírez— [...] de su clase de ballet salían como salvajes, gritando, corriendo. [...] así se iban y así llegaban [...]».⁶⁹

A estos niños, que «no tenían rienda, ninguna regla de disciplina, ni la más remota»,⁷⁰ hubo que *meterlos en cintura*: que se bañaran, que se peinaran, que se lavaran las manos y los dientes, que se alimentaran con una dieta extraña a sus hábitos, que respetaran y siguieran un horario, una rutina, y que estuvieran atentos en clase;⁷¹ una y otra vez; amorosamente, sí, pero a diario.⁷² Y esto implicó una lucha que, a la larga, resultó desgastante para muchos.

Hubo que recurrir, pues, a la psicóloga Estela Rodríguez Cárdenas, quien ingresó en la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial en noviembre de 1975, con una propuesta de programa psicosocial.⁷³ La licenciada Rodríguez, oriunda de Monterrey, colaboraba en el programa de investigación permanente del área psicopedagógica del Programa de Guarderías. Su maestría en modificación de la conducta era exactamente lo que la unidad necesitaba. Siguiendo la estructura del programa de guarderías, su labor trascendió las aulas donde estudiaban los niños: investigó el entorno psicosocial de las instituciones donde vivían, y trabajó con las madres sustitutas y con los tutores, brindándoles apoyo y asesorándolos. La licenciada Rodríguez observaba las clases de los niños y también instituyó juntas periódicas con los maestros. En estas últimas se exponían los problemas que los docentes enfrentaban en clase y la psicóloga sugería cómo controlar a los grupos, qué sanciones imponer, o qué premios otorgar.⁷⁴ A la par de estas actividades, se crearon

⁶⁴ La licenciada Guillén no recuerda exactamente en dónde se les brindó esta atención primera, pero cree que fue en la Secretaría de Salud del Distrito Federal.

⁶⁵ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

⁶⁶ Véanse entrevista de la autora con Martha Pimentel, Cuernavaca, Morelos, 11 de mayo de 2000, y entrevista de la autora con Tulio de la Rosa, México, DF, 27 de enero de 2000.

⁶⁷ Entrevista de la autora con la maestra Martha Pimentel, Cuernavaca, Morelos, 11 de mayo de 2000.

⁶⁸ Martha Pimentel, en entrevista citada.

⁶⁹ Sylvia Ramírez Domínguez, en entrevista citada, p. 7.

⁷⁰ Testimonio telefónico de Estela Rodríguez, 3 de marzo de 2000.

⁷¹ Entrevistas de la autora con Tulio de la Rosa, México, DF, 27 de enero de 2000, y con Victoria Guillén Álvarez, México, DF, 28 de enero de 2000.

⁷² Señala la licenciada Arregüi Garibay que este tipo de niños requiere hacer un esfuerzo triple al de cualquier otro individuo.

⁷³ «Unidad de Desarrollo Biopsicosocial...», p. 1.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 2., y testimonio telefónico de Estela Rodríguez, 3 de marzo de 2000.

programas para motivar a los niños. Se les llevaba a funciones en el Palacio de Bellas Artes o en el Teatro de la Danza, a ver clases de ballet en la compañía, a visitar museos y demás actividades culturales, con el fin de sensibilizarlos al arte. En Bellas Artes, «eso era un San Quintín», dice Estela Rodríguez, quien, con todo y su especialidad, reconoce: «El control de la conducta era difícilísimo.»⁷⁵

El COM, un regalo *desinteresado* del presidente de la república

Para diciembre de 1975 la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial contaba con la mayoría de sus áreas: nutrición, psicología y sociología.⁷⁶ Faltaba únicamente la de salud. Ésta se obtuvo, como área externa, en enero de 1976, mediante un convenio⁷⁷ con el Comité Olímpico Mexicano (COM), en especial con el servicio médico del Centro Deportivo Olímpico Mexicano (CDOM), «para vigilancia y control médico periódico» de los niños.⁷⁸

El Comité Olímpico Mexicano, creado en abril de 1923, en tiempos del presidente Álvaro Obregón, es una asociación civil que «no tiene propósitos de lucro; es ajeno a intereses políticos, religiosos y raciales».⁷⁹ Entre sus objetivos destaco los siguientes, por tener una conexión directa con las aspiraciones de renovación que manifestaba el Departamento de Danza del INBA: «Seleccionar a aquellos que deban representar a nuestro país en Juegos Olímpicos [entre otros]»; «proveer adiestramiento»; «crear, administrar y operar centros deportivos de capacitación [...] buscando que en ellos se llegue a sistemas de entrenamiento avanzados, estudios médicos deportivos modernos y utilización adecuada de la dietética.»⁸⁰ El Centro Deportivo Olímpico Mexicano forma parte del Comité Olímpico, y allí se entrenan los deportistas. Ocupan su inmensa extensión una serie de servicios e instalaciones para su entrenamiento y el cuidado de su salud. El servicio médico, por ejemplo, cuenta con laboratorio de fisiología aplicada al deporte, laboratorio de análisis clínicos, fisioterapia, medicina deportiva, antropometría, rayos X, consulta externa, servicio dental, enfermería, farmacia; todo concentrado en un solo edificio. El comedor y la cocina tienen capacidad para alimentar a 200 personas.⁸¹

Como podemos observar, el servicio médico del CDOM contaba con una infraestructura humana y física que podía coadyuvar en mucho al restablecimiento de la salud del grupo de varones, así como a su desarrollo físico. Ahora bien, aquello de ser «ajeno a intereses políticos» hay que tomarlo con un grano de sal, ya que muchos de los gobiernos del mundo han patrocinado investigaciones en torno al deporte olímpico para mejorar la efectividad de la milicia, elevar el nivel de orgullo nacional, o bien para incrementar la producción industrial, todas estas razones son muy ajenas al objetivo primario de la asociación, que es mejorar la calidad de vida del individuo.⁸² En el caso que nos ocupa,

⁷⁵ Testimonio telefónico de Estela Rodríguez, 3 de marzo de 2000.

⁷⁶ Aunque aún no existía un área de trabajo social, estoy considerando la formación sociológica de Refugio Cortina como una parte conceptual muy importante de este organismo interno.

⁷⁷ Si bien utilizo el término «convenio» nunca pude obtener, ni en los archivos del COM ni en los del INBA, un documento que pudiese considerarse como tal. Esto no significa forzosamente que no se firmó, pero tampoco puede afirmarse que sí se haya hecho. Me inclino a pensar que nunca hubo un convenio formal.

⁷⁸ «Unidad de Desarrollo Biopsicosocial [Informe de actividades 1975-1976]», p. 2.

⁷⁹ *Comité Olímpico Mexicano: 70 años al servicio del deporte mexicano*, México, Comité Olímpico Mexicano, Dirección de Comunicación Social, 1993, p. 12.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 12-15.

⁸¹ *Ibid.*, p. 20.

⁸² Steve Bailey, *Science in the Service of Physical Education and Sport. The Story of the International Council of Sport Science and Physical Education 1956-1996*, Reino Unido, John Wiley & Sons Ltd., 1996, pp. 1 y s.

por ejemplo, el contacto con el COM se hizo por vía del presidente de la república. Esta vía, más que lógica, tenía su trasfondo.

El interés del presidente Echeverría por el arte y la cultura era de todos conocido,⁸³ y en cuanto a la danza, tenía en su entorno inmediato una cercanía, digamos, familiar, con esta forma de expresión artística. Su esposa, María Esther Zuno, dirigía un grupo de baile folclórico, Las Palomas,⁸⁴ en el que incluso incursionaron algunos de sus hijos cuando eran niños.⁸⁵ No tan inmediata, pero tampoco tan lejana, era su amistad, desde la secundaria, con la maestra Josefina Martínez Lavallo, entonces directora de la Academia de la Danza Mexicana, a cuya sugerencia Echeverría creó el Fondo Nacional para la Danza (Fonadan), por ella presidido. La disposición del licenciado Echeverría hacia la danza era, pues, ostensible. Ello explica, tal vez, la prontitud con la que se estableció la relación entre el COM y el INBA.

Cuenta el ingeniero Salvador Vázquez que presentó al presidente su proyecto de reestructuración de la danza que consistía, básicamente, en las actividades señaladas en el acuerdo con Cuba. «[...] le expliqué que necesitaba médicos [y] dijo: "Pues no hay médicos de esos, pero ¿qué le parece que le demos la orden al Centro Deportivo Olímpico Mexicano, que ahí les dé el primer servicio"»⁸⁶

Más interesante aún resulta la versión que el ingeniero reporta un poco más adelante: «En una plática que tuvimos, yo le dije que, bueno, que necesitábamos [médicos con] este tipo de características. Entonces él me dijo: "Yo creo que no hay más que dos: o la medicina militar o la medicina deportiva".»⁸⁷ Ésta —señala el ingeniero Vázquez Araujo— «se me hace más proclive que la militar.»⁸⁸

El que Luis Echeverría ofreciera la medicina militar es comprensible, puesto que, además del prestigio con el que contaba en aquella época, la presencia de la milicia había sido cotidiana en su niñez,⁸⁹ y como presidente tenía a su mando las fuerzas armadas. Podía, entonces, dar la orden tanto al COM como al servicio médico militar, indistintamente.

Ahora bien, si lo que se buscaba era formar bailarines que figuraran en concursos y batieran récords internacionales, la inclinación del ingeniero Vázquez Araujo por el servicio médico deportivo era igualmente comprensible dada la tendencia cada vez más marcada a pensar que la danza es un deporte con algo más (el arte). Tendencia que responde a la demanda de un público cada vez más ávido de acción y con menos paciencia para sutilezas como la sensibilidad artística. Es posible, también, que Vázquez Araujo estuviera al tanto de la impresionante labor antropométrica que se llevó a cabo en México antes de los Juegos Olímpicos de 1968.⁹⁰

Falta, sin embargo, agregar un factor más: el jefe del servicio médico del CDOM en ese tiempo era el doctor Eduardo Echeverría Álvarez, hermano del presidente, quien era, además, médico militar.⁹¹ Su especialidad como gastroenterólogo estaba muy alejada del deporte, por supuesto, pero su presencia en el CDOM se justificó, según la opinión del

⁸³ Véanse Luis Suárez, *Echeverría rompe el silencio*, México, Grijalbo, 1979, p. 60, y Julio Scherer García, *Los presidentes*, México, Grijalbo, 1986.

⁸⁴ Sara Seifovich, *La suerte de la consorte*, México, Océano, 1999, p. 348.

⁸⁵ Testimonio de Álvaro Echeverría Zuno, México, DF, 18 de diciembre de 1999.

⁸⁶ Salvador Vázquez Araujo, en entrevista citada, p. 18.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ Luis Suárez, *op. cit.*, pp. 102 y s.

⁹⁰ María Villanueva S. y Sergio López A., «Las investigaciones biotipológicas y somatotipológicas en México», en Sergio López Alonso, et al., *La antropología física en México: estudios sobre la población antigua y contemporánea*, México, UNAM, 1996, p. 277.

⁹¹ Entrevista con el médico militar y neurólogo Octavio Martínez Martínez, Tepic, Nayarit, 5 de enero de 2001.

fallecido señor Guillermo Montoya, porque dicha institución requería a alguien con prestigio.⁹²

La relación con el servicio médico del CDOM significó un importante apoyo para la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial, sobre todo para el área de nutrición, de cuyo seno surgió justamente el Programa de Nutrición.⁹³ Este programa se basa en el concepto de salud de la Organización Mundial de la Salud (OMS), es decir, «el completo estado de bienestar físico, mental y social del individuo»,⁹⁴ y un punto de vista ecológico, el cual considera la salud como parte de un sistema de interrelación entre agentes, huésped y condiciones (físicas, biológicas y sociales) del medio ambiente. La esencia de este programa es, pues, integral, como lo era la del Programa de Guarderías del cual se derivaba.

En el Programa de Nutrición se conjugan los aspectos de investigación y aplicación práctica, propuestos por su autora intelectual en escasas cuatro páginas. Sus objetivos eran los siguientes: lograr un crecimiento y desarrollo óptimo en los niños, mejorar sus hábitos higiénicos dietéticos, y orientar, en aspectos de alimentación, a sus familias, a fin de que los cuidados que recibiesen se prolongaran en sus hogares.⁹⁵

Para lograr el crecimiento y el desarrollo de los pequeños varones, Victoria Guillén solicitaba una serie de datos antropométricos, así como la aplicación de inmunizaciones y exámenes de laboratorio. Estas actividades las llevaría a cabo el servicio médico del CDOM, «aplicando, además, todos los exámenes que se realicen⁹⁶ [sic] a los deportistas». Los datos antropométricos solicitados fueron los siguientes: relación peso-talla; circunferencias cefálica, torácica, del brazo y de la pierna; diámetros biacromial y bicrestal; talla sentado; pliegues cutáneos del brazo, escapular y tórax, y, finalmente, placa radiográfica anteroposterior de mano y de puño, incluidas la falange terminal y la extremidad distal del cúbito y del radio. Las inmunizaciones eran BCG, antitífóidea y antitetánica. Los exámenes de laboratorio incluían coproparasitoscópicos y coprocultivos, reacciones febriles, orina, y «todas las determinaciones establecidas por los servicios médicos del Comité Olímpico Mexicano».⁹⁷ Puesto que no se especifica cuáles eran esos exámenes que se realizaban a los deportistas y quiénes eran los médicos que se ocuparon de realizarlos, no hablaremos mayormente de ellos.

Con base en la información que arrojaran los estudios solicitados, Victoria Guillén determinaría el grado de desnutrición de los niños, de acuerdo con la escala del doctor Federico Gómez; la desnutrición calórico-proteica y las deficiencias de vitaminas A y C se combatirían con un programa de alimentación que les suministraría «el 75% de las recomendaciones nutricionales para cada edad, basada en las mismas establecidas por el National Research Council, con correcciones según peso, edad y temperatura». La distribución del valor calórico total era de 50-60 % de carbohidratos, 10-15% de proteínas y 25-35% de grasas, basados en los cuatro grupos de alimentos mexicanos (leche y queso; carne y huevos; verduras y frutas, y leguminosas). Estos alimentos se les suministrarían en la comida y la merienda, aparte de los desayunos del INPI. En este plan de alimentación estaba incluido el servicio alimenticio, comentado anteriormente, que incluía un área de almacenamiento, un área de preparación y una de distribución (almacén, cocina y comedor), para el cual se habían elaborado 30 menús.

⁹² Testimonio del señor Guillermo Montoya, director de Comunicación Social y secretario general honorario vitalicio del Comité Olímpico Mexicano, México, DF, noviembre de 1999.

⁹³ «Programa de Nutrición. Anexo B. 1», documento de cuatro páginas, sin fecha, AMINBA, expediente «Área Bio-Psico-Social-Nutrición» del SNEPD. El que inicie en la página 71 sugiere que formaba parte de un documento mayor que no fue encontrado.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁵ *Loc. cit.* El segundo objetivo iba orientado a la atención de bailarines profesionales de danza.

⁹⁶ Palabra sobreescrita a mano.

⁹⁷ «Programa de Nutrición»..., p. 72.

La mejora de los hábitos higiénicos y dietéticos de los niños (el tercer objetivo) se lograría mediante el comedor, en el que se ofrecería «una alimentación variada, completa, adecuada, equilibrada y con pureza bacteriológica», plasmada ya en los menús. A través del comedor la nutricionista Guillén iría introduciendo alimentos nuevos en la dieta de los niños, lo cual iría formando nuevos hábitos en ellos. También se les instruiría en el manejo y consumo higiénico de dichos alimentos. Dentro de este plan se consideraban charlas sobre temas de alimentación, apoyadas por medios audiovisuales.

La orientación familiar,⁹⁸ cuarto objetivo, se impartiría una vez por semana a grupos de no más de 20 personas, a las que también se les darían charlas sobre alimentación con apoyo audiovisual.

La respuesta inicial de los niños ante estos cambios fue conflictiva: «No aceptaban con mucha facilidad todos los tratamientos médicos, tratamientos de desparasitación, sus esquemas de vacunación [...] No aceptaban el alimento tal y como se les daba porque no tenían el hábito de comer frutas, no tenían el hábito de comer verduras; querían puros carbohidratos.»⁹⁹ Pero, bien que mal, fueron avanzando.

Tenemos, pues, que para enero de 1976 la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial estaba plenamente formada. La consolidación de un grupo multidisciplinario de especialistas de primer orden, con una misma visión profesional,¹⁰⁰ enfocado al desarrollo integral de estos niños es un suceso muy significativo, pues representa el primer intento formal y *oficial*, por un lado, de brindar a la comunidad dancística un servicio de salud y, por otro, de elaborar una serie de estudios y crear servicios (nutrición y psicología) para atender a una población de la que en México no se tenían conocimientos científicos. Lo esencial aquí es que se había iniciado la elaboración de *estrategias* aplicables a futuro, ya que éste era un proyecto piloto que después podía reproducirse en un universo más extenso. Las integrantes de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial documentaron su trabajo. Desafortunadamente de la carpeta que armaron, sólo encontramos los documentos citados. No queda rastro alguno de los resultados de toda esta labor ni de los estudios, ya que los responsables del Archivo Muerto del INBA se dieron a la tarea de depurar esos «papeles» que no servían, destruyéndolos por haber cumplido su tiempo de caducidad: 10 años.¹⁰¹

Conflictos del proyecto: la danza como castigo

Las integrantes de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial, aparte de su labor cotidiana inmediata con el grupo especial de varones, desarrollaban, como hemos visto, un trabajo de observación y control de los niños ante los nuevos estímulos biológicos (alimentación sana y adecuada a sus necesidades), físicos (su actividad dancística) y psicoculturales (control de la conducta, música, francés, visita a teatros y museos). Los logros, a excepción de los físicos, eran poco alentadores.

Desde el punto de vista de la conducta la situación empeoraba. La excitación inicial de los niños, causada por la novedad y la sensación de privilegio por el paseo que implicaba salir de sus respectivas instituciones, se fue opacando.

⁹⁸ A tutores y madres sustitutas.

⁹⁹ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

¹⁰⁰ Recuérdese que todas las integrantes de la unidad habían participado en el Programa de Guarderías del IMSS.

¹⁰¹ Esto en el caso de que se hayan dejado en la institución, pues muchas de las integrantes de este organismo se llevaron documentación a sus casas y, tarde o temprano, la extraviaron.

Cuando yo llegaba —dice el maestro Tulio— me encontraba con que los niños se habían escapado [...] y a veces había que ir a buscarlos hasta el Auditorio Nacional. Una vez se fueron hasta el parque zoológico [de Chapultepec]. Por allá [estuvo] el personal, buscándolos por todos lados.¹⁰²

Hubo, pues, que apuntalar el área psicológica. Con este propósito se contrató a Rosario Barrera —alumna de la licenciada Rodríguez— como psicóloga auxiliar, en marzo de 1976. Ella se dedicó a realizar registros de conducta y evaluaciones de métodos de enseñanza, y aplicó pruebas psicológicas,¹⁰³ actividades que permitían seguir de cerca la evolución mental y emocional de los niños y aplicar las estrategias necesarias para ir modificando sus patrones de conducta.

La situación de los niños se exacerbaba no sólo por la terrible historia personal de cada uno de ellos, sino también por la circunstancia misma por la que estaban pasando, que, por decir lo menos, era tremendamente paradójica. Estos niños compartían la misma idiosincrasia que priva en la mayor parte del mundo, en cuanto a que bailar ballet es «cosa de niñas». Es decir, compartían fielmente la misma mentalidad por la cual la escuela de danza carecía de varones, pero ellos mismos la estaban *pagando*; estaban siendo víctimas de su propia idiosincrasia. Esto dificultaba aún más su situación, pues se encontraban —en palabras de Tulio— «a caballo sobre dos mundos»: aquel de las instituciones de asistencia infantil en las que vivían y compartían su vida con la de otros niños en iguales circunstancias que ellos, y aquel de la ADM en el que desencajaban por completo. En el primero eran los «mariquitas»,¹⁰⁴ Estas incriminaciones los herían tan a fondo que los niños llegaban a los golpes para reparar el daño hecho a su ya muy lastimado amor propio. En el segundo, eran los «huerfanitos», y, aun cuando el trato en la ADM era privilegiado,¹⁰⁵ constituían un grupo muy aparte.

Lo más importante de todo, y que deliberadamente o no se soslayaba, era que todos se encontraban allí en contra de su voluntad. Estos niños, que no sabían nada de danza ni querían saber, expresaban abiertamente su inconformidad. Su actitud, dice el maestro De la Rosa, «era de rebeldía, de protesta, porque no estaban de acuerdo». Un ejemplo contundente de esto lo reporta la maestra Pimentel, quien recuerda una ocasión en la que los niños estaban fuera de control. Pasaba por ahí el ingeniero Vázquez Araujo, a quien llamó para solicitarle ayuda. El ingeniero entró en el salón y entabló una plática con ellos, explicándoles por qué estaban allí, insistiendo en que su futuro sería maravilloso. La arenga no surtió ningún efecto. Entonces preguntó, un poco en forma de reto:

—Bueno, ¿lo que quieren ustedes es vender chicles o algo de eso?

—Ay, sí —respondieron los niños—, preferimos eso.

«Era su manera —recalca la maestra Pimentel— de decirle: “Esto no me gusta, señor. Entiéndalo”. No cabe duda, como bien dice el maestro De la Rosa, que estos niños «se sentían manipulados».

Los veías tristes —dice Victoria Guillén— [...] no estaban contentos [...] nunca los viste, así, entusiasmados [...] no los veías que disfrutaran; más bien veías que lo sufrían [...] Porque, además, no querían bailar.¹⁰⁶

¹⁰² Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

¹⁰³ «Unidad de Desarrollo Biopsicosocial...», p. 3.

¹⁰⁴ Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

¹⁰⁵ Señala el maestro De la Rosa que él llevaba periódicamente a los niños a merendar a Los Pinos con la primera dama, María Esther Zuno, quien era su benefactora. Véase Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

¹⁰⁶ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

El equipo de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial invirtió todo su esfuerzo en estos niños, todo su potencial, pero hay que aceptar que era una labor titánica. La unidad, dice la nutricionista Guillén, «no la pasaba nada bien».

Concluido el primer año escolar, o tal vez el año y medio,¹⁰⁷ los integrantes de dicha instancia sentían que estaban invirtiendo demasiado esfuerzo para los pocos resultados que obtenían.¹⁰⁸ Éste fue el sentir de muchos. La maestra Pimentel, al frente del primer grupo, dejó de impartir su clase y se llevó a cabo una reelección, luego de la cual quedó un solo grupo, a cargo del maestro Tulio. Pero al poco tiempo Tulio también se cansó y le cayó la gota que derramó su vaso: al llegar un día a clases resultó que los niños no estaban. Los habían buscado por todas partes, excepto en el Teatro de la Danza, donde alguna vez los habían llevado a ver funciones.

La puerta [del teatro estaba] forzada, abierta. Entramos; todo estaba oscuro. Subimos y oíamos las risas [...] Y aquéllos estaban en la consola de las luces, manejándole y dándose vuelo. Se habían trepado por las cortinas; había dos reflectores —esos de pie— rotos en el escenario.¹⁰⁹



"Antarkético en forma de muñeca."

17 de marzo de 1994.

1994

¹⁰⁷ Nunca encontré documentos que señalen cuánto tiempo duró el experimento. El informe de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial sólo abarca hasta marzo de 1976 y las personas entrevistadas no lo recuerdan con certeza. Sin embargo, sabemos por la prensa que en junio de 1976 aún existía uno de los grupos. Véase Patricia Cardona, «Nuevo giro a la danza clásica y neoclásica en nuestro país», en *El Día*, México, DF, 21 de junio de 1976, p. 19.

¹⁰⁸ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

¹⁰⁹ Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

Conclusión

Las maestras cubanas, que habían vivido en carne propia las dificultades durante su participación como docentes y supervisoras, brindaron su apoyo. Era evidente que aquello no estaba funcionando. Se sugirió, entonces, que sacaran a los niños de las instituciones en las que vivían y crearan un internado. Pero «el apoyo —dice Tulio— no llegó a tanto»; la ya reducida partida presupuestal del gobierno para las artes, más *flaca* aún para la danza, no alcanzaba para sostener una infraestructura de esa índole.

Los reportes mensuales que maestros e integrantes de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial elaboraban, eran desalentadores. Las autoridades del INBA se extrañaron ante tantas dificultades, dado el éxito que había tenido el proyecto original en Cuba. Falta de interés no era; quedaba claro que todos hacían su mejor esfuerzo. Lo que no entendieron, quizá, es que las circunstancias de ambos países eran radicalmente distintas.

En primer lugar, la población infantil cubana parecía estar bien atendida por el gobierno. Es uno de los aspectos que observó la señora Esther Zuno de Echeverría en su misión cultural a Cuba.¹¹⁰ Los niños en Cuba son los futuros pilares de la revolución, de ahí que se les tuviera un cuidado especial. En las escuelas de danza cubanas no había duda: la niñez era prioritaria. En la Escuela Provincial de La Habana, por ejemplo, los pequeños tenían preferencia sobre los adultos:

Los alimentaban cinco veces al día [...] les daban su desayuno, luego venía la merienda, venía el almuerzo, la merienda y la cena, y les traían helado de Coppélia —que eran los helados más maravillosos que existían en Cuba—, yogurt, todo lo que se les pudiera proporcionar a los niños; podían tener fruta, cosa que los adultos no tenían; podían tener mermelada, dulces, cosa que tampoco tenían los adultos. Así pues, era un paraíso para esos alumnos.¹¹¹

Esto en cuanto a la alimentación y en aquella época, pero los huérfanos cubanos entrenados en dicha escuela eran niños tan afectados como los nuestros, ya que el trato que habían recibido en la casa de beneficencia, donde habían estado antes de la revolución, era tétrico.¹¹²

En segundo lugar, la mayoría de la población cubana de aquella época danzaba al son de una misma ideología: la revolución, y ésta era su motor. Los cubanos tenían necesidad de demostrar que podían sobresalir a nivel mundial, incluso en las ramas artísticas, y afirmar, así, la efectividad de la revolución en distintos frentes. Es significativo, por ejemplo, que haya sido Fidel Castro quien buscó a Alicia y a Fernando Alonso en la madrugada del 3 de enero de 1959, recién llegado a La Habana, tras el triunfo de la Revolución, para hablar con ellos de un ballet nacional cubano.¹¹³ De ahí que el apoyo del gobierno fue incondicional: proporcionó la escuela, los recursos humanos y materiales, incluso el hospicio. «Con el triunfo de la revolución —declaró Alicia Alonso— es que nosotros

¹¹⁰ Leopoldo Regalado A. (La Habana, Cuba, enero 7), «La señora de Echeverría conoció la gran labor en pro de la niñez cubana», en *El Nacional*, 8 de enero de 1975, p. 1.

¹¹¹ Sylvia Ramírez Domínguez, en entrevista citada, pp. 6 y 26. Véase también Patricia Cardona, «El arte en Cuba. El baile y el canto también representan la conciencia de una nación», en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 20 de junio de 1976, pp. 10 y s.

¹¹² Joaquín Banegas, en entrevista citada. Señala el maestro Banegas que como castigo los colgaban de los pies durante toda la noche, desnudos.

¹¹³ Patricia Cardona, «Semblanza de Alicia Alonso»..., p. 13. Véase también Joaquín Banegas, en entrevista citada, pp. 25 y s.

por primera vez pudimos escoger todos los talentos de Cuba, los niños de talento de Cuba.»¹¹⁴

En tercer lugar, los alumnos de danza en Cuba se hallaban insertos en un ambiente de entusiasmo, mística y disciplina que no existía en México.¹¹⁵ En cambio, los huérfanos mexicanos eran un grupo aparte, para nada acogidos por el resto de los alumnos —quienes los trataban peyorativamente—,¹¹⁶ ni por el resto del plantel, ya que éste era un proyecto exclusivo del Departamento de Danza,¹¹⁷ tan aislado de la ADM que la propia directora de la academia no tenía mayor conocimiento —no se diga injerencia— en torno a él.

Si a esto agregamos que la juventud cubana miraba anhelante hacia el futuro,¹¹⁸ podemos entender la ventaja que esto implicaba sobre un grupo de huérfanos que «no tenían objetivo de vida, vida a futuro; todo era inmediato».¹¹⁹

En cuarto lugar, a los huérfanos cubanos no se les dijo que iban a estudiar ballet, sino que iban a hacer deporte, y con esta idea se les tuvo durante aproximadamente ocho meses, a lo largo de los cuales se les dio ballet disfrazado, y eso levemente, entre un deporte y otro.¹²⁰ El ballet para hombres estaba a tal punto estigmatizado en Cuba que de los 35 niños que seleccionaron originalmente desertaron 18 que intuyeron, tal vez, por dónde iba el asunto.

Por último, el ser bailarín en Cuba implicaba ciertos beneficios, cuyo peso podría considerarse mínimo para un mexicano. Por ejemplo, el Ballet Nacional de Cuba era uno de los más prestigiados del mundo, a diferencia del nuestro, que en aquella época gozaba, al parecer de su director, de franco desprestigio. Además —y esto no habría que tomarlo a la ligera—, el ser bailarín del Ballet Nacional de Cuba implicaba poder salir del país, si no para dejarlo por lo menos para ver el mundo, cosa que en aquella época era insoñable hacer.¹²¹ En cambio para un mexicano la posibilidad de dejar el país no es tan remota, ni tiene una significación tan fuerte, puesto que no existe la imposibilidad de hacerlo.

Las integrantes de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial entrevistadas señalan que el proyecto se suspendió debido al fin del sexenio. Tal vez. Sin embargo lo veo poco factible, ya que el ingeniero Vázquez Araujo permaneció en su cargo y fue ascendido como autoridad máxima de la danza en México, con pleno apoyo de las autoridades del INBA.¹²² Aunque, como señala la psicóloga Estela Rodríguez, el proyecto no era del agrado del nuevo gobierno, lo cual es probable porque el de José López Portillo fue un sexenio de *glamour*, con una tendencia política cultural clasicista. El jazz, por dar un ejemplo, no era una forma artística bienvenida por las autoridades del INBA, léase Fernando Lozano, subdirector de Música y Danza, quien sin duda lo consideraba demasiado popular para

¹¹⁴ «Fuentes y antecedentes de la Escuela Cubana de Ballet», en *Cuba en el Ballet*, vol. 12, núm. 3, julio-septiembre de 1981, p. 31. Este artículo describe la actitud de la clase alta cubana hacia el ballet en la época anterior a la revolución.

¹¹⁵ Sylvia Ramírez Domínguez, en entrevista citada, p. 25.

¹¹⁶ Tulio de la Rosa, en entrevista citada.

¹¹⁷ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

¹¹⁸ Patricia Cardona, «El arte en Cuba...», pp. 10 y s. Dice Raúl Bonet, joven estudiante de Cubanacán: «El internacionalismo proletario que existe en Cuba es muy importante [...] para nosotros los jóvenes, que vamos hacia adelante, hacia un futuro nuestro, nunca hacia atrás.»

¹¹⁹ Testimonio telefónico de Estela Rodríguez, 3 de marzo de 2000.

¹²⁰ Joaquín Banegas, en entrevista citada.

¹²¹ Hugh Thomas, *op. cit.*, p. 525. Dice el autor que la «aventura africana [ofrecía] a los cubanos comunes un modo de dejar su país; cosa que de otro modo sería imposible». Y en el caso que nos ocupa, no se trataba siquiera de arriesgar la vida en una lucha armada.

¹²² El ingeniero Vázquez Araujo fue nombrado director de Danza de la Subdirección General de Música y Danza por el licenciado Juan José Bremer, director general del INBA, el 1º de enero de 1977, como consta en la carta de nombramiento, expediente V429, Recursos Humanos del INBA.

sus refinados gustos.¹²³ Ni hablar, pues, de un grupo de niños sin familia a quienes había que alimentar y cuidar sin la seguridad de que la inversión fuese a dar fruto. Sin duda el giro en las tendencias políticas, económicas y culturales del nuevo sexenio influyeron, pero a mi parecer este proyecto se canceló porque era muy difícil.

Ahora bien, fracaso rotundo no fue, si lo contemplamos desde el punto de vista extradancístico, puesto que se lograron mejorías en la salud física de los niños: «Por lo menos hubo cambios en sus parámetros», dice la nutricionista Guillén: su peso aumentó, se incrementó su talla; ya no estaban tan enfermos del estómago, y a la larga su sistema pudo aceptar la leche.¹²⁴ Fiasco total tampoco fue desde el punto de vista dancístico: llegaron a practicar la quinta posición; ya hacían *grand battements*; aprendían desplazamientos como el *chassé* y el *glissade*.¹²⁵ Incluso se presentaron en el desfile que antecedió a la función de gala de la temporada de verano, el 17 de junio de 1976, a la que asistieron el primer mandatario y su esposa,¹²⁶ hecho casi milagroso dada la renuencia tan grande de estos niños a ser vistos.¹²⁷ Pero, ¡a qué costo!

De haber continuado es difícil pensar que de esos varones habrían salido figuras destacadas aunque fuese a contrapelo. Ninguno de ellos tenía dotes sobresalientes.¹²⁸ Ciertamente les faltaba camino por andar y en ese trecho tal vez se habría podido dar alguna sorpresa.¹²⁹

«Quisimos hacer de ese grupo de niños algo especial, pero... no pudimos», concluye Victoria Guillén, primera nutricionista en ingresar en la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial. Y agrega: «Yo te puedo decir que no los vi alegres nunca.»¹³⁰

Independientemente de la razón por la que se haya cancelado este proyecto, el cierre significó la disolución de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial. Estela Rodríguez ingresó en uno de los bancos más prestigiados del país; Victoria Guillén fue contratada en el Proderith (Programa de Desarrollo Integral del Trópico Húmedo); Rosario Barrera continuó en las aulas hasta graduarse, y Refugio Cortina regresó al Programa de Guarderías del IMSS. Los huérfanos se quedaron en sus respectivas instituciones.

El jefe del Departamento de Danza, sin embargo, había iniciado un programa de reestructuración dancística y no cejaría en su propósito. La exitosa temporada de verano de la Compañía Nacional de Danza y su función de gala, así como la crítica favorable de la prensa, eran trofeos muy valiosos. La disolución de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial sólo sería temporal, ya que mediante este organismo interno se había estructurado un plan piloto; se habían establecido contactos y convenios; se habían sentado las bases para la reflexión y la investigación del desarrollo del niño en la danza,

¹²³ Carta de Fernando Lozano al licenciado Juan José Bremer, México, DF, 14 de abril de 1977, AMINBA, caja 200/001, expediente «Dir. General».

¹²⁴ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

¹²⁵ Tulio de la Rosa, en entrevista citada. Éstos son los pasos básicos de preparación para desplazamientos y saltos más complejos.

¹²⁶ Patricia Cardona, «Nuevo giro...», p. 19. Estas funciones de la Compañía Nacional de Danza se dieron para celebrar y presentar ante el público mexicano los avances logrados en los primeros nueve meses de la asesoría cubana.

¹²⁷ Tulio de la Rosa, en entrevista citada. El que los niños no soportaran que se les viera es comprensible en individuos con una autoestima muy baja. Sólo un niño con una buena autoestima puede desarrollar el narcisismo que requiere el bailarín. Por lo tanto, ser objeto de admiración y de orgullo no cabía en su resquebrajada estructura psicológica.

¹²⁸ En esto coinciden los maestros Tulio de la Rosa y Martha Pimentel.

¹²⁹ Algunas personas creen que de este grupo salieron bailarines. Es verdad: se refieren a Patricio Kuhn Aulestia y a Ricardo Díaz. Sin embargo, es muy importante aclarar que Patricio y Ricardo no eran huérfanos de las instituciones aludidas; simplemente se integraron al grupo como alumnos regulares de la ADM, donde llevaron a cabo parte de sus estudios.

¹³⁰ Victoria Guillén Álvarez, en entrevista citada.

y se había incursionado en su estado de salud. Por primera vez en nuestro país se había conjuntado un equipo multidisciplinario de especialistas de primer orden con el fin de establecer un programa de investigación longitudinal en el terreno de la danza, para conocer y luego controlar a la población dancística de las instituciones oficiales, hecho del que desafortunadamente sólo quedan indicios de planes y del que no encontramos absolutamente ningún resultado. Esto de ninguna manera se pensaba desechar. Si bien no se volverían a reclutar huérfanos para la danza, nuevamente habría de formarse la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial para apoyar el proyecto de reestructuración dancística, en la siguiente etapa.

Bibliografía

76

Fuentes inéditas

Archivos

Archivo Muerto del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Entrevistas (todas realizadas por la autora)

Joaquín Banegas, Xalapa, Ver., 25 de julio de 2000.

Trinidad Berrum, México, DF, 8 de febrero de 2000.

Tulio de la Rosa, México, DF, 27 de enero de 2000.

Victoria Guillén Álvarez, México, DF, 28 de enero de 2000.

Octavio Martínez Martínez, Tepic, Nayarit, 4 y 5 de enero de 2001.

Martha Pimentel, Cuernavaca, Mor., 11 de mayo de 2000.

Sylvia Ramírez Domínguez, México, DF, 10 de agosto de 1999.

Salvador Vázquez Araujo, México, DF, 10 de abril de 1997.

Libros

Au, Susan, *Ballet and modern dance*, Nueva York, Thames and Hudson, 1988.

Bailey, Steve, *Science in the Service of Physical Education and Sport. The Story of the International Council of Sport Science and Physical Education 1956-1996*, Londres, John Wiley & Sons Ltd., 1996.

Foster, Arnold W., y Judith R. Blau, *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, Nueva York, SUNY Press, 1989.

Camacho Quintos, Patricia, *Danza y masculinidad*, México, INBA/Cenidid José Limón, 2000.

50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, México, dos tomos, INBA/SEP, 1986.

Comité Olímpico Mexicano: 70 años al servicio del deporte mexicano, México, Comité Olímpico Mexicano, Dirección de Comunicación Social, 1993.

López Alonso, Sergio, et al., *La antropología física en México. Estudios sobre la población antigua y contemporánea*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996.

Misión Cultural de Cuba, prólogo de Alejo Carpentier, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1975.

Scherer García, Julio, *Los presidentes*, México, Grijalbo, 1986.

Sefchovich, Sara, *La suerte de la consorte*, México, Océano, 1999.

Sorell, Walter, *Dance in its time*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 211-293.

Suárez, Luis, *Echeverría rompe el silencio*, México, Grijalbo, 1979.

Thomas, Hugh, *Historia contemporánea de Cuba. De Batista a nuestros días*, Barcelona, Grijalbo, 1982, 567 pp.

Publicaciones periódicas

El Día, 1975, 1976.

Excelsior, 1975, 1976.

El Nacional, 1974, 1975, 1976.

El Universal, 1975, 1976.

77

Revistas

Academia de Balé de Coyoacán, prospecto, México, Academia de Balé de Coyoacán, 1974 (celebración del 25º aniversario).

Aldeas de niños SOS, Austria, SOS Kinderdorf, núm. 80, abril de 1995.

50 años de la Academia de la Danza Mexicana, México, separata de danza de *Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio de 1997.

Cuba en el Ballet, vol. 12, núm. 2, abril-junio de 1981.

———, vol. 12, núm. 3, julio-septiembre de 1981.

———, vol. 12, núm. 4, octubre-diciembre de 1981.

Noticias de la A.B.C., México, Academia de Balé de Coyoacán, mayo de 1974.

———, México, Academia de Balé de Coyoacán, noviembre de 1974.

———, México, Academia de Balé de Coyoacán, septiembre de 1975.

Les Saisons de la Danse, París, núm. 57, octubre de 1973.

———, París, núm. 30, 10 de enero de 1971.

———, París, núm. 78, 10 de noviembre de 1975.

———, París, núm. 92, 10 de marzo de 1977.