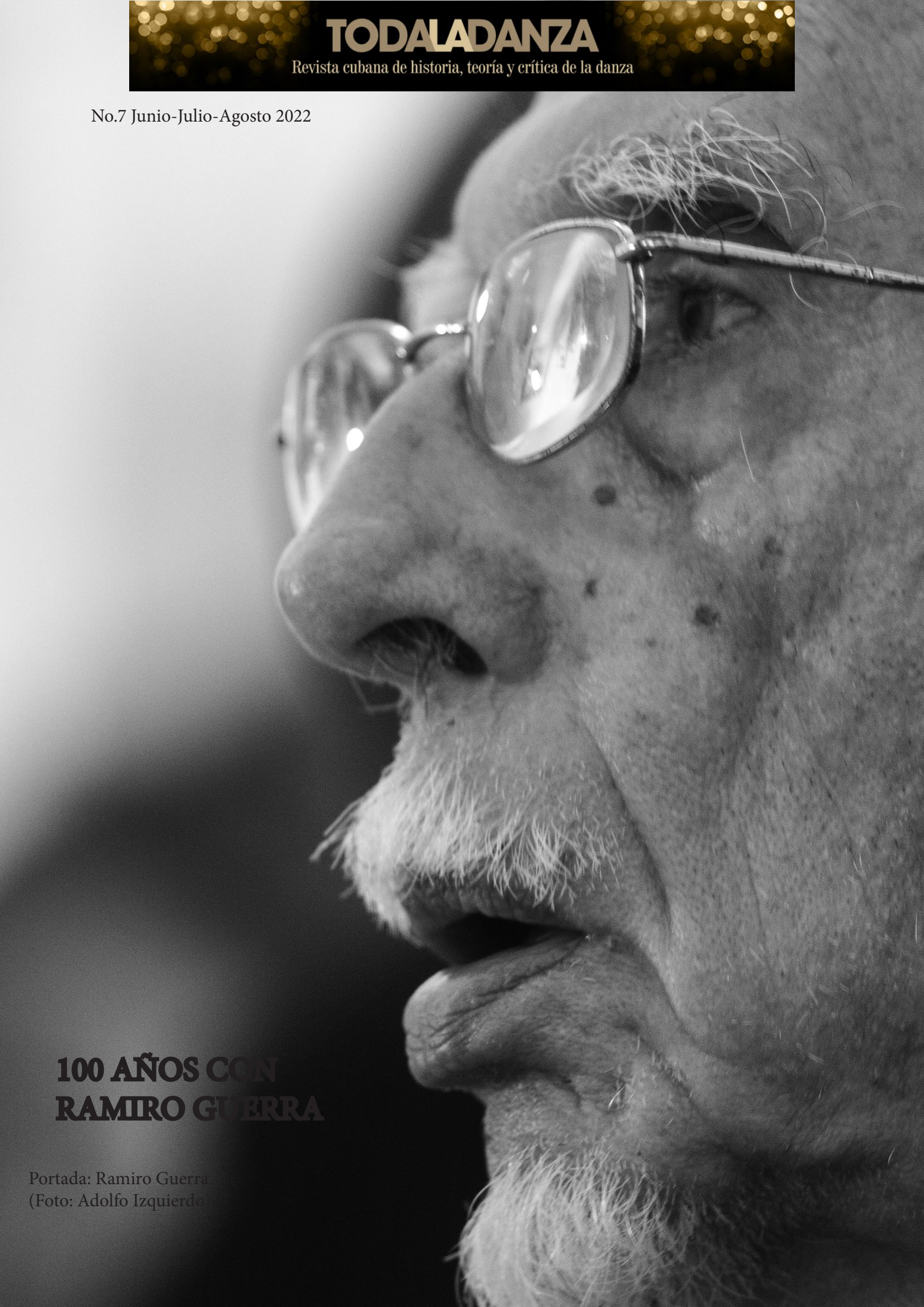




TOTALDANZA

Revista cubana de historia, teoría y crítica de la danza

No.7 Junio-Julio-Agosto 2022

100 AÑOS CON RAMIRO GUERRA

Portada: Ramiro Guerra
(Foto: Adolfo Izquierdo)

100 AÑOS CON RAMIRO GUERRA

A la impronta de Ramiro Guerra dedicamos este número, porque es un honor festejar el centenario del nacimiento del fundador del movimiento de danza moderna en nuestro país, autor de textos que son referencia obligada en el campo cultural de Cuba, de Latinoamérica.

Bárbara Balbuena indaga en las claves de *Suite yoruba*, obra paradigmática de Ramiro, tal vez la más aplaudida de su labor coreográfica. Marilyn Garbey repasa *Coordenadas danzarias*, libro de la autoría de Guerra; y Eva Despaigne recuerda el paso del maestro por el Conjunto Folclórico Nacional.

Del sitio *La Jiribilla*, tomamos “Refrán, refranero”, que Ramiro cedió a esta publicación al celebrar sus 90 años de vida, fragmento de sus memorias, ya en proceso de edición.

La avidez intelectual de Ramiro anima el espíritu de nuestra sección Mirada crítica, que agrupa 10 reseñas sobre piezas danzarias que subieron a escena recientemente.

Todaladanza celebra los 100 años con Ramiro Guerra.

Grupo Editorial

Director Fundador:
Pedro Ángel González

Directora Ejecutiva:
Diane Martínez Cobas

Jefa Editorial:
Marilyn Garbey
Editor:
TiTo Lugones

Consejo Editorial

Miguel Cabrera
Bárbara Balbuena
Vladimir Peraza
Miguel Iglesias
Hilda Islas

Consejo Nacional de Artes Escénicas

Teatro Nacional de Cuba

Centro de Documentación de las Artes
Escénicas Dra. María Lastayo

Dirección:
Paseo y 39. Plaza de la Revolución.
La Habana. 10400

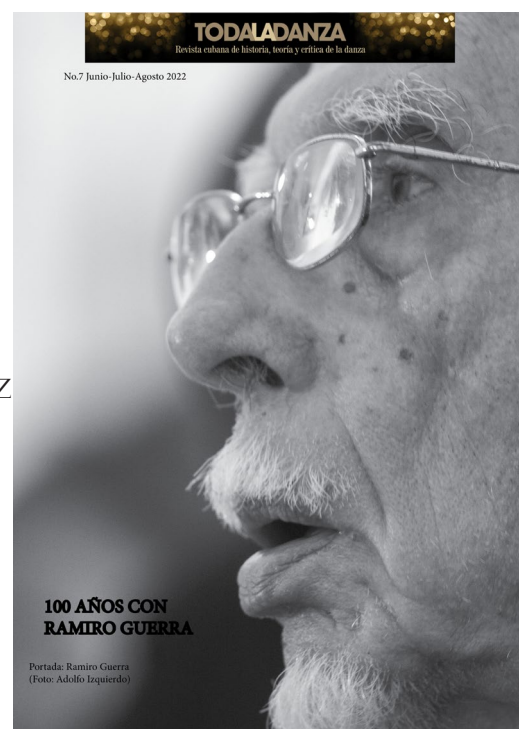
Contactos:
www.todaladanza.cult.cu

revistacubana.todaladanza@gmail.com

Facebook:
@Todaladanza
Instagram:
@todaladanza_revistacubana



- 4 SUITE YORUBA: SU IMPRONTA EN LA DANZA MODERNA CUBANA / BÁRBARA BALBUENA
- 16 REFRÁN, REFRANERO/ RAMIRO GUERRA
- 22 OTRA MIRADA A LAS COORDENADAS DANZARIAS DEL SIGLO XXI/ MARILYN GARBEY
- 26 “RESPECTO A LA COMPAÑÍA QUE FUE MI GRAN ESCUELA”/ DIANE MARTÍNEZ
- 29 LA AFRICANÍA DE LA DANZA EN CUBA/ GRACIELA CHAO
- 34 LA LIBERTAD DE BAILAR/ MAGELA ZAMORA
- 37 105 AÑOS DE ELFRIDA MALHER
- 39 LO EXCEPCIONAL: JULIO AROZARENA/ MIGUEL ÁNGEL GARCÍA
- 48 BEN STEVENSON Y SU HUELLA EN EL BALLET NACIONAL DE CUBA/ VIENGSA VALDÉS
- 50 BEBER DEL PASADO PERO ACORDE A LOS NUEVOS TIEMPOS/ DANI HERNÁNDEZ
- 55 ISABEL BUSTOS/ DANZA-TEATRO RETAZOS & YO: PROXIMIDADES, TREINTA Y CINCO AÑOS/ NOEL BONILLA
- 58 NARRACIONES DE UN DISEÑADOR/ DAINELIS MORGADO
- MIRADA CRÍTICA**
- 60 JÓVENES ESTRELLAS DEL BALLET/ GABRIELA PANDO Y CAROLINA ESCOBAR
- 62 DANZAR EN PAISAJES URBANOS, RELUMBRES DE UN FESTIVAL/ JOSÉ OMARA ARTEAGA
- 64 BAJO EL SIGNO DE LA ABSTRACCIÓN/ CARLOS PAOLILLO
- 66 Y LA ESCENA SE MUEVE/ JORGE NÚÑEZ MOTES
- 67 MUÉVETE CON EL CORAZÓN/ MARILYN GARBEY
- 69 CANTATA: CUANDO BAILAR ES UN ACTO DE PURIFICACIÓN Y DE ESTRECHAR ALIANZAS/ KENNY ORTIGAS
- 72 BOLEROS EN EL SENTIR DE MUJERES/ DIANE MARTÍNEZ
- 73 POÉTICA Y TERRENAL, ASÍ ES COMALA/ DORIA ALDERETE
- 74 ACOSTA DANZA: EL FRUTO DEL EMPEÑO/ TALIA AMELIA GONZÁLEZ
- 76 LA DANZA DE LAS HIJAS DE BERNARDA/ MARILYN GARBEY
- 78 TRIBUTOS A BEN STEVENSON/ RENY MARTÍNEZ



SUITE YORUBA: SU IMPRONTA EN LA DANZA MODERNA CUBANA

Por Bárbara Balbuena Gutiérrez

La coreografía Suite Yoruba, de Ramiro Guerra, constituye una obra clásica dentro del repertorio fundacional del entonces Conjunto de Danza del Teatro Nacional de Cuba, hoy Danza Contemporánea de Cuba. Estrenada el 24 de junio de 1960 en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, formó parte de un conjunto de obras que estuvieron encaminadas a resaltar los valores de la cultura cubana y a lograr la integración de una danza nacional, como perspectiva necesaria a seguir por los artistas de ese período histórico de la nación.

Ramiro Guerra expresó sus criterios descolonizadores —tanto en disímiles entrevistas ofrecidas a renombrados críticos de la época, como en sus diversos textos publicados durante el año 1959 y la década del 60 en revistas dedicadas al arte en general—, acerca de lo que él razonaba debía ser una danza que expresara los valores nacionales. Consideraba que, para poder abrirse una nueva etapa en el arte americano, era necesario despojarse de los moldes eurocentristas y orientar la mirada hacia los valores culturales propios, hasta ese momento ignorados y renegados.

Al realizar una panorámica general de la situación del arte danzario cubano en el año 1959, aseguraba que era una de las expresiones del arte “sobre la cual muy poco se ha hecho” (Guerra, 2010: 68). Centró su mirada en la importancia del estudio folklórico como manifestación viva y la necesidad de su conservación para el disfrute de todo el pueblo, lejos de las asiduas tergi-

versaciones a que era sometido en ese momento por la influencia del arte comercial, tanto en el contexto del cabaret, night-clubes y la creación de seudogrupos folklóricos, como en los intentos desafortunados que se hacían a partir de la fusión de las técnicas de ballet con la danza folklórica.

A partir del reconocimiento de esta realidad, Ramiro Guerra se trazó pautas a seguir para poder lograr sus propósitos creativos: investigar con profundidad el hecho danzario folklórico, crear una síntesis de movimiento corporal con una nueva técnica de tipo universal y contemporánea, propiciar los aportes individuales y características individuales de los artistas en el proceso creativo, e incluir a bailarines negros y mestizos como forma de lograr la integración racial de blancos y negros en esta expresión de nuestra cultura nacional (Guerra, 2010: 70-71). Sin lugar a dudas, estos patrones fueron seguidos por el maestro en la creación de sus primeras coreografías estrenadas en la década del 60, entre las que se destaca: Suite Yoruba.

La importancia de la Suite Yoruba para la historia de la danza moderna y contemporánea de Cuba, es que por primera vez en el país se va a utilizar el tema religioso de ascendencia africana y las evidencias del proceso de transculturación ocurridos en el contexto danzario, específicamente desde la combinación de técnicas corporales de la danza moderna y la danza folklórica. Igualmente, por primera vez fueron incluidos bailarines negros desempeñando roles protagónicos en la escena, con una preparación técnico-profesional rigurosa, según las posibilidades y alcances de la época, para poder representar una obra con una elaboración artística de esa naturaleza.

Anteriormente al estreno y como consecuencia de la férrea discriminación racial existente en toda la sociedad en general, los bailarines negros en Cuba no eran incluidos en compañías profesionales; solo actuaban en centros nocturnos dedicados principalmente a la atracción de los turistas, pero nunca desempeñaban roles protagónicos. Acerca de esta realidad, Isidro Rolando compartió algunas de sus experiencias:

Los bailarines blancos se pintaban la cara de negro para realizar la representación. Yo recuerdo que cuando yo hice Cimarrón de Alberto Alonso, que fue con la obra que yo debuté, Eduardo Riscar que era un bailarín solista del Ballet de Cuba, tenía que desdoblarse como “el señor” y luego tenía que pintarse para hacer



Fotos del documental *Historia de un ballet*.
Cortesía de la autora

lo otro. Los bailarines negros solo bailaban rumba y un poco a su manera, sobre todo en los cabarets de segunda categoría y en el Tropicana, cuando se hacían los grandes shows de Rodney. Pero bailarines negros con una técnica no existían aquí.

Igualmente, el tema de las religiones afrocubanas estaba ausente en las representaciones profesionales danzarias del país. Con anterioridad a Suite Yoruba, es importante resaltar el monumental trabajo realizado y dirigido por Argeliers León en un programa coordinado por el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba y la Biblioteca Nacional entre los años 1959 y 1961, con el objetivo de “traer el folklore cubano a la vista pública (...). Se trata de poner al alcance del gran público valores que se habían mantenido ocultos” (Du ‘Moulin, 1961: 26).

Los protagonistas de estas puestas en escena fueron los propios portadores culturales, tamboreros, cantantes y bailadores populares de las distintas religiones tradicionales cubanas: La Regla de Palomonte, la Regla de Ocha o Santería y las Sociedades Abakuá. Entre los diferentes programas ofrecidos en esta serie de espectáculos folklóricos en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional y en el Teatro Mella, se encuentran: Abakuá, Yímbula, Congos Reales, Bailes y leyendas cubanas, Bembé, Cantos y bailes para Yemayá, Garabato y Maní, Puntos, Las Claves, Guaguancó, Columbia y Son. Como forma de aportar conocimientos a los espectadores, los programas de manos de las funciones contenían amplias notas.

En cuanto a los propósitos que tenía Ramiro Guerra para la inclusión del tema del folklore cubano y de bailarines negros en su novedosa compañía, expresó en una entrevista realizada por Roberto León:

Yo aspiraba a que la danza moderna tuviera una resonancia específica en nuestro medio. La profundización en el folklore fue mi propósito. Se había tergiversado mucho el sentido de la danza afrocubana cuando se trataba de llevarla a una forma escénica. Predominaba en ese caso solamente lo exterior, lo fácil, lo pintoresco. Pero, hay algo más en el baile de los negros: una determinación, un mensaje innato que pide ser expuesto de manera culta para ser comprendido en toda su integridad. Al decir “culto”, indico una elaboración de arte no para un grupo, sino para las masas. Esas fueron las ideas que tenía. El trabajo fue enorme, pero se logró todo. Fue preciso crear nuevos bailarines que no vieran en la danza moderna un juego frívolo, sino una labor responsable que tenía una función social. Tuve que hacerles entender que el bailarín no es un individuo que va a bailar, sino que además, mien-



Fotos del documental *Historia de un ballet*.

Cortesía de la autora

tras baila, piensa. En esa forma creo haber llegado al sentido nacionalista de todo arte, que es tomar lo folklórico y elevarlo a una categoría universal (Pérez, 1985: 16).

Para lograr el nivel técnico-expresivo necesario en los bailarines de la agrupación, los cuales fueron escogidos tras una exigente convocatoria, Ramiro aplicó la técnica de Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Ana Sokolov y la combinación de otros tipos de entrenamientos adquiridos durante su propia formación como intérprete. Estas clases diarias también fueron impartidas por Manuel Hiram, Lorna Burdsall (EE.UU.,1928-La Habana, 2010) y Elfriede Malher (EE.UU.,1917-Guantánamo,1998); estas últimas bailarinas norteamericanas, radicadas en Cuba desde la década del 50 y el 60 respectivamente, habían sido artistas en la compañía de la Graham.

Por otro lado, incorporó lecciones prácticas y teóricas de danza folklórica de la mano de expertos como Nieves Fresneda, Panchita Cuba, Manuela Alonso y Jesús Pérez, quienes les enseñaron los pasos básicos de las danzas de la Regla de Ocha incluidas en Suite Yoruba.

Acerca de la importancia de los conocimientos adquiridos sobre la relación de los toques del batá con los movimientos corporales para la interpretación del personaje de Changó, Santiago Alfonso comenta:

Tuve una serie de clases teórico-prácticas con Jesús Pérez donde él me decía: mira, el tambor tiene una combinación con el cuerpo. Cuando suena esto, tú tienes que hacer esto otro... Fueron una serie de clases magistrales de la conversación del cuerpo del bailarín

con el toque del tambor. Había una conversación que yo le pedía o él me decía, ¡ahora esto! Porque la gente piensa que nosotros éramos folklóricos, pero no es así, ninguno éramos folklóricos. Teníamos un conocimiento de lo folklórico un poco “turístico”, no éramos avezados bailarines de folklore, ni nunca antes habíamos bailado folklore de manera seria y profunda.

Se produjo, además, un proceso de investigación profundo para la creación de la obra que incluyó al propio coreógrafo, al diseñador de vestuario y la escenografía, así como a los propios bailarines. Acudieron a beber de la propia fuente cultural, el foco folklórico, asistiendo a fiestas de tambor dedicadas a los diferentes orichas en importantes casas templos de la capital. Por otro lado, fueron muy aportadoras las entrevistas y conversaciones que entablaron los artistas con Argeliers León, pues la agrupación pertenecía al Departamento de Etnología y Folklore que esta personalidad de la cultura cubana dirigía, y que en ese momento radicaba en el mismo edificio.

Otro elemento que distingue a Suite Yoruba de otras obras de Ramiro Guerra de similar motivación como Mulato, Anaquillé o Rebambaramba, fue la utilización de los tambores rituales batá en vivo, ejecutados por tamboreros de alta jerarquía religiosa en la Regla de Ocha, tal es el caso de Trinidad Torregosa (como director del grupo) y Jesús Pérez. Se sumaron al conjunto Ricardo Carballo, Eustasio Xiques y Orestes Suárez. De igual manera, se incluyó un coro de siete voces con la participación de iyalochas (madrina o madre de santo) de alto prestigio en este contexto, como Nieves Fresneda y Luisa Barroso, además de Margarita Diego, Isabel Fresneda, José de La Rosa Milián y Ramiro Hernández Almiral. Estas personalidades también fueron informantes, demostradores y colaboradores de Fernando Ortiz y Argeliers León en los estudios de la música y las danzas afrocubanas desde la década del 50, y más tarde en el 1962 formaron parte del colectivo de artistas fundadores del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.

Desde el punto de vista coreográfico, Ramiro Guerra al crear Suite Yoruba buscó romper con las restricciones estructurales que prevalecían entre los creadores de danza moderna durante los años 50, consistentes en tres secciones narrativas: exposición o principio, desarrollo y conclusión o final. Para ese entonces, en la década del 60 se puso de boga entre los coreógrafos el recurrir a las formas musicales como patrones a seguir para la configuración estructural de sus obras como, por ejemplo, el rondó, el tema y variaciones y la suite. El joven coreógrafo se vinculó a esta nueva tendencia en algunas de sus obras, y Suite Yoruba es un modelo palpable de esta época creativa.

La suite como composición musical está considerada como una de las primeras formas orquestales de tipología moderna y se compone por varios movimientos breves que mantienen una unidad interna, o presenta un tema musical con diferentes danzas. “En resumen, la suite es la unión en una sola obra de varias danzas de distinto carácter y ritmo, con el que consigue dar sentido dramático de «contraposición», típico del Barroco” (Wikipedia, 2016: 9 de mayo).

Siguiendo los patrones de esta forma musical, Suite Yoruba posee como base estructural cuatro secciones con distintas danzas representativas de cuatro orichas pertenecientes al panteón yoruba: Yemayá, Changó, Ochún y Ogún. El contraste establecido entre los cuadros se logra no solo por las acciones y diseños coreográficos diferenciados, sino también por las características propias de cada divinidad en cuanto al elemento de la naturaleza que representan (mar, fuego, río, monte), sus marcas y colores rituales (7-azul, 6-rojo, 5-amarillo, 3-verde y morado), los atributos simbólicos (abanicos, hacha bípede, machete, manillas, collares, coronas, etc.), los ritmos de los tambores batá, los rezos y cantos, así como los pasos básicos, movimientos corporales y la gestualidad identificativa de cada deidad.

La escenografía y el vestuario, a cargo primero de Julio Matilla (hasta 1967) y por Eduardo Arrocha (a partir de 1975) después, también enfatizó ese contraste entre cada sección coreográfica. Esto se hizo visible desde la caracterización del traje de cada personaje solista y el cuerpo de baile; la utilización de cortinas de fondo y de boca, con diseños y colores representativos de cada uno de los orichas de forma diferente en cada parte; paneles con las imágenes de los santos católicos en equiparación con las divinidades yorubas; así como el



Fotos del documental *Historia de un ballet*.
Cortesía de la autora



Fotos del documental *Historia de un ballet*.

Cortesía de la autora

ambiente y atmósfera construido a través del diseño de luces de Ramiro Maseda (1962, 1980) y de Eduardo Arrocha (1967).

Es oportuno resaltar el impacto que causaba la aparición en la escena, al comienzo de la obra, de una estructura escenográfica con la figura católica de la Virgen de Regla, de donde salía de su interior Yemayá, representando así la equiparación o yuxtaposición entre los santos y orichas ocurrida durante el proceso de transculturación dentro del contexto religioso cubano.

Igualmente, siguiendo las líneas de la suite musical Suite Yoruba contiene una unidad general como obra y sentido dramático, pues centra su tema general en una proyección escénica o teatralización de las danzas folklóricas de la Regla de Ocha o Santería, práctica religiosa cubana de ascendencia yoruba, grupo étnico africano localizado en Nigeria occidental.

La motivación temática de la coreografía se construye, entonces, a partir de la mitología yoruba, contenida en los patakines o historias de este culto, donde los orichas son los principales protagonistas y dictan las acciones a seguir desde patrones éticos religiosos establecidos por la tradición.

Por el contenido de la coreografía, Suite Yoruba es claramente una obra de carácter narrativo o de imagen, si partimos de las propias guías de análisis dancístico propuestas por Ramiro Guerra en su libro *Apreciación de la Danza* (2003), pues además de provenir de una historia o narración literaria, plasma la caracterización de determinados personajes mitológicos.

Según su propio autor, la historia y el guion fueron contruidos a partir de la lectura y el estudio de la obra de Fernando Ortiz, prolífico antropólogo cubano que

investigó con profundidad la cultura cubana de origen africano y los procesos transculturales ocurridos en la formación de nuestra cultura nacional: “La literatura me ha nutrido mucho, ha movido mis ideas coreográficas. Medea y los negreros, Orfeo antillano, Suite Yoruba y otras, son temas de la literatura ya sea de ficción, o expositiva, porque la Suite... me la sugirió la lectura de Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, una obra de don Fernando Ortiz” (Pérez, 1985: 13).

Este importante texto de Ortiz está dedicado especialmente a las danzas folklóricas cubanas de origen africano y cuya primera edición se realizó en 1951. En su capítulo “La pantomima entre los negros”, el autor realiza una detallada descripción de cada uno de los bailes de los orichas que intervienen en el oru de afuera o del Eyá Aranla (sala de la casa templo), especie de letanía invocatoria o rito de invocación a base de toques del conjunto de los tambores batá, cantos y danzas organizados en un orden litúrgico determinado, cuyo objetivo es propiciar el proceso de trance-posesión de las divinidades en los creyentes que participan en una fiesta de tambor o wemilere. De manera excepcional detalla también las características de cada oricha, lo que representan como elementos de la naturaleza, sus gestos, pantomimas, el vestuario ritual con sus colores y formas, y los atributos simbólicos en función de cada movimiento corporal (Ortiz, 1985: 267-434).

Otro elemento a valorar en Suite Yoruba es el relativo a la utilización contrastada de los movimientos corporales de los bailarines, especialmente de los solistas. Un ejemplo puede encontrarse en las ondulaciones peculiares del torso de Ogún —interpretado por Eduardo Rivero— y los movimientos latigados del torso y cabeza de Changó —ejecutados por Santiago Alfonso—, los cuales se hacen más evidentes en el momento de la batalla ocurrida entre ambos contrincantes. Este trabajo de desarrollo corporal dejó huellas imborrables en el futuro artístico de ambos bailarines.

Eduardo Rivero interpretó con mucha frecuencia el personaje de Ogún, desde el estreno de Suite Yoruba en 1960 hasta el año 1980, fecha que coincide con una gira que realizó el Conjunto a Italia y Grecia. Luego, comenzó a desarrollar otros roles protagónicos y también su propio quehacer coreográfico dentro de la compañía. El artista reconoció la importancia de la exploración y estudio personal que realizara para encontrar nuevas formas de movimiento del torso como solista de ese personaje:

Sobre el trabajo del torso que yo desarrollé en Súlky y demás obras, parte de mi experiencia como intérprete en la Suite yoruba de Ramiro Guerra. [...]

Ya del estreno a esa última función no era el personaje de Ramiro Guerra, sino una coreografía que yo desarrollé y le aporté una serie de elementos como intérprete a ese personaje. Eso fue lo que me unió, me guió, lo que me ligó a mi trabajo coreográfico, porque tú sabes que en Oggún yo hacía un trabajo del torso que fue lo que más se destacó, porque también era la obra que más se bailaba.

Cuando comencé mi labor coreográfica no solo quería seguir el trabajo técnico que comencé con mi maestro, sino quería seguir el desarrollo del torso que hice en Oggún, después lo llevé al trabajo técnico para hacer Okantomí y Sùlkary. [...] Ese trabajo es el que yo he seguido durante todo mi proceso coreográfico, mi proceso danzario, mi proceso magisterial de la técnica (Pajares, 2005: 50-51).

La interpretación de Changó constituyó un paso muy importante para situar a Santiago Alfonso dentro del panorama cultural del país, para su reconocimiento como artista. La pelea entre los dos guerreros era muy emocionante. “También el trabajo del látigo del torso para que fuera diferente al movimiento de Eduardo, que era más dulce, y el acento de la cabeza que viene desde la base de la columna... para la gente fue sensacional”. Una de las críticas de la época, resaltó su interpretación al asegurar que:

Santiago Alfonso, como Changó, es una revelación como bailarín. Gestos que no son ni expresionistas, ni clásicos, con un desplazamiento por la escena que no me recuerda ninguna escuela de danza le sitúa entre los bailarines de raza que puede conquistar a cualquier público europeo (Galán, 1960: 27).

Un novedoso trabajo destacable en cuanto al movimiento corporal contrastante en la escena, fue el establecido por Ramiro en el cuerpo de baile con las seis mujeres que interpretaban primero el mar en el cuadro de Yemayá y después, el río de Ochún: Ileana Farrés, Guamara Olivia, Florangel Baeza, Silvia Bernabeu, Elvira Carbó y Ernestina Quintana.

Para el mar, los movimientos ondulantes del cuerpo semejaban el vaivén de las olas y utilizó fundamentalmente los diseños espaciales en círculo con la solista en el centro, o espirales que aludían a los remolinos del mar. Al aparentar la acción de las olas, acudió a la realización de técnicas de caídas hacia detrás, desde el nivel alto hasta el piso, con deslizamientos del cuerpo desde los hombros, la espalda y su estiramiento total en posición cúbito supino; también con contracciones y relajamientos del torso, piernas y brazos hacia arriba-abajo.

En el caso de las corrientes del río, remarcó la utilización de diseños espaciales en líneas rectas sobre la diagonal, con desplazamientos más rápidos de las bailarinas en el espacio que incorporaban movimientos laterales y al frente de los brazos. Igualmente, incluyó caídas del cuerpo desde el nivel alto o bajo hacia el piso, esta vez con deslizamientos del cuerpo hacia delante por el pecho, el torso y la pelvis, hasta estirarse completamente en posición de cúbito prono. En ambos casos fueron frecuentes la utilización del canon de movimientos como recurso coreográfico, proporcionando un alto grado de narratividad expresiva.

Otros dispositivos coreográficos que sustentan el carácter narrativo o de imagen de la obra, se encuentran en la construcción simbólica con los cuerpos de los bailarines de lo que Ramiro denominó “el caballo de Changó”, “la roca del manantial, y “el árbol Taima”; cada una representadas por el cuerpo de baile de la segunda, tercera y cuarta escena, respectivamente.

El caballo mitológico de la divinidad del fuego y la virilidad masculina, constituyó la imagen final de la segunda sección de la Suite..., construida por los cuatro guerreros que interpretaban el cuerpo de baile de Changó. En plena evolución del toque y baile de alu-yá (tambor de guerra de este oricha), los bailarines se iban colocando uno encima del otro como una escalera humana, desde el centro-fondo del escenario. El solista, luego de su evolución danzaria cargada de saltos, vueltas de carnero y de juegos de movimientos corporales en conversación dinámica con el ritmo de los tambores, de un salto caía sentado arriba del caballo con su hacha bípode en alto, coincidiendo con el cese de la música y la acción, tal una escultura ecuestre.

Cuando la cortina se abría para comenzar la tercera escena de la obra, aparece Ochún en majestuosa pose parada encima de una “roca” representada por tres



Fotos del documental *Historia de un ballet*.
Cortesía de la autora

hombres. Los bailarines se colocaban muy juntos en una posición estática sentados sobre las piernas en el piso, con las espaldas flexionadas a modo de base; uno en el centro y los otros dos a ambos laterales, situados en el fondo-derecho del escenario. Desde esa especie de trono natural, bajaba lentamente la solista acompañada del rezo “Iyami ilé oro” (¡madre mía, permíteme entrar en mi casa!), semejando meterse en las aguas y acicalarse en su dominio: el río.

En cuanto al “árbol Taima”, estaba representado por todo el cuerpo de baile: seis mujeres que simbolizaban el tronco y las ramas, además de seis hombres que encarnaban las raíces. En conjunto, componían el monte, la floresta, el dominio del oricha del monte y la guerra.

Al inicio de la cuarta escena de la Suite..., aparecía en el centro del escenario los cuerpos unidos de las bailarinas paradas con ramas en sus manos, mientras los hombres estaban acostados en el piso. Ogún permanecía sentado a su sombra y cobijo, mientras se entona el rezo “Mariwo ye yeye” (el poder y la protección del monte); seguidamente irrumpía su danza cortando la maleza junto al toque del tambor. El árbol humano cobraba movimiento a su alrededor, simbolizando su habitat natural.

Las mujeres solistas que en el estreno de Suite Yoruba interpretaron las orichas de las aguas fueron: en Yemayá Nora Peñalver, y en Ochún Irma Obermayer. La ejecución de Obermayer fue significativa, no solo por la singular expresividad de su rostro, la flexibilidad y cadencia de los movimientos corporales, sino por la importancia de este personaje en el conflicto de la obra.

El diseño de su vestuario tuvo una concepción diferente al resto de los orichas; fue mucho más libre y

contemporáneo, más lejano a la tradicionalidad del foco folklórico. La bailarina portaba como base un leotar del mismo color de su piel y un vestido con paños de tela amarilla abierto a los lados, lo cual sugería que se bañaba en el río desnuda. Esto proporcionó mayor libertad en sus evoluciones y la inclusión de cargadas que resaltaron su presencia en el escenario.

Según testimonios de Isidro Rolando, Irma bailó poco tiempo en la compañía, pues en la gira que se realizó a la antigua Unión Soviética en 1961, ella no quiso asistir; después de eso se retiró del grupo. “Empezó a doblarla Ernestina Quintana, que verdaderamente para mí la superó. Irma tenía mucha belleza, una plasticidad increíble, pero ¡Ernestina era Ochún!”.

En el primer cuadro de la obra se incorporaron también dos bailarines que caracterizaron a los ibeyis o jimaguas, hijos de Yemayá: Antonio Caballero y Aurelio Pacheco. En la representación del oleaje acompañaban siempre a la solista, semejando a los barqueros que conducían a la divinidad a través de la superficie de las aguas.

Uno de los procedimientos técnicos utilizados por Ramiro Guerra en Suite Yoruba, con el objetivo de enriquecer o resaltar los movimientos corporales y el ritmo, fue el congelamiento de las acciones coreográficas en medio de progresiones importantes del discurso danzario. Como forma de definir este tipo de procedimiento técnico e ilustrarlo en una escena particular de esta obra, el maestro apuntó:

Son especies de silencios, más o menos prolongados dentro del lenguaje coreográfico, capaces de crear un tipo de incoherencia dentro de la coherencia general de la acción. En una escena de Suite Yoruba, con el encuentro de Ogún y Changó, con Ochún por medio, se esboza una lucha entre ambos, entrecortada por congelamientos de los movimientos de los tres personajes más los de las dos bailarinas que personificaban las ramas del árbol taima, donde habita Ogún en el bosque. (Guerra, 2003: 106)

Otro ejemplo de procedimiento técnico utilizado en Suite Yoruba —especialmente observado en la versión del documental *Historia de un Ballet*, de José Mas-sip—, “es el llamado relentamiento o uso de efecto artificial de exagerada lentitud en determinadas secciones de su danza o en fragmentos de su discurso coreográfico. Este procedimiento es aquel que en el cinematógrafo es conocido por “cámara lenta” (Guerra, 2003: 102). Este recurso se puede advertir en el momento de la guerra entre Changó y Ogún, el cual crea un contraste entre el ritmo acelerado de los movimientos de ataque de ambos protagonistas con el



Fotos del documental *Historia de un ballet*.
Cortesía de la autora

relentamiento sorpresivo, lo cual crea una atmósfera psicológica diferente que alude al carácter mitológico de estas divinidades yorubas.

El cuerpo de baile de los hombres estuvo interpretado en el estreno de Suite Yoruba por cuatro bailarines: Jonás Bombarle, Roberto Herrera, Armando Patterson y Esteban Chavao. Estos se desdoblaron en el papel de “los guerreros” de Changó, “la roca del manantial” en Ochún, y “las raíces del árbol Taima” en Ogún.

Posteriormente, a medida que pasó el tiempo hubo bailarines que abandonaron el grupo o tomaron otros caminos en su vida profesional, pero la obra continuaba en el repertorio activo de la compañía con mucho éxito.

Ramiro Guerra estableció cambios constantes en el elenco como una forma de mantener activo y en constante crecimiento artístico a los solistas y cuerpo de baile, por lo que impulsó repartos dobles y triples. Varios bailarines que desempeñaban papeles secundarios se desdoblaron como protagonistas, y de esta manera el coreógrafo pudo probar las capacidades técnicas e interpretativas de los mismos.

Aparecen en los programas de mano otras figuras como Armando Patterson, Reinaldo Suárez, Fidel Pajares y Aristides Brínguez en Changó; Ernestina Quintana, Silvia Bernabeu, Luz María Collazo y Perla Rodríguez en Ochún; Cira Linares y Luz María Collazo en Yemayá; así como Rubén Rodríguez en Ogún. Eduardo Rivero fue el bailarín solista más estable de esta obra, pues se mantuvo durante 20 años defendiendo su magistral desempeño (1960-1980) y porque el maestro lo consideraba insustituible.

La compañía fue adquiriendo también un mejor nivel técnico expresivo, a partir de la incorporación de egresados de la Escuela Nacional de Arte, desde la primera graduación de bailarines-profesores de Danza Moderna y Folklórica en el año 1971. Tal es el caso de Fidel Pajares, quien primero se desempeñó como cuerpo de baile y más tarde sustituyó a Reinaldo Suárez durante una gira a Polonia, cuando el artista se enfermó repentinamente.

Según testimonios de Pajares, había aprendido este protagonista de la mano de Armando Patterson y Eduardo Rivero, mientras observaba un ensayo de estas personalidades en una gira nacional de la Compañía en Trinidad. Rivero le pidió anotar las cuentas y dibujar el diseño de la coreografía, y cuando Patterson estaba cansado él marcaba su lugar. Asegura que ya con anterioridad había estudiado mucho la caracterización de Changó, desde que interpretó como estudiante la obra Amalá, de Teresita González, y también que:



Fotos del documental *Historia de un ballet*.

Cortesía de la autora

“...desde mi infancia había disfrutado constantemente el primer reparto que interpretó a Changó en la obra Suite Yoruba de Ramiro Guerra, que lo interpretaba genialmente Santiago Alfonso, mi guía estético de ese personaje, de quien aprendí, entre otras estrategias estilísticas, el latigazo de la cabeza al acentuar el tiempo fuerte de la meta de Changó”.

En el constante quehacer artístico de la compañía y en el enfrentamiento asiduo con el público nacional e internacional, Suite Yoruba se desarrolló considerablemente. Ramiro Guerra continuó reelaborando cada escena desde su particularidad y en la totalidad del discurso coreográfico. Logró establecer una continuidad o enlace entre cada cuadro, permitiendo un mejor entramado dramático en la obra; enriqueció varias secuencias de movimiento con cambios del ritmo y dinámicas, a partir de la complicación de las cuentas y el juego de poses estáticas, con movimientos enfrentados entre varios personajes; suprimió el uso de paneles, guillotinas y telones de boca durante la representación, para recurrir a una mejor explotación de las luces en la escena; simplificó el diseño de vestuario de los solistas, lo cual proporcionó un mejor desempeño técnico e interpretativo de los mismos; y utilizó imágenes del documental, específicamente la secuencia de la guerra de Changó y Ogún, proyectadas en una pantalla de fondo, recurso que le dio una visión más contemporánea a la puesta. Sobre este proceso de perfeccionamiento creativo el maestro argumentaba que:

Creo necesario decir que en esa época tenía la estética del acabado; es decir, pensaba, y de cierta manera sigo pensando, que una obra en el estreno nace y que a partir de ahí es que el coreógrafo la está trabajando, la está haciendo crecer, la está educando, como se educa a un niño, como se hace crecer y se cuida a un niño para que sea un ser hermoso en la vida. Trabaja-



Fotos del documental *Historia de un ballet*.
Cortesía de la autora

ba constantemente en mis obras según iba el desarrollo artístico de mis bailarines. Si cuando estrené Suite Yoruba mis bailarines eran personas escogidas de la calle que tenían muy poco entrenamiento, y como que este era en algunos muy disperso, a medida que pasó el tiempo fueron adquiriendo un dominio técnico y escénico, y una manera de proyectarse en escena que hizo que la obra se le pudiera ir sacando cada vez, muchos más matices que la iban embelleciendo, haciendo que cada detalle fuera mucho más exacto y lograr que la obra fuera un todo a mi gusto. Siempre exigente, hasta llegar a un cierto límite de perfección (Pérez, 2020: 1).

Partiendo de los testimonios brindados por algunos protagonistas de la Suite Yoruba, que interpretaron la obra en diferentes momentos de su desarrollo como repertorio activo de la compañía, así como la propia opinión de su creador expresada en entrevistas personales sobre este tema, es posible afirmar que la coreografía tuvo tres versiones diferentes.

La primera versión fue la del estreno en 1960, la original que contaba con 21 minutos de duración, con cuatro escenas independientes que no se enlazaban una con las otras y divididas por el cierre de una cortina de tela de yute al terminar cada sección. Solo se utilizaba como música acompañante en vivo los toques de los tambores batá, con los rezos propiciatorios de cada oricha al empezar cada cuadro, y otros cantos y ritmos característicos de las divinidades.

La segunda versión contó con la adición a manera de enlace entre una escena y la otra, secuencias coreográficas con la aparición del personaje del próximo cuadro relacionándose con el que concluía —Yemayá-Changó, Changó-Ochún, Ochún-Ogún— y, por último, el combate con el desenlace final. También se añadió como elemento novedoso para estas conexiones,

el acompañamiento musical solamente con toques del conjunto de los güiros o agbé, igualmente perteneciente a las festividades religiosas de la Regla de Ocha. Este hecho enriqueció desde el punto de vista sonoro y rítmico la puesta. De esta forma desaparece el telón de boca, que propiciaba los cambios de escenografía con la aparición directa de los personajes, y poco a poco fue quedando el telón de fondo negro, sin la utilización de los paneles y guillotinas que subían y bajaban en cada sección coreográfica.

Por último, la tercera versión de la Suite yoruba mantuvo todos los cambios ya descritos anteriormente, además de incluir en la última escena del combate entre Changó y Ogún, la proyección del fragmento de la batalla del documental *Historia de un Ballet*, en una pantalla que bajaba como telón de fondo. También se cambió el final de la obra que antes terminaba con el cuerpo de baile en el escenario, y ahora con la huida de Changó en carrera despavorida tras su derrota, al igual que en la película, pero en vivo por los bailarines. Esta versión fue llevada a la gira de Europa en 1969.

Es importante mencionar la importancia que tuvo para la última versión de la Suite Yoruba, la realización y el éxito obtenido por el documental *Historia de un Ballet* anteriormente referido, pues el propio creador realizó secuencias coreográficas sumamente interesantes y de alta complejidad, como las vueltas de carnero en un solo bloque de Changó y Ogún, donde cada uno se tomaba por los tobillos y giraban como una rueda de un lado a otro del escenario. En la película se realizaron tomas de cámara de estos movimientos desde abajo sobre un cristal, que lograron imágenes artísticas exclusivas y de alto impacto expresivo para el público.

Por otro lado, se propicia la participación del Conjunto Nacional de Danza Moderna en un espectáculo artístico de alto vuelo realizado para los delegados de la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana, en enero de 1966. Esta actividad se realizó en las áreas del campo de golf de la antigua Sociedad del Country Club de La Habana, en aquel momento Escuela Nacional de Arte y hoy Universidad de las Artes, ISA. Aquí se levantaron varios escenarios para la actuación interactiva de distintas agrupaciones artísticas como el grupo de Alberto Alonso con la participación de Sonia Calero, importantes cantantes del momento, orquestas de música de concierto, etc.

Para la puesta de Suite Yoruba en este gran espacio, se adicionó una pantalla gigante donde se proyectó la escena de la batalla del documental por primera vez, al tiempo que los bailarines la hacían en vivo. Sobre el impacto causado por esta nueva propuesta en el público, Ramiro Guerra expresó:

En esa gran explanada hay una gran arboleda muy tupida y entonces utilicé un área en que había como un claro, pero se hicieron dos árboles corpóreos escenográficos que se confundían en la noche con toda la arboleda. La obra comenzaba con un sonido electrónico muy interesante, los árboles funcionaron y aquel bosque se abría mecánicamente, y ahí estaban ubicados los bailarines y comenzaba la danza. En el momento de usarse la película, también la pantalla que estaba oculta en las copas de unos árboles altísimos, bajaba y se proyectaba la película. Esto resultó un espectáculo muy mágico, muy bello, a pesar de que yo sentí que después de la proyección de la película, los bailarines se me empequeñecían mucho, es decir, la visión de la pantalla grande con todas las imágenes magnificaba el acontecimiento, y cuando volvían a aparecer los bailarines se veían muy pequeños para ser ya el final de la obra (...). Pero, bueno, cuando eso se hizo en el teatro, (...), la proporción de la pantalla no era tan grande como fue en aquel lugar al aire libre, y no resultaba tan desproporcionada la imagen cinematográfica en relación con los bailarines (Pérez, 2020: 1).

Luego de 1971, fecha en la que ocurre la salida de Ramiro Guerra como director del Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba y del Departamento de Danza del Teatro Nacional, Suite Yoruba continúa como repertorio activo de la Compañía hasta agosto de 1980, fecha que consta en los archivos de Danza Contemporánea de Cuba como las últimas funciones realizadas durante una gira a Italia y Grecia.

Sin embargo, a finales de la década del 70 se decide, por la nueva dirección de la entonces Danza Nacional de Cuba y de la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folklórica (END), el montaje de este clásico para su interpretación, por primera vez, por estudiantes del último año de esta carrera de nivel medio profesional. El proceso de montaje estuvo bajo la dirección de Gerardo Lastra, junto a varios bailarines que formaron parte del elenco como Cira Linares, Luz María Collazo, Perla Rodríguez, Margarita Vilela, Isidro Rolando, Eduardo Veitía y Fidel Pajares.

El montaje se realizó en el curso 1977-1978, en horarios nocturnos y los sábados y domingos. Se bailó con mucha frecuencia en diferentes escenarios de La Habana como el Teatro Mella, la Plataforma Flotante del Parque Lenin, el Teatro Miramar y en la actividad artística de la graduación de este curso en mayo del 1978, en una plataforma construida y ubicada en el patio del Edificio Central de la entonces Escuela Nacional de Arte.

Los papeles solistas estuvieron a cargo de Nancy Dickinson como Yemayá, Lidia González la O' en Ochún, Arístides Brínguez como Changó, y Rubén Rodríguez

en Ogún. El cuerpo de baile de las mujeres: Maricel Godoy, Bárbara Balbuena, Antonia Giménez, Georgina Garí, María de los Ángeles Soles y Olga Lidia Alfonso; el cuerpo de baile de los hombres: Luis Roblejo, Héctor del Río, Raúl Bonet y Alberto Pérez. Con Suite Yoruba participamos también en el Festival Nacional de Escuelas de Ballet y Danza en Camagüey.

Posteriormente, varios de estos egresados fueron ubicados como bailarines de Danza Nacional de Cuba y volvieron a interpretar Suite Yoruba ya como profesionales. Sobre esta experiencia, Arístides Brínguez recordaba:

Esta obra también la interpreté con la compañía y sí hubo mucha diferencia ya que tenía más madurez como artista. Cuando eres profesional ves las cosas desde otra perspectiva; en esta ocasión la parada era más grande, ya que compartí escenario con el maestro Eduardo Rivero en Ogún, Luz María Collazo en Yemayá y Perla Rodríguez en Ochún. En cuanto a mi experiencia con Ramiro, te diré que él ya no formaba parte de la compañía. Un día fue de visita y se le presentó la obra y me tocó bailar Changó junto a mi hermano Rubén Rodríguez en Ogún. La emoción fue muy grande y más cuando al final nos dijo: "en ustedes mi obra está muy bien representada."

Otro momento histórico de Suite Yoruba, que es oportuno recordar, fue el montaje que realizó Maricel Godoy de esta coreografía con estudiantes de ballet de la Escuela Provincial de Arte de Holguín en el curso 1979-1980, cuando se desempeñaba como profesora de Técnica de la Danza Moderna y Folklore Cubano en esta institución.

Según su testimonio, en ese momento estaba cumpliendo su servicio social, pero viajaba a La Habana todos los meses, por lo que pudo asesorarse con Luis Roblejo, Héctor del Río y Arístides Brínguez, bailari-



Fotos del documental *Historia de un ballet*.
Cortesía de la autora

nes de Danza Nacional de Cuba que habían formado parte del mismo grupo de graduados que interpretaron la Suite Yoruba en la END en 1978.

Con ellos aprendió la coreografía que realizaba el cuerpo de baile de los hombres y de los solistas masculinos, porque las partes correspondientes a las mujeres la mantenía en su memoria con mucha frescura. Llevó la obra al Festival Provincial de Escuelas de Ballet y Danza de ese año, pero Ramona de Saá la seleccionó para participar en el Festival Nacional de Ballet y Danza de Santiago de Cuba, por la importancia que tenía esta obra clásica de la Danza Moderna en el panorama cultural cubano y porque, por primera vez, era interpretada por alumnos de ballet. Sobre su experiencia en el resultado de ese trabajo, Maricel Godoy comentaba:

Cuando yo llego a Santiago de Cuba me encuentro que Ramiro Guerra estaba de jurado. Después que se pone la Suite Yoruba, yo tenía mucho miedo acercarme a Ramiro Guerra, porque no estaba muy consciente si yo le tenía que pedir permiso o no para poner la obra. Era muy joven, me acababa de graduar (...). Entonces me acerco a él con mucho respeto y con la sinceridad que me caracteriza y le digo (...) que me disculpaba ante él, pero que lo había hecho con mucha entrega, con mucho amor, pero que sabía que los alumnos no la bailaban muy bien por ser de ballet, etc. El maestro me dijo: “Mira, aquí lo importante no es si ellos lo bailan bien o no. Te puedo decir que yo me quedé asombrado, primero porque fue un atrevimiento mayúsculo de tu parte hacerlo, y también muy asombrado por la fidelidad de la coreografía a la original mía. Yo te felicito, realmente has hecho un gran trabajo” (...). Desde aquel momento nació una relación muy bonita entre el maestro y yo.

Por último, es significativo apuntar que Suite Yoruba fue repuesta luego de doce años de ausencia en los escenarios de Cuba, por la Compañía Danza Libre de Guantánamo, cuya línea artística —desde su fundación en agosto de 1989— comprende la danza contemporánea y la folklórica. En esa fecha, estaba bajo la dirección general y artística de Elfriede Malher.

El estreno en La Habana tuvo lugar el 22 de mayo de 1993 en el Teatro Mella, y luego el día 27 se repitió la función en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba —esta última como invitación del Conjunto Folklórico Nacional para participar en el I Festival Internacional de Folklore de La Habana—. El espectáculo fue dedicado al Maestro Ramiro Guerra.

El proceso de montaje de Suite Yoruba en Danza Libre estuvo a cargo de Luz María Collazo, Leonor Rumayor

y Pablo Trujillo; además, contó con la supervisión del propio Ramiro Guerra como coreógrafo invitado. El elenco quedó compuesto por los solistas: Yacelis Sánchez como Yemayá, Julio César Manfugás en Changó, Miriam Vargas como Ochún, y Misael Maure en Ogún. Los ibeyes: Edgardo Marzo y Guillermo Davis. La música fue interpretada por el conjunto musical y el coro de la Compañía; se utilizó el vestuario diseñado por Eduardo Arrocha; la escenografía de Julio Matilla y luces de Raúl Alonso. Sobre el estreno en el Teatro Mella, Jane King escribió un comentario muy positivo de la puesta en escena:

La compañía Danza Libre, de Guantánamo, que aún no tiene cuatro años de fundada, sorprendió y encantó al auditorio el pasado 22 de mayo en el Teatro Mella, con una estimable muestra de disciplina, imaginación y vitalidad juvenil [...]

La clásica y bella Suite Yoruba creada por Ramiro Guerra, coreógrafo de talla internacional y fundador del Conjunto Nacional de Danza Moderna en 1960, no se había visto en muchos años. La reposición de la obra fue supervisada por el propio coreógrafo, quien viajó a Guantánamo para trabajar con la compañía y su joven director: Alfredo Velázquez. Los trajes originales, de Eduardo Arrocha, fueron donados a Danza Libre por el Conjunto Nacional de Danza Moderna (King, 1993: 6).

Sin lugar a dudas, Suite Yoruba continúa permaneciendo hoy en la memoria cultural de la nación como una obra clásica de la danza moderna cubana que defendió la creación de un nuevo lenguaje estético, a partir de la redimensión de los valores de la danza folklórica y en pos de reconstruir una legítima danza nacional.

Ramiro Guerra dejó un legado inmenso a los hacedores de danza de varias generaciones, desde un intenso y profundo trabajo de investigación-creación que se extiende al ámbito cultural latinoamericano. Sirva este modesto trabajo para agradecer, en nombre de todos sus discípulos y seguidores de su obra, su incansable batallar por el arte danzario cubano.

Bibliografía:

- Arrufat, Antón (1970). “Hablar con Ramiro”. En: *Lunes de Revolución*, La Habana, no. 53, 4 de abril.
- Casey, Calvert (1961). “La Danza. Nace un movimiento”. En: *Lunes de Revolución*, La Habana, no. 90, 9 de enero.
- Conjunto Nacional de Danza Moderna (2 de octubre,



Foto: Suite Yoruba. Cortesía de la autora

1965). Programa de mano. Suite Yoruba / Marionetas. La Habana, Teatro Mella.

Conjunto Nacional de Danza Moderna (abril, 1968).

Programa de mano. Suite

Yoruba / Huapango / Medea y los negreros.

Conjunto Folklórico Nacional (1963). Programa de mano. La Habana, Consejo Nacional de Cultura.

Danza Libre (27 de mayo de 1993). Programa de mano. La Habana, Sala Covarrubias.

Decós Revé, Mirurgia (2009). La compañía Danza Libre dentro del panorama danzario de la ciudad de Guantánamo. Tesis de licenciatura en Arte Danzario. Perfil de Danza Folklórica, Universidad de las Artes.

Días, Marta y Del Río, Joel (2010). Los cien caminos del Cine Cubano. La Habana, Ediciones ICAIC.

Du' Moulin, Juan (1960). "El folklóre a la vista pública". En: Lunes de Revolución, La Habana, no. 90, 9 de enero.

Estévez Sánchez, Arelis (2009). Isidro Leonardo Rolando Thondike. Un artífice de la danza en Cuba. Tesis de licenciatura en Arte Danzario. Perfil de Danza Contemporánea, Universidad de las Artes.

Galán, Natalio (1960). "La Suite Yoruba. Ramirismo de altura". En: Revolución, no. 479, p. 27, 27 de junio.

Guerra, Ramiro (2003). Apreciación de la danza. La

Habana, Editorial Letras Cubanas.

Guerra, Ramiro (2010). Siempre la danza, su paso breve... La Habana, Editorial Alarcos.

King, Jane (1993). "Danza Libre: agradable sorpresa". En: Periódico Granma, 27 de mayo.

Ortiz, Fernando (1985). Los bailes y el teatro de los negros en el folklóre de Cuba. La Habana, Letras Cubanas.

Pajares, Fidel (1993). Ramiro Guerra y la danza en Cuba. Quito, Ecuador, Editorial Casa de la Cultura.

Pajares, Fidel (2005). La danza contemporánea cubana y su estética. La Habana, Ediciones Unión.

Pérez León, Roberto (1985). Entrevista a Ramiro Guerra. En: Por los orígenes de la danza moderna en Cuba. La Habana, Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana. Premio de la Crítica.

Pérez León, Roberto (2020). "Suite yoruba: suntuoso joyero del folclor". En: Revista Cubaescena, 10 de julio, online.

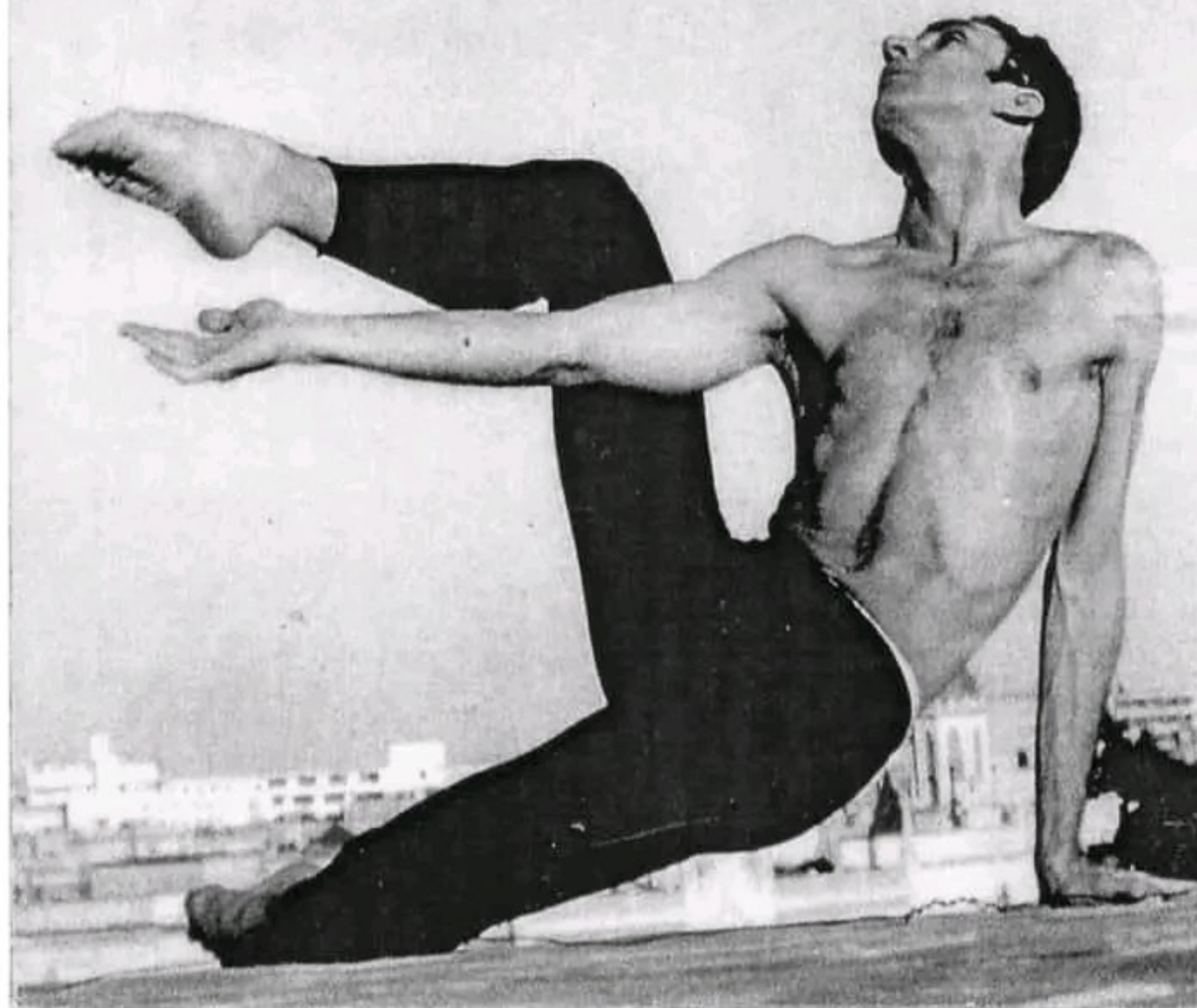
Suite Yoruba. Yemayá. Changó. Ochún. Ogún (1960). Programa de mano. La Habana, Teatro Nacional de Cuba.

Wikipedia (2016). Suite. Electronic references. Recuperado 9 de mayo.

Ramiro Guerra

1922 - 2022

**Centenario de un pionero,
un maestro, un fundador...**



REFRÁN, REFRANERO

(Tomado de *La Jiribilla*, número 587, 2012)

Por Ramiro Guerra

Siempre he sido amante de las palabras y sus combinaciones significativas, desde las célebres y filosóficas emitidas por personajes famosos (“La conciencia del hombre recto se ríe de los engaños de la fama”, de Ovidio) hasta las más populares, inclusive las que juegan con el absurdo, como los dicharachos y demás juegos de palabras, como los trabalenguas. Ellos me han provocado pensar en la gestualidad inherente a sus significados, que llegan a crear y recrear incoherencias geniales en todos los idiomas existentes en el universo lingüístico con que se comunican los seres humanos. Los trabalenguas me han inspirado obras coreográficas y por ello me he dedicado, en diversas ocasiones, a ofrecer seminarios y talleres para experimentar entre los cuerpos en acción de los bailarines y, tanto los sabios mensajes como los absurdos e incoherentes, me han ofrecido campos de acciones coreográficas.

El primer taller de este tipo lo hice con el grupo Espiral de Matanzas, basándome en las provocaciones colectivas de refranes humorísticos, tales como “Cuando Tin tenía, Tin valía, cuando Tin no tenía, Tin no valía; y ahora que Tin tiene: ¡Tin-vale!”. Otro fue: “En un mundo lleno de quimeras, cada cual come mierda a su manera”. Y otro: “No tengas miedo que yo estoy temblando”; además: “En el mundo para que sea mundo tiene que haber de todo”.

Salieron improvisaciones muy interesantes, las cuales dejé al grupo para que las trabajaran con el fin de hacer una puesta en escena futura. Cuando volví, sin embargo, el trabajo original había perdido su creativa frescura y lúdica espontaneidad del inicio. Dejadas en bruto para ser elaboradas y extendidas las proposiciones para ampliar su humor de sabiduría popular, se convirtieron en sabihondos y filosóficos regaños éticos con movimientos convencionales y pocos imaginativos. En realidad, me di cuenta que había dejado una tarea difícil para la iniciativa de jóvenes bailarines que no tenían aun desarrolladas las antenas del oficio de la creatividad. Habría sido necesario un mayor trabajo mío en los cuerpos y mentes de ellos para lograr un resultado artístico aceptable, aunque fuese como entrenamiento.

Mi otro intento partió de bases más sólidas, para construir una arquitectura coreográfica, fuertemente controlada sin que se perdiese la espontaneidad bajo mi control; pero cuidando no frustrar la frescura popular

de los intérpretes apoyados en lo que fue el título de la obra, Refranes, dicharachos y trabalenguas, montado para el Conjunto Folclórico Nacional.

En este caso las improvisaciones fueron manejadas por estructuras escénicas con uso premeditado del espacio, un tiempo equilibrado en secciones y, desde luego, el fuerte apoyo gestual de los bailarines del conjunto que supieron subrayar bien las intenciones de los textos, tanto en favor como en contra, creativamente, lográndose un tejido hilarante de sabiduría irónica como enjambre total de la obra.

El programa, entregado al público, llevó esta nota introductoria:

El folclore también se nutre del arsenal cultural literario de mitos, cuentos, leyendas, y el mundo expresivo del habla popular son sus manifestaciones. En la recolección que de estas últimas ha hecho Samuel Feijóo, nos dice que son “topes alto de lo que nuestro pueblo ha madurado en su sabiduría natural, profunda, ya en formas y estilos de lenguaje, ya en imágenes graciosas, ya en picardías alegres. Los refranes, los dicharachos y los trabalenguas son muestras del surrealismo del pueblo que se vuelca en maliciosos juegos de poética oral”.

La puesta en escena consta de tres amplias secciones: una dedicada en bloque a los refranes; otra que tiene varias subsecciones de dicharachos; y una tercera que tiene que ver con muchas entradas y salidas espaciales de diferentes grupos dedicados a los absurdos y rítmicos trabalenguas hasta el final en que todos esos grupos itinerantes que han aparecido anteriormente, muy salpicados de movimientos danzarios, van cayendo unos arriba de los otros formando una montaña de cuerpos en un hilarante coro, finalizando con la figura de un sobreviviente de la hecatombe de cuerpos acumulados en el suelo de la escena que ha sido capaz de expresar sin fallo alguno el último y más difícil de los trabalenguas.

La primera sección con los refranes se presenta en el espacio vacío del escenario a la manera sentenciosa de los antiguos coros clásicos del teatro griego, pero con desmembramientos de grupos que van tomando posiciones variadas en la gran caja escénica, yendo y viniendo, juntándose y separándose para mantener una ágil movilidad espacial, diciendo refranes tradicionales como: El refrán debe dar en la cabeza del clavo; El que no oye consejos no llega a viejo; Lengua no habló que Dios no castigó; No arrugues que no hay



Foto: Alina Morante. Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

quien planche; Los niños hablan cuando las gallinas mean; etc.

En la segunda sección, inundan el escenario en manos de los bailarines unos cuadriláteros de madera a manera de asientos que serán manipulados en las diferentes subsecciones dedicadas a los dicharachos. En la primera los cajones son amontonados unos arriba de otros, formando diferentes planos en que varios hombres se encaraman a piropear a una hembra que imaginativamente pasa por delante de ellos con delirantes expresiones de asombro machista tales como: Estás como el Norte, revuelta y brutal; Tienes un latifundio de belleza; Si cocina como camina, me como hasta la raspita; ¡Mentirosos!!! Decían que a la Venus le faltaban los brazos; etc.

A continuación los cajones son ordenados en una larga diagonal escénica para ser ocupados por los bailarines en caprichosas gesticulaciones de crítica, mientras uno de ellos se adelanta hacia el público en el espacio delantero para hacer largas peroratas ostentosas de sus personalidades con dichos como: Soy candela; Soy guapo de los callaos; Le pellizco las nalgas a Sansón Melena; Entierro a cualquiera; etc.

Los que están sentados le comentan al público cosas de este tipo:

Se guilla de guapo
Es bamba na má

Es un guapo inflao; si lo pinchas revienta

Cuando ve la cosa apretá se manda

Vive a base de bamba

Y así aparecen los haraganes, los dichosos, los comilones, contando sus proezas y el resto criticándoles a diestra y siniestra con sabrosos e ingeniosos dicharachos.

Termina esta subsección y se instauran las cajas-asientos como para un velorio con el túmulo funerario al fondo en el centro y dos grupos hacia el proscenio, uno a la derecha y otro a la izquierda. A partir de entonces comienzan los comentarios dicharacheros sobre el muerto:

Cuando en tu casa no había pan, él tenía pollo

Tenía una lengua que se la pisaba

Lo mismo te hacía el dulce que la cajita

No soltaba la vaca hasta que no llenaba la lata

En eso el muerto se levanta de la caja y decía:

¡Arniquilla y diente perro!

Todos huían despavoridos diciendo a voces:

Se le escapó al sepulturero

La hizo como es

La partió

Puso la bala donde puso el ojo

Todos se van corriendo llevándose su correspondiente caja de la escena para dejarla vacía, lista para la tercera sección, la de los trabalenguas. Esta se inicia con un pequeño grupo de tres que, bailando y atravesando de lado a lado por la última pata de la escena, van cantando:

Col, caracol y ajo

Ajo, caracol y col

Enrique pique que pique

Pique, repique y repite

Otro grupo sale, esta vez de izquierda a derecha por otra pata mientras canta y baila:

Prieto me debe unos reales

Y yo se los debo a Prieto

Si Prieto me aprieta a mí

Yo también aprieto a Prieto

Un grupo de mujeres atraviesan diagonalmente con canto y baile:

Me ha dicho un dicho

Un dicho que no he dicho yo

Otro grupo de hombres aparece a continuación rodeando a las mujeres que han quedado en el medio de la escena con este trabalenguas:

Esta es la llave de la casa

La casa está en la plaza

Dentro de la casa un cuarto

Dentro del cuarto una casa

Se van todos y entran nuevos grupos con el trabalenguas de:

Yo tenía una oveja ética, pelética, etc.

Entra otro grupo con:

Yo tenía una perra ética, pelética, etc.

Entra otro grupo, esta vez con el chivo ético, pelético, etc.

El cuarto grupo entra con la puerca ética, pelética, etc.

Se arma gran algarabía por todos los bailarines, ahora con el trabalenguas:

Debajo de una mata seca

Iba una catatrepa con cuatro catatreptos. etc.

Que luego cambian al de:

El cielo está engarabitado, etc.

Después el de:

La gallina pelipuescrespada, etc.

Y la algarabía es tal que todos caen al suelo unos arriba de los otros, mientras uno queda en pie diciendo bajo una luz cenital el complejo trabalenguas que finaliza la obra:

En cacarajícara hay una jícara

Que aquel que la desencacarijare

Muy buen desencacarijador será.

Esta obra fue estrenada por el Conjunto Folclórico Nacional en la temporada de mayo de 1981 en el Teatro Mella y es la única pieza mía que mantiene ese conjunto en su repertorio hasta la actualidad.

En 1992, Elfrida Mahler, directora del conjunto Danza Libre de Guantánamo me invitó a ofrecer un Taller de Composición a sus bailarines en el cual trabajé ampliamente los procedimientos de la improvisación partiendo de la propia creatividad de los bailarines de la compañía. De allí surgió una pequeña obra que

llamamos Etcétera, etcétera, etcétera, que tuvo tres partes: “Bisagra bisagrero”, “Teoría del disparate” y “El año del mono”, una muy fresca e hilarante coreografía en que se usó todo el escenario que tenía la compañía en su patio, inclusive la armazón de hierro que sostenía el techo y las paredes que lo soportaban. En ese lugar se daban funciones de fin de semana que atraían a un público ávido de verlos bailar. Presentaron la obra durante varias semanas con gran atracción para todos los guantanameros amantes de la danza.

Elfrida gustó mucho de ese trabajo y me invitó a volver con tiempo suficiente para montar una coreografía especial para el grupo; así como a revivir mi Suite yoruba que había desaparecido del repertorio cubano por varias décadas y para lo cual se comprometió a invitar a los bailarines que originalmente habían ejecutado la obra y que aún estaban bailando en Danza Contemporánea de La Habana. Ambos proyectos se cumplieron a cabalidad y me fui para Guantánamo a montar Tiempo de quimeras, la nueva obra, y a supervisar el montaje de la Suite yoruba.

He aquí una descripción de lo que fue Tiempos de quimera “estrenada en Guantánamo junto a la reposición de mi Suite yoruba el día 27 de mayo de 1993 en el Teatro Guaso de la localidad y después también en La Habana en el Teatro Mella”.

La obra trataba de modo humorístico los ritos que el hombre en sociedad pone en práctica cotidianamente durante su vida: ritos de espera, ritos de convivencia, ritos de furia, ritos de triunfo, ritos de misterio. La coreografía tenía seis secciones. Véanse cada una de ellas:



Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

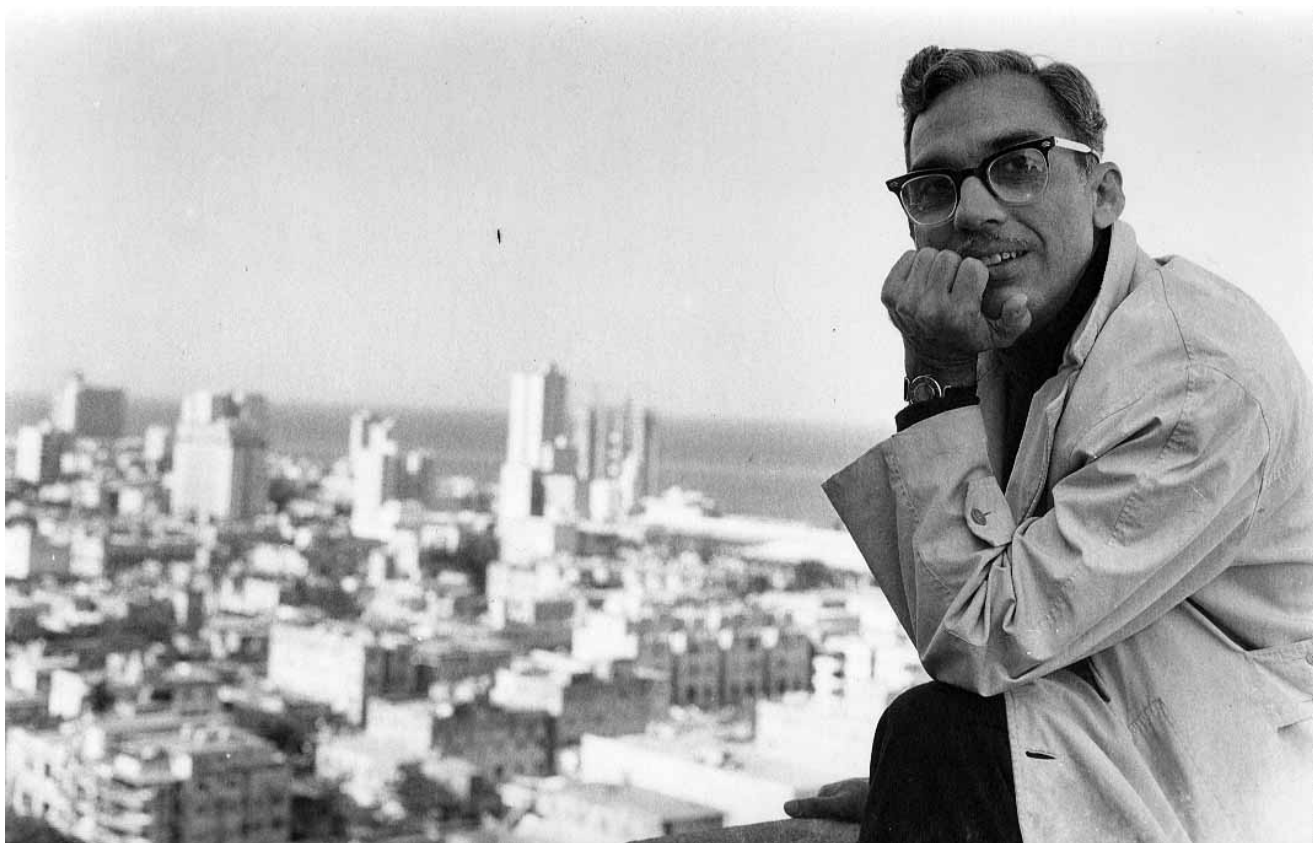


Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

1.- Un grupo de bailarines, hombres y mujeres, van saliendo a escena uno por uno, ejecutando una acción de la vida cotidiana (comer, bañarse, dormir y levantarse de la cama, orinar, etc.), acciones que repiten incansablemente a través de desplazamientos escénicos espaciales. Finalmente, se van enredando unos con otros con la gesticulación de sus acciones repetidas hasta conformar un confuso conglomerado en que uno baña al otro, otro orina a uno, el de allá duerme arriba de otro, mientras aquel se come el pie de esta, hasta quedar todos enredados, absurdamente inmovilizados, en un gran grupo en el centro de la escena. La voz de alguien dice sacando la cabeza del conglomerado:

De músico, poeta y loco

Todos tenemos un poco

Al final, el último que cae dice:

Cada loco con su tema

Cada tema con su loco

II.- Otro bloque de bailarines sale a escena, mientras el primero sale rodando por el suelo hasta desaparecer. El nuevo grupo se desplaza diagonalmente, en forma transversal, en grandes círculos, a veces rápidos y otras lentamente. Desesperados y aburridos por buscar algo que no hallan, se amontonan en el centro del escenario, sentados unos encima de los otros. Pero

se nota que lo esperado va hacer aparición por un costado al fondo del escenario y todos corren a hacer una larga y bien organizada cola. Alguien entonces penetra por el lugar donde se supone que salga lo esperado pero solo dice:

Caballeros

El hambre repartida entre muchos

Toca a menos

Los integrantes de la cola van cayendo uno sobre el otro como un juego de naipes, formando un gran ciempiés que sale arrastrándose fuera de la escena, mientras el que habló cae también al suelo y se va arrastrando en dirección contraria.

III.- Solos, dúos y tríos de bailarines atraviesan la escena en posturas triunfantes que indican gestos de victoria. Poco a poco se van integrando en figuras gimnásticas de torres de tres, cuatro, y hasta cinco figuras. En un momento dado al fallar el equilibrio de uno, todos caen estrepitosamente al suelo, formándose un gran montón de cuerpos exánimes. Cuatro bailarines salen a escena y burlándose de los caídos, cantan a ritmo de rap los siguientes refranes:

No es oro todo lo que brilla

Al orgulloso se le va el humo a la cabeza

Dime de lo que presumes y te diré lo que te falta

Todo lo que brilla no es brillantina

IV.- Varios bailarines entran a escena y ocupan posiciones muy seguras. Inmediatamente, entran otros que los expulsan y desplazándolos van a ocupar sus puestos. Estos a su vez, son también expulsados. Los desplazamientos crean fuertes cambios en el espacio escénico. Después de un tiempo en que unos y otros tratan de reemplazar a los demás más o menos violentamente, todos forman una gran escalera humana por la que va subiendo, arrastrándose dificultosamente una bailarina, quien al ascender va diciendo estos refranes:

Quítate tú para ponerme yo

No van lejos los de adelante si los de atrás corren bien
No arrepujen que todos cabemos

Llegada a la cima de la escalera humana, el grupo se desmorona y todos caen al suelo, mientras ella dice:

En tiempos de remolino

Como apesta la basura

V.- Varias parejas de bailarines entran a escena encontrándose en el centro. Se ponen traspiés unos a los otros, se escupen, se lanzan bofetadas y seguidamente siguen su camino. Dos grandes grupos se amenazan, hombres con hombres, mujeres con mujeres y hombres con mujeres. Una gran reyerta final termina con todos en el suelo pegándose despiadadamente. En el transcurso de la sección se apostrofan los siguientes refranes:

Perro no come perro, caimán no come caimán

Patada de yegua no mueve al caballo

Bicho malo nunca muere

Pelea más que puta en cuaresma

Si los hijoputas cantaran como gallos no se podría dormir

No tengas miedo que estoy temblando

El que ríe último, ríe mejor

Llegué, vi... y me reventaron allí

Más vale ponerse verde una sola vez que cien amarillo

Cuando él viene ya yo estoy de vuelta

VI.- Tres bailarines entran desplazándose con velas encendidas de izquierda a derecha por la escena, mientras que otros tres lo hacen arrodillados de derecha a izquierda y en primer plano. Todos se unen en el centro, mientras alguien dice el refrán:

Más vale un “porsiacaso” que un “quién lo hubiera sabido”

Todos caen al suelo y después se disuelve el grupo, quedando solo dos bailarines. Una cartomántica que tira los naipes del futuro a otro, de pronto se transforma en babalawo que baila mientras limpia al otro con yerbas y después le pone vasos de agua para espantar a los malos espíritus. Uno al otro se van diciendo mientras bailan refranes:

Es lo mismo pero con distinto collar

Los muertos no hablan

Todos caen al suelo. Otro grupo de bailarines entra haciendo gestos de superstición, diciendo:

¡Sí, cará!

¡Solavaya!

¡Lagarto, lagarto!

¡Toca madera!

¡Aléjalo, San Alejo!

Todos caen al suelo. Un grupo forma un gran círculo que se desplaza haciendo ruidosos ritmos respiratorios, como los de los cordoneros, cayendo prontamente en trance al suelo.

Comienzan a aparecer las divinidades yorubas de Changó, Oshun, Yemayá y Elegguá, pero invirtiendo los sexos de los bailarines, mientras se dicen:

En la variación está el gusto

Cambiar de palo pa rumba

Aquí comienza un furioso baile de palo y todos van cayendo poco a poco al suelo hasta quedar exánimes.

Uno se levanta abruptamente y dice al público:

Sanseacabó

Y a los bailarines:

¡Se acabó lo que se daba!

Todos se levantan del suelo diciendo a coro:

¡Ecuelequá!

Para hacer saludos al público, después del aplauso.

La música tomada fue la del disco Ancestros del grupo musical Síntesis.



HOMENAJE
AL CENTENARIO
DE **RAMIRO GUERRA**

FUNDADOR DE LA
DANZA MODERNA
EN CUBA

DI: Claudio Sotolongo

OTRA MIRADA A LAS COORDENADAS DANZARIAS DEL SIGLO XXI, a propósito del centenario del irreverente Ramiro Guerra

Por Marilyn Garbey Oquendo

El 29 de junio de 1922 vio la luz, en La Habana, Ramiro Guerra, un hombre con muchas erres en su nombre, marcado por un fuerte carácter y con madera de fundador, a cuyo genio le debemos numerosos aportes a la cultura cubana a través de la danza, el lenguaje que eligió para comunicarse con sus semejantes.

Fue en septiembre de 1959, bajo el impulso de la Revolución triunfante, cuando Ramiro abrió los caminos cubanos para la danza moderna. Entrenó bailarines, creó obras coreográficas, reflexionó sobre las prácticas danzarias. Logró la hazaña, tantas veces soñadas, de formar al público capaz de apreciar ese arte.

Hoy solo es posible atisbar la labor coreográfica de Ramiro a través del registro cinematográfico de algunas de sus obras, realizado por el ICAIC en los 60 del pasado siglo. Por ejemplo, *Historia de un ballet*, de José Massip, reproduce la escena del duelo entre los orichas Ogun y Chango, interpretada magistralmente por Eduardo Rivero y Santiago Alfonso en la Suite yoruba, pieza muy aplaudida durante su presentación en el Festival del Teatro de las Naciones, en París, 1961; hecho que —es preciso recordar— propició la fundación del Conjunto Folclórico Nacional en 1962.

Sin embargo, Ramiro escribió sus ideas sobre la danza y publicó libros que hoy son fuente de obligada consulta para bailarines, coreógrafos, críticos, investigadores, profesores, gestores, espectadores, historiadores...

Apreciación de la danza, Calibán danzante, Teatralización del folclore, Eros baila, El síndrome del placer, Siempre la danza su paso breve, Develando la danza. He aquí una extraordinaria producción intelectual que forma parte de los aportes de Ramiro a la cultura nacional.

Quiero ahora detenerme en *Coordenadas danzarias*, publicado por el sello Unión en 1999. A juzgar por la fecha de aparición del volumen, Ramiro pasó los años más duros del Período Especial entre la investigación y la escritura. Una vez más, encontró en el trabajo creativo, en el ejercicio intelectual, en el acto de pensar, una posibilidad para sobrevivir en circunstancias muy difíciles.



Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

Estructurado en cuatro ensayos, incluye la iconografía de las tres obras de su autoría que analiza en el libro, y dos anexos que son los guiones de grandes espectáculos que Ramiro dirigió y en los que participaron numerosos artistas de diferentes agrupaciones. Se completa con una extensa lista bibliográfica, que revela la amplitud de pensamiento de Ramiro y evidencia su infinita curiosidad intelectual.

De la teatralidad en la danza

A lo largo de esta sección, el autor recorre el constante toma y daca entre la danza y el teatro, al tiempo que subraya el enriquecimiento que supone para el teatro

asumir los códigos expresivos de la danza, y viceversa. Especial atención presta a las diversas maneras en que se difuminan las fronteras entre un arte y otro. "...no podremos ya asombrarnos que Hamlet diga su monólogo mientras sube por una soga en la versión de Peter Brooks, o que la música rock suene dentro de los moldes teatrales operáticos con temáticas tan poco usuales como la pasión de Cristo..." (Guerra, 2000: 11).

Se detiene en los aportes de teatristas como Antonin Artaud y Jerzy Grotowsky porque ambos "se abren de nuevo a la libertad del movimiento en el espacio escénico y en el cuerpo del ejecutante dramático" (Guerra, 2000: 14). Luego indaga en la danza-teatro y llega hasta una figura por la cual no puede ocultar su admiración, la alemana Pina Bausch, la más aplaudida representante de esa tendencia que "Estima que el teatro no debe apartarse de la realidad, pretendiendo atacar todo aquello que corporiza al teatro como institución rígida, para convertirlo en un lugar de vívida experiencia" (Guerra, 2000: 18).

Le estimula la manera en que la coreógrafa se apropia de códigos del teatro para distorsionarlos e insuflarle otra dimensión: entonces la danza-teatro, que encuentra inspiración en la literatura o en el último invento tecnológico, y se vuelve heterogénea, fragmentaria.

Ramiro saluda la irrupción del posmodernismo en la danza porque lo percibe como una posibilidad de empujar los límites del arte contemporáneo. "...la danza cuando se involucra en los vericuetos de la teatralidad, se sumerge en una intensa acción de procesos y sistemas enriquecedores plenos de signos que empujan sus fronteras hacia mayores y mucho más multiplicidades en cuanto a relaciones sensoriales" (Guerra, 2000: 25-26).

El ensayo está firmado en 1989, año clave para la historia del país, del mundo, del socialismo.

Del gesto y la gestualidad

"Un gesto no es un simple movimiento: tiene que salir de la elaboración intelectual del bailarín y de su conocimiento".

RAMIRO GUERRA

(Boletín Prometeo, no. 5, julio 2021)

Ramiro confiesa que investiga y escribe porque quiere desarrollar los basamentos teóricos de la danza, pues sabe que es una carencia que lastra el desarrollo de ese arte. Por ese camino, se detiene en las búsquedas de los coreógrafos de la década del 80 del siglo pasado, que encontraron en el campo de lo gestual motivos inspiradores. Otra vez declara su fascinación por Pina Bausch y afirma que su trabajo es "el más trascendente y reconocedor de la intensidad y carácter sónico del

gesto como medio de comunicación" (Guerra, 2000: 75).

Subraya la obra de la cubana Rosario Cárdenas, bailarina y coreógrafa, cuyas indagaciones para crear a partir del gesto la condujeron a proponer la teoría combinatoria, que sugiere infinitud de variaciones para la danza, donde la creadora y los bailarines encontraron un espacio de expresión: volúmenes, puntos de orientación, velocidades del movimiento, intensidades de la energía, oposiciones cinéticas, entre otras. Ramiro valida la propuesta danzaria de Rosario:

"Utiliza los métodos combinatorios matemáticos para someter el signo gestual cotidiano a un proceso de elaboración que supone su descontextualización que lo convierte en un elemento cinético de vuelo poético" (Guerra, 2000: 72-73).

Del discurso coreográfico. O del autor y su obra

Ramiro propone su noción de discurso danzario: "a través de una adecuada compartimentación de los materiales danzarios y escénicos, asegura el incremento o expansión de la obra, y plasma su continuum y progresión, unificando las partes con el todo por los enlaces necesarios para la fluidez del lenguaje danzario teatral" (Guerra, 2000: 87).

Estudia las maneras en que el discurso coreográfico expresa la contemporaneidad, a través del análisis de la obra de Laban, Cunningham, Forsythe y, cómo no, Pina Bausch. Con tal objetivo, se centra en indicadores como la estructura, los aspectos cinéticos, la polaridad entre figuratividad y abstraccionismo. También enumera diferentes situaciones que influyen en el desarrollo del discurso coreográfico y que, al conocerlas, pueden convertirse en herramientas útiles para los creadores, y también para los críticos e investigadores:

- Las partes no significan en relación con el todo.
 - La expansión de la coreografía se hace inestable.
 - La danza se ha perdido al hacer centro lo circunstancial y olvidar o perder su camino principal.
 - La obra ha perdido el equilibrio entre continente y contenido.
 - La falta de control de la dimensión temporal del acontecer escénico.
 - Ausencia de focalización dramática.
 - Imposibilidad de una producción de sentido.
- Entonces, en un gesto inusual en la danza cubana, donde no abundan las reflexiones de los coreógrafos sobre su creación, Ramiro deconstruye tres de sus obras y así establece una línea de continuidad y ruptura en su trayectoria.
- Chacona (estrenada en 1966): Su discurso es el lenguaje tradicional de la danza moderna, asumida por tres parejas de bailarines. Es una mirada que contrasta

las danzas de las cortes europeas con las danza americanas, ritos de fertilidad. Con música de J. S. Bach, se presentaba en escenarios a la italiana. Ramiro dice: "...la obra mostraba una línea de introversión y energía centrípeta que empujaba de lo claro a lo oscuro, de lo diurno a lo nocturno, y de lo individual erótico a lo social convencional" (Guerra, 2000: 99).

-Improntu galante (estrenada en 1970): La improvisación es el punto de partida del discurso. La presentación va del escenario a otras zonas del recinto teatral. La relación de pareja es abordada satíricamente. El contrapunteo entre el machismo y el hembrismo es un puente de conexión con el público, que decide con su voto el final de la obra, lo cual implica un mayor esfuerzo creativo de los bailarines y del personal técnico.

Ramiro aborda las singularidades de la obra:

"...la ruptura entre escena y lunetario, la instauración de una atmósfera lúdica general en la obra (el teatro como experiencia de juego), el aleatorismo estructural, el efecto de acontecimiento casual y la multifocalidad espacial" (Guerra, 2000: 102).

-De la memoria fragmentada (estrenada en 1989): Es la obra que Ramiro crea para Danza Contemporánea de Cuba, la compañía que fundó, ahora con nombre, integrantes y estilo diferentes. Suerte de biografía artística, toma pasajes de antiguas piezas y las estructura mezclando los presupuestos de la danza-teatro y de la corriente minimalista, por lo cual les confiere nuevos sentidos. Escenas de Medea y los negreros, Suite yoruba, Orfeo antillano, Decálogo del Apocalipsis, son divididas en 4 Actemas y 8 secciones, que se presentan en todas las locaciones del teatro.

Se mezclan personajes de la antigüedad clásica con los orichas del panteón yoruba; utiliza el humo como

elemento escenográfico; se escucha un diálogo sobre una obra que nunca se estrenó; proyecta imágenes del filme Historia de un ballet, que se inspira en una coreografía de Ramiro. La ironía del autor retrata los errores que pueden ocurrir durante una función: un cenital ilumina accidentalmente el rostro de la bailarina, y surge la protesta en plena función. O una amenaza de fuego en los camerinos que hace huir desparovido a todo el personal.

El discurso coreográfico hace énfasis en el conflicto entre una obra coreográfica de altos quilates intelectuales y artísticos y el "pelotón de minusválidos, imágenes simbólicas de un época de pasado reciente, la de la depredación cultural de la década de los 70..." (Guerra, 2000: 102).

Concluye la obra con la canción Ausencia, en la voz de Esther Borja: "Ausencia quiere decir olvido, decir tinieblas, decir jamás..."

-Del Decálogo del Apocalipsis. En abril de 1971 debió estrenarse la obra, para la cual el Consejo Nacional de Cultura hasta imprimió la invitación, luego del montaje que duró un año y donde se utilizó todo el equipamiento de luces y sonido que había en el país en ese momento. A los ensayos generales asistía numeroso público. Estructurada a partir de los diez mandamientos bíblicos, el autor invierte la enunciación para desacralizarlos, según confiesa. Por ejemplo, "Adorarás a los dioses", "El becerro de oro".

"Cinco parejas aparecen corriendo desde un fondo lejano y oscuro hasta entrar en una zona iluminada. Al llegar ante una gran escultura, la figura de una especie de gran sacerdote los atrae a encaramarse por los entrantes y salientes escultóricos. Al mismo tiempo, por un alero del edificio colocado al frente, aparece



Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

un cortejo misérrimo que lleva una figura fúnebre cargada, y que hace contraste con el grupo anterior, ricamente vestido. Entre ambos bandos se entabla una diatriba verbal: unos lanzando los valores de la Bolsa entre sonoridades de trance extático y los otros amenazadoramente insultantes” (Guerra, 2000: 123-124). La pieza se inspiraba en el contexto de la trepidante década del 60 del siglo XX (guerra fría, liberación sexual, guerra de Vietnam, avances tecnológicos que llevaron al ser humano al cosmos, mayo del 68) y proponía la ruptura de los dogmas. Se nutría de componentes de todos los signos: ironía, compasión, delirio, reflexiones, extravagancias, razonamientos lógicos. Se desplegaba en 12 áreas del Teatro Nacional, incluidos jardines, parqueos, escaleras, salas, galerías. Los diseños llevaban la firma de Eduardo Arrocha y la banda sonora era un collage musical realizado por Miguel Ángel Cobas padre, que incluía jazz, canciones de la Masiel y Tom Jones, música concreta, sonido emitido por los cobos (caracoles), poemas y cantos interpretados por los bailarines, fragmentos de la partitura de El lago de los cisnes, palabrotas, etc.

Según Ramiro: “El íntimo contacto entre emisor y receptor debía ser uno de los principales basamentos de la obra, lo cual planteaba muchos enigmas que solo podían ser resueltos durante el momento exacto de la viva experiencia teatral” (Guerra, 2000: 147) Pero el estreno no se realizó.

Su creador valora el impacto del truncado suceso: “Todos los riesgos fueron corridos en la consecución de esta obra, al extremo de que no pudo pasar las barreras de la permisividad oficial, lo cual consagró, sino sus cualidades estéticas, sí por lo menos su condición de fuerte experimentación cultural, lo que le hizo ganar un lugar en la historia del arte danzario del país (Guerra, 2000: 164-165).

Tras 20 años de los sucesos, Ramiro hace derroche de lucidez y explica las posibles razones para la censura: “Mentes no adiestradas en ese funcionamiento de la recepción artística, y provenientes, además, de un inframundo intelectual, tuvieron la fuerza del poder para controlar los brotes reverdecidores del campo cultural que la obra planteaba (Guerra, 2000: 151).

Del posmodernismo en la danza

El coreógrafo evoca la inserción de la danza moderna en la cultura latinoamericana a partir de los años 50, sobre todo lo ocurrido en México y en Cuba, donde los creadores tomaron del folclor y de las tradiciones populares para inspirarse.

Con la irrupción del posmodernismo, la danza-teatro de América Latina “...presenta una nueva vuelta de tuerca hacia el mundo de lo real y acuciante, en cuanto

a los problemas del hombre latinoamericano, aunque no vistos a través de una mirada de tradición popular, apegado a lo nativo, sino más bien a la inquietante, desorbitada y desinhibida visión de lo urbano” (Guerra, 2000: 233)

“Iconografía” es un capítulo donde se publican fotografías de las coreografías objetos de estudio en este libro: Chacona, Improntu galante y Decálogo del Apocalipsis. Es la primera vez que Ramiro reflexiona públicamente sobre esta última, por lo que contribuye a desbaratar muchos mitos sobre el hecho, al tiempo que refuerza la leyenda de una obra que cambió la historia de la danza en Cuba, a pesar de su tronchado estreno.

Ramiro abandonó la compañía después del acontecimiento y se dedicó a escribir. La agrupación que fundó continuó su camino reponiendo sus obras y estrenando otras como Súlky, de su discípulo Eduardo Rivero. Habría que esperar hasta los finales de los 80 para que las nuevas generaciones de bailarines y coreógrafos se encontraran con el fundador.

Los anexos son los guiones de grandes espectáculos que dirigió Ramiro. Por ejemplo, el realizado durante la clausura del Festival de Teatro de La Habana, en el cual participaron el Cabildo Santiago, Comparsa El Alacrán, Conjunto Folclórico Nacional, Merceditas Valdés, Teatro Lírico Nacional, Teatro Escambray, Ballet Nacional de Cuba, Banda Nacional de Conciertos, Teatro Musical. Concluía con una representación de Perro huevero, bajo la dirección de Roberto Blanco.

Intelectual lúcido, artista dotado con enormes dosis de creatividad, Ramiro Guerra es uno de los grandes protagonistas de la historia de la danza en Cuba. Sus discípulos lo recuerdan con respeto y admiración; sus amigos narran anécdotas que desatan la risa por el sentido del humor que lo caracterizaba. A menudo recuerdo una de sus frases que, creo, define su actitud ante la vida: “He pasado por todas las escuelas y he roto con todas” (Boletín Prometeo, no. 5, julio 2021). El siglo XXI transcurre de manera vertiginosa a golpe de redes sociales, pandemias que cobran numerosas vidas, emigraciones masivas, inequidades de todo tipo, batallas contra la violencia de género, guerras tremendamente mediáticas, un planeta en peligro de extinción... En ese contexto, el carácter irreverente del hombre que cargaba con muchas erres en su nombre, queda como una luz contra la estupidez y la ignorancia. A cien años de su nacimiento, la figura y la obra de Ramiro Guerra se alzan como paradigma de honestidad intelectual.

*Todas las citas fueron tomadas de Coordinadas danzarias, Ediciones Unión, La Habana, 2000.

“RESPECTO A LA COMPAÑÍA QUE FUE MI GRAN ESCUELA”.

Entrevista a Eva Despaigne

Por Diane Martínez Cobas

Eva Despaigne fue bailarina solista y maître del Conjunto Folclórico Nacional (CFN) por casi dos décadas. Hace más de 30 años que dirige Obbiní Batá, agrupación que fundó junto a un grupo de mujeres que se arriesgaron, en los 90's del pasado siglo, a hacer un folclor diferente, solo de féminas.

En homenaje a los 60 años del CFN, su mayor escuela, comenta de su paso por la compañía y de su admiración a quienes fueron sus maestros y compañeros.

¿Cómo llega al Conjunto Folclórico Nacional?

Cuando entré al CFN —finales de 1972 principios del 73—, ya no estaba Santiago Alfonso como miembro de la compañía, pero sí estaba al frente de todo el desarrollo de la parte técnica Alfredo O'Farril y Mirta Ocanto. Ella junto a otra muchacha, habían sido alumnas de la Escuela Nacional de Arte, quienes comenzaron sus estudios en ballet, no terminaron y de alguna manera se incorporaron al Conjunto.

Mirta y O'Farril estaban al frente de la preparación técnica, y uno de los mejores alumnos del pensamiento técnico de Santiago Alfonso siempre fue precisamente Alfredo O'Farril, excelente primer bailarín del CFN y maestro desde ese momento hasta nuestros días, hijo del pensamiento de Ramiro Guerra y quien también se nutrió de Rodolfo Reyes, coreógrafo imprescindible en muchas de las obras del CFN.

Milagros de Desdunes y yo fuimos graduadas del primer grupo que egresó de la Escuela Nacional de Danza Moderna, junto a Rosario Cárdenas, Regla Salven, Fidel Pajares, entre otros. A este primer grupo nos ubicaron en Danza Moderna de Cuba para hacer el posgrado y también como profesores de la ENA. Sin embargo, Milagros y yo estuvimos atentas a un llamado que hizo Humberto Vázquez, director del CFN en ese tiempo, sobre el desarrollo técnico de la compañía e incorporar graduados de la escuela. Decidimos presentarnos, luego nos unimos al CFN como profesoras y bailarinas.

La cátedra de Técnica de la Danza Moderna en el Conjunto Folclórico Nacional...



Foto: Cortesía de la entrevistada

Creo que soy continuadora de ese pensamiento de Santiago Alfonso, Rodolfo Reyes y de los grandes maestros de la danza cubana: Ramiro Guerra y Fernando Alonso. Nuestra entrada en el CFN propició que pudiéramos combinar todas las cosas que habíamos aprendido en la escuela y en el Conjunto de Danza Moderna al trabajo que estaba haciendo en la compañía O'Farril.

Luego de cinco años me convertí en maître de danza, junto a un grupo de profesores que ya estaban en el CFN y otros que llegaron de la compañía folclórica de Ciudad de La Habana Pataki, como Julian Villa Trujillo y Domingo Pau. Hicimos una cátedra de Técnica



Foto: Cortesía de la entrevistada

de la Danza Moderna para analizar la técnica adecuada e impartirla en la compañía.

Nieves Fresneda estaba aún en la compañía y continuaba impartiendo clases; también se mantenían en el CFN: Concepción Delgado, Margarita Ugarte, Silvina Fabars, Lucía Subiadur —las mejores bailarinas de aquella época—. Entonces, crecer como profesional antes la disciplina y el estoicismo de estas mujeres, me marcó. Fue un honor dirigir las como maîtresse de danza y compartir la escena con cada una de ellas.

Para que todas ellas siguieran dando clases, organizamos el trabajo entre lo que es ser demostrador y profesor dentro de Folclor. A la savia de estas bailarinas, había que incorporar una metodología que permitiera disfrutarlas al máximo y beber de ese conocimiento, por lo que ellas no podían estar en el medio de una clase dirigiendo a los bailarines. Entonces propusimos que ellas danzaran como demostradoras y otra persona dirigiera la clase, vigilara los pasos, conservara la disciplina y velara a los intérpretes en ese trabajo de repetición de lo que hacían estas grandes artistas de nuestro folclor.

Su paso como bailarina solista por Conjunto Folclórico Nacional...

En mi paso por el CFN tuve la oportunidad de ser so-

lista en una época donde había que trabajar muy duro para llegar a ser primer bailarín o solista principal. Imagínate que ser solista para mí, era una divinidad. Pude hacer el Negue en *Arará*, coreografía de Roberto Espinosa, el Gavilán y el Gallo Blanco de la obra *Campesino* de Manolo Micler. Participé en todo el trabajo de Ramiro Guerra en el CFN —solista en el Gagá, la Tajona y la Chancleta de *Tríptico Oriental*; solos que compartí con Milagros Desdunes y Silvina Fabars. En la obra *Trinitarias* hice “la mulatica con sombrilla” y canté junto a Julia Fernández. También en la obra *Alafin de Oyó* fui la primera mujer en interpretar el Elegua, y la tercera en hacer este personaje, representado solo por hombres de la compañía.

Muchos buenos recuerdos me quedan de esos tiempos y todo mi respeto a la compañía, porque fue mi gran escuela en una época de oro donde existía el binomio “raíz y corazón”, amén de todas las cosas que pudieran suceder. Las discusiones o los disgustos se quedaban fuera de la escena, porque allí éramos uno: éramos hermanos, artistas fundamentalmente antes que nada. Ese era el pensamiento, y eso aún lo conservo.

Más de 30 años de Obbiní Batá.

A pesar de toda esta maravilla que te he contado, ir para Obbiní Batá fue una decisión dura porque era

partir de lo que tenía, de lo que había logrado ya como artista, de haber conocido el mundo y viajado casi por 20 años.

Surge Obbini Batá un día de los padres en el patio de la compañía —fue creada la agrupación por Jaime Casielle, divulgador del CFN, y Carmen Méndez—; ese día las bailarinas regalaron una actuación.

A Carmen Méndez le gustaba mucho la percusión de los tambores batá y siempre estaba al lado de los batalleros en clases y ensayos aprendiendo, y se suma a esta idea de Jaime y hacen la actividad. Entonces ahí se hizo un grupo donde las mujeres tocaban, bailaban. El impacto fue tan grande para el resto de las bailarinas que enseguida el chip se encendió. Me dije: además de bailar yo puedo completar mi formación como bailarina folclórica tocando y cantando así. Entonces, se sumaron muchas, casi todas, pero empezaron los problemas de explicar y demostrar que las mujeres no estaban violando ni profanando los tambores.

Una cosa es el tambor de fundamento y muy distinto es el tambor avericular. Los religiosos debían reconocer su tambor porque uno con llaves de níquel, cuñas

de madera, sin la tira del animal correspondiente, no es un tambor de fundamento. Todo eso había que investigar para que las mujeres pudiéramos tocar.

Esto creó problemas al punto que tuvimos que convertir a Obbini Batá en una agrupación independiente. Sin embargo, la idea siempre fue que el CFN tuviera una opción más dentro de su repertorio.



Foto: Cortesía de la entrevistada

LA AFRICANÍA DE LA DANZA EN CUBA

Por Graciela Chao

Dedicamos este modesto trabajo al maestro y etnólogo cubano Don Fernando Ortíz, el que con su obra La africanía de la música folklórica cubana, nos motivó a estos estudios y al que con todo respeto parafraseamos titulándolo La africanía de la danza en Cuba.

En muchos aspectos de la cultura cubana, de la cultura popular tradicional y de nuestra cultura en general, están latentes las raíces africanas que nos legaron los hombres y mujeres de ese continente, capturados e introducidos como esclavos en Cuba y prácticamente todo el continente americano en pasados siglos; pero es quizás en sus religiones, su música y sus danzas rituales donde ese legado se hace más presente.

En los diferentes cultos y religiones populares cubanas de antecedente africano, la danza juega un papel preponderante, cuyo principal motivo es el de rendir tributo a las divinidades, entidades, fuerzas y espíritus, y establecer la comunicación directa con ellos a través del estado de trance o posesión en iniciados con esta cualidad, que en el caso de la Regla de Ocha o Santería se conocen como subidores de santo, invitados regu-

larmente a estas fiestas como forma de garantizar la presencia de la deidad.

Se destacan entre estos cultos la Regla de Ocha o Santería —mencionada anteriormente con el culto a las divinidades yorubas—; la llamada Regla de Palo Monte, o simplemente Paleros, de antecedente bantú en la que igualmente se produce este estado —en este caso de un espíritu, nkisi o muerto, que radica en la nganga, principal objeto de culto—; la Regla Arará, o culto a los vodunes o fodunes, de la cultura ewe-fon —con semejante proceso de posesión—, y la Sociedad Secreta Abakuá del antiguo Calabar, hoy Camerún y del este de Nigeria —en este caso, única transculturación en América de la sociedad africana Ekpé.

El íreme o diablito, como se conoce popularmente, es el danzante principal en los plantos o fiestas ñañigas, y aunque no se produce el trance ellos plantean que reciben la carga del traje específico o akanaguán, que representa a una entidad africana específica y que ha sido consagrado anteriormente.

En la Regla de Ocha se producen varias clases de fiestas rituales en las que se canta y se baila a los orichas, y es la principal la conocida como Wemilere o Tambor de Santo, en la que intervienen los tambores batá de fundamento, consagrados a Añá.



Conjunto Folclórico Nacional en Gala por el Día Internacional de la Danza. Foto: Adolfo Izquierdo.

Forma parte indispensable, entre los ritos de iniciación, la llamada presentación a los tambores; en realidad, presentación a Añá, la deidad que dentro de ellos radica, y en la que los iniciados deben bailar su primera danza después de recibir ocha —es decir, después de hacerse santo.

Entre los paleros el toque, los cantos y el baile sirven igualmente para rendir tributo a las fuerzas o nkisis, pero sobre todo para propiciar el estado de trance.

Por su parte la Regla Arará, comparada muchas veces con la Santería y en oportunidades mezclada con elementos de ella, posee sus propios cantos, toques y bailes en honor a los vodunes.

Tanto los toques de los tambores, como los cantos y bailes, en estos tres casos se diferencian totalmente. Los bailes en la Santería, ejecutados por los creyentes en las fiestas, son más sosegados; priman los movimientos coordinados de las diferentes partes del cuerpo, restándole importancia a los movimientos de los pies, hasta el punto de que un bailarín puede detener esos movimientos y así podemos darnos cuenta en muchos casos cuál baile está ejecutando.

No obstante, en el momento más esperado, cuando una deidad baja o se sube en unos de los creyentes, después de cumplirse determinadas normas religiosas, el santo sale a la fiesta a aconsejar, limpiar a los presentes y, por supuesto, a bailar junto a ellos.

Los bailes de los orichas subidos en muchas ocasiones llegan a ser virtuosos, con saltos, vueltas de carnero y giros veloces a uno y otro lado. Estas ejecuciones, atenuadas y simplificadas, han sido imitadas por los creyentes y base de la gran variedad de pasos que se han podido codificar (hasta 25) y que, en ocasiones, pertenecen e identifican a orichas específicos.

Los bailes de los congos, por el contrario, se caracterizan por un fuerte pateo a la tierra para despertar las fuerzas telúricas, con saltos y movimientos enérgicos. Los arará poseen una cadencia intermedia, pero se identifican sobre todo por el fuerte trabajo que se realiza con los hombros, de forma casi agotadora.

En la Sociedad Secreta Abakuá, exclusiva de hombres, solamente bailan los íremes o diablitos como señalamos anteriormente, miembros de la sociedad que son seleccionados, entre otras cosas, por sus habilidades en el baile. Estos íremes visten un saco encapuchado para que no se distinga la cara, porque ellos representan a los espíritus de los antepasados que vienen a dar fe de que la ceremonia se está desarrollando correctamente y acorde a la tradición. Como los íremes son mudos y casi ciegos, es a través de sus gestos que comunican sus pareceres a los presentes.

Hemos mencionado cuatro de las manifestaciones ri-



Foto: Agrupación de portadores de Jovellanos. Cortesía de la autora

tuales de antecedente africano en Cuba en las que el baile tiene un papel significativo, y solo estos ejemplos bastarían para subrayar la importancia del antecedente africano, pero el baile ritual, al igual que la música, ha trascendido sus marcos iniciales y se ha expandido a manifestaciones de la cultura popular tradicional desvinculadas del factor religioso, como pueden ser, por ejemplo, los diferentes estilos de rumba y de las congas carnalescas o de parrandas practicadas hoy día en ciudades y pueblos de toda la Isla.

Si analizamos los movimientos y pasos de estas manifestaciones, veremos cómo muchos de ellos provienen de la asimilación de los pasos rituales.

En el complejo de la rumba se hace evidente la influencia de algunos pasos de la Santería en el baile de mujer en el guaguancó, y podemos comprobar también cómo se reflejan los movimientos y pasos del baile del íreme abakuá en el baile del hombre, tanto en el guaguancó como en la columba.

Otro ejemplo puede ser la similitud del paso básico de las comparsas habaneras y occidentales con otro paso muy utilizado en la Santería; o de los movimientos corporales y de las caderas, típicos en el Gagá y el Vodú de origen haitiano, en el estilo peculiar de la conga de Santiago de Cuba.

Aún en algunos bailes de origen campesino vigentes en la Fiesta de los Bandos en Majagua, Ciego de Ávila, como La Chindonga y el Perico Ripiao, podemos observar los movimientos de cadera muy característicos de los congos o paleros en el baile conocido como Yuca.

Llegamos ahora a la frontera establecida por algunos estudiosos entre el baile popular tradicional y los llamados bailes populares o de salón, de gran influencia europea. Frontera para mí inexistente, porque si



Foto: Cortesía de la autora

bien podemos apreciar en ellos posiciones y pasos de origen europeo, también observamos los elementos de origen africano. Estos bailes fueron adaptándose y aciriollándose, gestando nuevas formas ya cubanas, y es bueno recordar lo que ya en 1836 planteaba Esteban Pichardo en su diccionario de cubanismos, al definir la danza cubana:

“...su música... cuyos medidos sonos compasea el imperturbable escobilleo de los hijos de esta zona, que ya incansables van y vienen serpenteando en los ochos o cadenas, ya se mecen voluptuosamente en los Cedazos con todo el oído y coquetería africana”.

Si analizamos el contoneo de las caderas de forma más o menos atenuada, este es constante en el baile de las mujeres y aparece desde el danzón, el son urbano, el chachachá y el casino —son movimientos de las caderas igualmente de antecedente africano.

Del baile del hombre se escribió muy poco o nada por los costumbristas; no obstante, es el hombre quien guía en estos bailes de pareja enlazada y el que además, al decir de los bailadores, se luce más que la mujer a través de variaciones e improvisaciones.

El influjo africano en el baile del hombre se observa desde la postura misma que este asume, ligeramente proyectando el tronco al frente fuera del centro, hasta la utilización de los movimientos de los hombros y de pasos provenientes de la rumba, espacialmente en el son urbano, el chachachá y el casino.

Este artículo está enfocado fundamentalmente hacia los bailes populares tradicionales, aquellos creados y desarrollados anónimamente por el pueblo, pero tenemos también algunos bailes populares —sin lo de tradicional—, que se corresponden con géneros musicales que estuvieron de moda. Tal es el caso del mambo, el mozambique y el pilón, géneros en los que

bailarines profesionales o aún los propios autores musicales, crearon los pasos a realizar que después fueron imitados por la población y en los que se percibe igualmente la influencia africana.

No podemos pasar a otra temática sin mencionar la existencia actual de una serie de movimientos, más que pasos, que están de moda y que han recibido el nombre de despelote y tembleques, los que se ejecutan casi siempre al final de una pieza musical, de un son moderno, de un songo o de una salsa, y en los que vemos claramente la huella de los movimientos circulares de cadera del baile de Yuca, de origen congo; o de las convulsiones y vibraciones que ejecutan muchos bailadores de columbia, o también características de los estados que preceden al trance en los bailes de la Santería.

Un amante de las estadísticas podría realizar un análisis de todos y cada uno de los bailes populares tradicionales cubanos, históricos o vigentes, y estamos seguros que en un alto porcentaje va a encontrar elementos de antecedente africano.

Pasemos ahora a analizar lo que sucede con los diversos estilos de la danza teatral o escénica en la Isla, comenzando por lo que constituye uno de los mayores logros actuales de la cultura cubana: la Escuela Cubana de Ballet.

Al respecto nos dice Pedro Simón en su libro dedicado a Alicia Alonso, nuestra primerísima bailarina:

“...la exuberancia del folklore musical y danzario cubano, producto de la transculturación española y africana, va a condicionar de manera determinante y altamente positiva el desarrollo de la danza teatral en nuestro país en sus diferentes formas. Este es el primer factor que se debe tener en cuenta cuando se trate de buscar explicaciones al gran desarrollo alcanzado por las manifestaciones danzarias teatrales en Cuba, y dentro de ellas, ese fenómeno que se ha llamado la Escuela Cubana de Ballet”.

Muy directa también es la incorporación de movimientos, dinámicas y gestos de los bailes de antecedente africano en Cuba en la llamada Técnica Cubana de Danza Moderna, reconocida igualmente en el extranjero.

Esta variante tiene como base la técnica Graham, en la que fueron entrenados los bailarines del Conjunto de Danza Moderna de Cuba (hoy Danza Contemporánea de Cuba) a principios de los años sesenta del pasado siglo, bajo la dirección del maestro y coreógrafo Ramiro Guerra, con profesoras norteamericanas como Lorna Burdsal, Elfrida Mahler y Waldeen de Valencia. Con posterioridad se estudiaron otras técnicas como la de José Limón, pero pronto el propio maestro Ra-

miro Guerra y otros coreógrafos cubanos interiorizaron la necesidad de crear un estilo que favoreciera la interpretación de sus obras coreográficas, las que tenían un profundo sentido de cubanía.

Así, en esfuerzo mancomunado y tras varios años de trabajo, se crea una nueva manera de bailar por maestros como Eduardo Rivero, Arnaldo Patterson y Víctor Cuéllar, en estrecha colaboración con Ramiro. Con esta técnica se forma hoy a todos los bailarines de las escuelas de danza del país —donde están latentes los elementos de las danzas rituales afrocubanas.

Un estilo aparte lo constituye sin dudas el llamado Estilo o Técnica de Danza de Variedades, empleado por los coreógrafos en cabarets y shows nocturnos y en la televisión, cuyos máximos exponentes en la actualidad son los cuerpos de baile y solistas del Ballet de la Televisión Cubana y del internacionalmente conocido cabaret Tropicana.

La técnica para formar a los bailarines en este estilo fue creada en los años cincuenta del pasado siglo por el maestro y coreógrafo cubano Luis Trápaga, al tomar como base el trabajo en la barra de ballet, pero con posiciones paralelas o cerradas e incorporando los movimientos de las caderas, el torso y los hombros característicos de la rumba.

Esta variante fue desarrollada posteriormente por numerosos maestros y coreógrafos, entre los que se destacan Cristi Domínguez —del Ballet de la Televisión Cubana— y Santiago Alfonso —del cabaret Tropicana—.

Santiago Alfonso, formado en el Conjunto de Danza Moderna y en el Conjunto Folklórico Nacional, ha sabido nutrir la Técnica de Danza de Variedades con los elementos de las danzas rituales afrocubanas.

Como resumen de estos planteamientos, la africanía de la danza en Cuba podemos visualizarla como una escalera, en cuya base se encuentran las danzas rituales de antecedente africano. Un primer peldaño, con las danzas de marcada influencia africana, pero desvinculadas del factor religioso. Un segundo peldaño donde aparecen danzas amalgamadas con factores euro-africanos —como pueden ser los sones miméticos campesinos o los bailes de salón—, y un cuarto peldaño, con las danzas teatrales o escénicas.



Conjunto Folklórico Nacional en Gala por el Día Internacional de la Danza. Foto: Adolfo Izquierdo.



**16-20
JUNIO**



JORNADA

ELFRIEDE MAHLER

**105 AÑOS
NATALICIO**

GUANTÁNAMO

**CONSEJO
PROVINCIAL
ARTES ESCÉNICAS**

**DANZA LIBRE, DANZA FRAGMENTADA
BALLET FOLKLÓRICO BABUL ESCUELA PROFESIONAL DE DANZA
FOCOS DE RUMBA, GRUPOS PORTADORES INFANTILES**

LA LIBERTAD DE BAILAR

Entrevista realizada a la maestra Yaneisi Chibás

Por Magela Zamora Simons

Abril dibujó la alegría en el rostro de una mujer guantanamera. Su desvelo y amor por la danza la hicieron acreedora de sendos reconocimientos, que validaron su trabajo durante el pasado año 2021.

Me gusta llamarla Yane porque me siento cercana a ella, y realmente no sé cuánto agradezco esta sublime oportunidad que la vida me ha regalado. Pero es ella la MsC. Yaneisi Chibás Caboverde, primera bailarina contemporánea y folklórica, maestra, coreógrafa, profesora, miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), miembro importante del movimiento danzario profesional guantanamero, madre, hija, esposa; la integralidad hecha mujer.

Con ella converso semanas después de ser merecedora de dos premios de relevancia para la más oriental de las provincias: Premio Guamo de la UNEAC y Premio Elfrida Mahler del Consejo Provincial de las Artes Escénicas; ambos por la labor desempeñada en el 2021. Nuestra conversación transcurre vía internet, pues como mujer “orquesta” no se detiene y la República Bolivariana de Venezuela la espera para aprovechar al máximo su talento. Desde La Habana se comunica y agradece el diálogo.

Le hago una pregunta imprescindible: ¿qué significó el 2021 para usted?

El 2021 para mí fue súper importante, porque fue uno de los años en los que más trabajo he tenido, aunque en su gran mayoría fue digital. Tuve la oportunidad de participar en muchos eventos donde podía hacer conferencias e impartir talleres virtuales hacia otros países. De verdad fue muy interesante.

Además, el 2021 me dio la oportunidad de aprovechar el confinamiento en el hogar y tener más tiempo para pensar, para crear, para buscar herramientas e investigar cómo llegar al estudiante, cómo llegar a cada persona metodológicamente. También cómo buscar nuevas formas, nuevos sistemas, trabajando en los conceptos básicos, tanto de la técnica moderna como la danza folklórica. Todas estas acciones para establecer pautas, y así complementar y lograr un producto completo que sería, en mi caso, la coreografía.

Realmente este tiempo fue significativo para mí, porque me abrió puertas para seguir trabajando e investigando. Sinceramente, he podido implementar el haber

La maestra Yaneisi Chibás recibió el Premio Guamo 2020-2021 y el Premio Elfrida Mahler 2021

podido graduarme de Máster en el 2020, y otras metas como coreografiar; aunque debo concluir el libro que estoy escribiendo acerca del movimiento danzario profesional en Guantánamo —el 2021 fue cómplice en poder avanzar algo más en este último propósito. Importante fue mi acreditación como miembro del Consejo Internacional de Danza (CID-UNESCO), otro logro para mi carrera en el 2021. Mis agradecimientos sinceros para quienes hicieron posible este momento.

Tuve tiempo de estar con mi familia, algo a lo que hay que prestarle atención. Ayudar a mi hijo con su carrera, ya que cursa el segundo año de Nivel Medio en la Escuela Profesional de Danza “Alfredo Velázquez”, y a mi niña que también en este año comenzó en la



Foto: Cortesía de la entrevistada



Foto: Cortesía de la entrevistada

gimnasia y tengo que apoyarla mucho, porque sé que le gusta, y no está forzada a hacerlo: le nace este amor por lo que hace.

De verdad, he de confesar que fue mi año.

Ahora creo que la pongo en un aprieto, pues me gustaría saber qué la enorgullece más: el público, sus alumnos o la familia, siguiendo la premisa de que es una artista que vive a plenitud cada segundo de su carrera y son estas personas fundamentales en su vida.

Para mí son una sola cosa, y aunque estén por separado en ocasiones, hay que saberlos llevar. Hay que saber qué se le dedica a cada cual. El público siempre está esperando lo mejor de ti; los alumnos también, porque tienen aquella expectativa de que ese profesor que tienen al frente le debe dar lo mejor, brindando todas las herramientas para ellos lograr sus propósitos; y la familia siempre espera que seas su patrón, una especie de líder, la persona que apoya y guía. Por eso digo que los tres se unen y complementan.

La escucho hablar e imagino que estas personas ejercen una influencia decisiva en su quehacer laboral. ¿Es así?

Influyen mucho. Te comentaba que a todo le pongo corazón, a la más mínima actividad de mi vida. Tengo mucho sentido de pertenencia; vivo enamorada de mi profesión, de mi familia, de mi público, mis alumnos; y eso, cuando estoy trabajando, es lo que más fuerza me da. Siento y tengo una razón de ser, lo hago por ellos, así que imagina lo importantes que son para todo mi desempeño.

Llaman a la Maestra y se ve interrumpida nuestra conversación. Recuerdo en esta pausa las múltiples responsabilidades que posee y que cumple con total cabalidad en estos momentos. En la Escuela Profesional de Danza “Alfredo Velázquez” es Jefa de Cátedra de Folklor. La Compañía Ballet Folklórico Babul tiene el honor de contar con ella como Regisseur, profesora y coreógrafa. Es maestra de folklor en el Instituto Superior de Arte (ISA), en la filial Santiago de Cuba. Miembro del Consejo Técnico de Evaluación Nacional de las Artes Escénicas y del Consejo Técnico, y coordinadora de los grupos subvencionados de la música en Guantánamo. Y por si todo esto fuera poco, con sumo cariño encamina su proyecto socio-cultural Adeosun, de jóvenes y niños que aman la danza, y colabora, además, con frecuencia con La Colmenita Guantánamo. Me permito nuevamente decir que Yaneisi es una mujer “orquesta”, de esas que valen oro. Regresa la profesora y me explica que estaba ultimando detalles de algunas de las conferencias y talleres que impartirá en el territorio bolivariano. Me dice que todo debe estar perfecto y organizado para su llegada al hermano país.

Maestra, pensando ahora que estará alejada por un tiempo de su tierra, cabe preguntar el significado de Guantánamo y la danza para usted, un binomio mágico en su vida y que no se pueden separar: El Guaso y la danza.

Guantánamo lo es todo para mí. En esta ciudad nací, a ella me debo y por ella soy quien soy. Enamorada de ella, de sus tradiciones, en sí es mi formación. Y la danza (siento en este instante en su voz una emoción casi física, palpable, cuando menciona esta palabra) también es mi mundo, lo es todo.

A esta ciudad agradezco la vivencia que hoy poseo del folklor oriental, el conocimiento que tengo de los grandes maestros que pasaron por mi carrera artística, el haber tenido en mi vida a Elfrida Mahler —que fue la primera que me descubrió— y a Alfredo Velázquez —quien comenzó a darle brillo a este diamante que salió de mano de “Las Mercedes”—. Ellos son tradición de esta tierra, un grupo portador de la cultura franco-haitiana. A ellos me debo: Grupo “Las Mercedes”, Elfrida y Alfredo; frutos de esta ciudad,

pues aunque Elfrida no nació aquí es hija adoptiva de Guantánamo.

Y ¿qué significan todos, qué son? Cultivadores de la danza dentro de este espacio. El Guaso y la danza me llenan, me enorgullecen y me dan vida.

Escucharla es vivir la emoción que transmite en cada una de sus palabras. Una vida cargada de mucho trabajo y que, como bien usted dice, ha tenido un desarrollo más que exitoso en esta última etapa. Ahora bien, la ciudad, la gente, los medios, se hicieron eco de que en usted recayeron dos de los premios más importantes que conceden organizaciones culturales en el territorio. El Guamo y el Elfrida Mahler: ¿compromiso, sorpresa, felicidad...?

Ha sido demasiada emoción que hasta hoy no me lo creo; demasiado bueno diría yo. Pero igualmente esto representa compromiso, más trabajo, investigación, seguir colaborando con la danza, no solo en Guantánamo sino en todo el mundo. También me animan a ser la maestra que adoro ser, la bailarina que no se aleja de mí, pues sigo danzando mis bailes folklóricos y me siento bien.

No habla mucho del tema, solo me demuestra una vez más que por sus venas corre danza, más allá de premios y reconocimientos: no vive sin la danza.

Aunque ya es tarde en la noche, Yaneisi no deja de trabajar y me confiesa que vive una actualidad cargada de responsabilidades y quehaceres a los que dedica buena parte de su tiempo.

“Ahora sigo impartiendo conferencias virtuales con Argentina, Ecuador. Presentarme en todo tipo de evento al que pueda asistir, nacional e internacional, es otro de mis objetivos. Quiero que se siga promoviendo la danza cubana, que se sigan preservando nuestras tradiciones.

”Estoy feliz porque tanto la UNEAC como la Asociación Hermanos Saíz (AHS), y todas las instituciones culturales en Guantánamo, hoy por hoy están más unidas y están promoviendo mucho más la danza cubana; también desde cada provincia, y eso es algo que unifica a las regiones y así se deben fortalecer. Digo, además, que cada vez que comparto jurado con Santiago Alfonso, con O’Farril, Lázaro Pedroso, con Terry, que son maestros de maestros, realmente aprendo algo nuevo. Todos ellos fueron mis maestros y son experiencias muy interesantes, enriquecedoras, maravillosas y hacen de uno una gran persona, una buena maestra, demostrando que el conocimiento no ocupa espacio; al contrario, te hace crecer y madurar, pues de todo se aprende.

”No me olvido del libro que pretendo terminar, es uno de los planes más inmediatos. También, continuar con el Doctorado. No retirarme todavía, ¿por qué lo haría? (sonríe como quien sabe que la danza para muchos es hasta una edad, pero al parecer para ella el tiempo se ha detenido y así la deja seguir haciendo cortesía con su cuerpo). Quiero seguir colaborando con la cultura guantanamera, seguir apoyando al Ballet Folklórico Babul, seguir con la Escuela Profesional de Danza y con todos aquellos que quieran y les interese trabajar conmigo. Diría que no tengo dueño. Soy así: libertad de bailar”.

Ella me ha respondido con total naturalidad, con la frescura de un ser que se sabe orgullosa de cada uno de sus pasos y, a la vez humilde, por aún no entender cómo llegó a este momento de su carrera. Y aún queda oportunidad para contarme que en la capital le fue entregado, por parte de la Compañía Folklórica Okan Tomi y la Empresa Adolfo Guzmán, un reconocimiento especial por su aporte a este conjunto; acción que nos demuestra que para ella el 2022 ya inicia con otra gran motivación. Simplemente no deja de andar, su trabajo la llena de vida y la hace crecer.

Me hace feliz tenerla cerca, saber que es una guantanamera orgullosa. Agradezco esa complicidad que me permite hoy llegar a ella, a pesar de la lejanía que nos separa. Felicidades por existir y gracias por tu labor.

Y aunque un día su cuerpo, por curso normal de la vida, decida no apoyarla más en sus acciones, muchos sabemos que esa libertad de bailar, esa que ha sabido transmitir, la tendrá siempre en el alma.

Junio 2022

105 AÑOS DE ELFRIDA MALHER



Elfrida Mahler fue una bailarina norteamericana que se asentó en Cuba. Discípula de Martha Graham, llegó a La Habana en 1960. Formó parte del Conjunto Nacional de Danza Moderna, donde colaboró con Ramiro Guerra. Fue directora de la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folclórica, entre 1966 y 1970. Luego se radicó en Guantánamo, allí fundó la compañía Danza Libre. Falleció en esa ciudad al oriente del país, el 1 de junio de 1998.



6

Venceremos

BAILANDO EN CUERPO DE OTROS



• Esta semana falleció en la ciudad de Guantánamo, a los casi 81 años, Elfrida Mahler, una norteamericana que dedicó lo mejor de su vida a la cultura y la Revolución cubanas, y que pidiera como única recompensa que sus cenizas fueran esparcidas en las montañas de La Farola, junto a las del hombre de toda su vida. Venceremos le rinde homenaje póstumo, con la publicación de la última entrevista que concediera en fecha reciente

• Por Ricardo RONQUILLO BELLO. Fotos: REUNEL y ESCALONA

A LA ALTURA de los 80 años tal vez le parezca que le queda de su país a Elfrida Mahler es el indomable acento inglés que se revela en su complicada español, imponiéndole el cariñoso apítoto de la "americana", y que hace aguzar el oído y hasta hacer de adivinos, a veces, a sus interlocutores.

El resto, la mejor de su vida y hasta su muerte, está del lado de esta Isla que la embriagó con un hechizo de Revolución y cultura, hasta hacerla suya para siempre.

Trabajaba como bailarina en Nueva York cuando junto a su esposo, un hombre de la izquierda norteamericana, deciden pasar unas vacaciones en Cuba. Eran los tiempos iniciales de la Revolución.

"Una noche nos encontramos con Ramiro Guerra, el atamado coreógrafo, en una función del entonces Conjunto Nacional de Danzas, y me propuso impartir clases, pues había escasez de instructores. Inmediatamente acepté porque me encantó la vista en la escena. Todo mi mes de vacaciones lo dedicué a

esa tarea", rememora esta mujer que transpiró sencillez desde sus simples zapatillas hasta la manera espontánea de entregarse a la conversación.

Cuando Estados Unidos rompe las relaciones con Cuba, Elfrida acumulaba suficiente amor por el país y el proceso que se iniciaba, para decidir quedarse. Ya en aquel entonces era bailarina del Conjunto de Danza Contemporánea, agrupación con la que visitaría varios países europeos.

"Aquí me encontré una política maravillosa, relativa a impulsar ese movimiento masivo por la cultura, algo muy distinto al carácter elitista que había en Estados Unidos", reflexiona.

Tras dos años en la compañía de Ramiro Guerra, su vida profesional se inclina definitivamente a la formación de valores. Clases en la primera escuela de instructores de arte de Cubanacán, luego a la antigua provincia de Oriente, a la formación de grupos danzarios en diferentes ciudades, hasta que en 1966 la reclaman para la dirección de la Escuela Nacional de Arte, institución a la que dedicó 15 años en diferentes responsabilidades.

"Me percaté de que nunca podría competir como bailarina dentro de un conjunto cu-

bano. Me faltaba el conocimiento del folclor, además de que ustedes están hechos para bailar, es algo de la sangre, del espíritu, la identidad. Eso sin contar que siempre consideré que un conjunto cubano debe estar integrado por cubanos".

Su apasionamiento por el desarrollo de la danza nacional la lleva a Guantánamo en 1981. En esa fecha es encargada de la subdirección de esa especialidad en la escuela provincial de arte Regino E. Botí.

"Cuando dije que iría un año a Guantánamo, alguna gente se horrorizó, pero yo creo que hacer el trabajo en estas provincias es más apasionante, porque todo es más difícil y los resultados por lo tanto más estimulantes. Después de un semestre de estar aquí, me llamaron porque hacía falta en La Habana. Les respondí tajantemente que no iría, sería una falta de respeto al territorio".

Diecisiete años transcurrieron desde entonces y Elfrida Mahler no faltó a su compromiso con la cultura guantanamera, a la cual regaló en 1989 la creación de su primer conjunto profesional de danza, devenida la hoy nacional e internacionalmente reconocida compañía Danza Libre, única del país en cultivar la corriente folclórica y contemporánea, con un repertorio de más de 20 obras.

"Estoy maravillada de que Guantánamo tenga ya tres conjuntos profesionales de danza, algo casi increíble en una provincia donde es muy duro hacer arte y promoverlo en todos los ámbitos, por lo apartado del lugar y la escasez de recursos. Ello hace incluso irse a alguna gente con sus consecuencias, porque un bailarín no se forma en un día".

¿Nunca sintió deseos de regresar a Estados Unidos, ni en estos años en que debió compartir nuestras dificultades?

"En ningún momento. Al principio yo le preguntaba a mi esposo cuándo regresaríamos y él me respondía que cuando sintiéramos ese deseo. Pues nunca lo he tenido. Allá, no lo niego, hubiera hecho otra vida, pero aquí me siento útil. Cuando veo a mis alumnos con sus grupos y me dan las gracias, vivo una emoción incomparable".

¿Qué prefiere ser, maestra o bailarina, no siente en ocasiones deseos de bailar?

"Cuando veo a la gente bailando, siento envidia, pero me fascina enseñar, yo siento que bailo en el cuerpo de ellos".

¿Dicen que quiere morir aquí en Guantánamo?

"Cuando mi esposo murió, yo traje las cenizas suyas de Chicago y las esparcí en las lomas de La Farola, y lo único que deseo es que las mías se esparzan allí junto a las de él".



Sepelio de la destacada intelectual cubano-norteamericana. A sus discípulos de Danza Libre les deja su experiencia.

LO EXCEPCIONAL: JULIO AROZARENA

Por Miguel Ángel García Velasco

Siempre es una oportunidad única acercarnos a Julio Arozarena, primer bailarín y figura muy recordada en la Isla para quienes tuvimos la oportunidad de verlo bailar en las filas del Ballet Nacional de Cuba (BNC). Esta entrevista fue realizada en Lausana, Suiza, el 14 de julio de 2020 y forma parte de Las Perlas Negras de la Danza Cubana, un estudio documental y biográfico sobre figuras afrodescendientes en el BNC, idea a cargo del proyecto Etnovisual Afrokuba.

¿Quién es Julio Arozarena?

Es muy difícil definirse personalmente. Uno sabe quién es; pero a la vez es muy difícil explicarlo. Pienso siempre en un sueño que tuve, un sueño que me chocó muchísimo y del cual hablé con varios amigos psicólogos:

Yo estaba en mi casa, reunido con toda mi familia, con mis amigos allegados... Todos estaban allí para presentarme a Julio Arozarena. Y yo dije: “Pero Julio Arozarena soy yo”. “Sí, eso te hemos contado hasta ahora”, decían ellos; “pero el verdadero Julio Arozarena es este”.

En ese sueño lo que me inquietaba no era estar al tanto de quién era ese Julio Arozarena, sino más bien saber quién era yo. La interrogante era: “Si yo no soy Julio Arozarena, entonces ¿quién soy?”. Y ese es un sueño que me conmovió mucho, que me llevó a hacerme muchas preguntas.

Muchas veces, a lo largo de mi vida, me he puesto metas, objetivos a alcanzar. Y el factor común en todo, es eso justamente: no dejar de ser quien soy. Y ¿quién soy? Soy todo eso... Muchas cosas a la vez; pero, en realidad, mi objetivo principal en la vida ha sido ser, sin adjetivos. No ser bailarín, no ser cubano, no ser negro, no ser hombre. No. Sencillamente ser. Y eso es lo que he tratado de lograr: ser lo más pleno posible. Para responder más claramente a tu pregunta, te diría que Julio Arozarena es esto que he logrado llegar a ser; quiere decir, el cúmulo de todo este trayecto de vida de la cual estoy muy satisfecho, casi orgulloso, a pesar de errores que —si algún día tuviera la posibilidad de enmendarlos—, no sé si lograría hacerlo de otra manera.

¿Qué le faltaría a ese “casi” para sentirte orgulloso?

Siempre hay algo más, algo que uno pretende hacer mejor o que cree debió haberle dedicado más tiempo;



Foto: Cortesía proyecto Etnovisual Afrokuba.

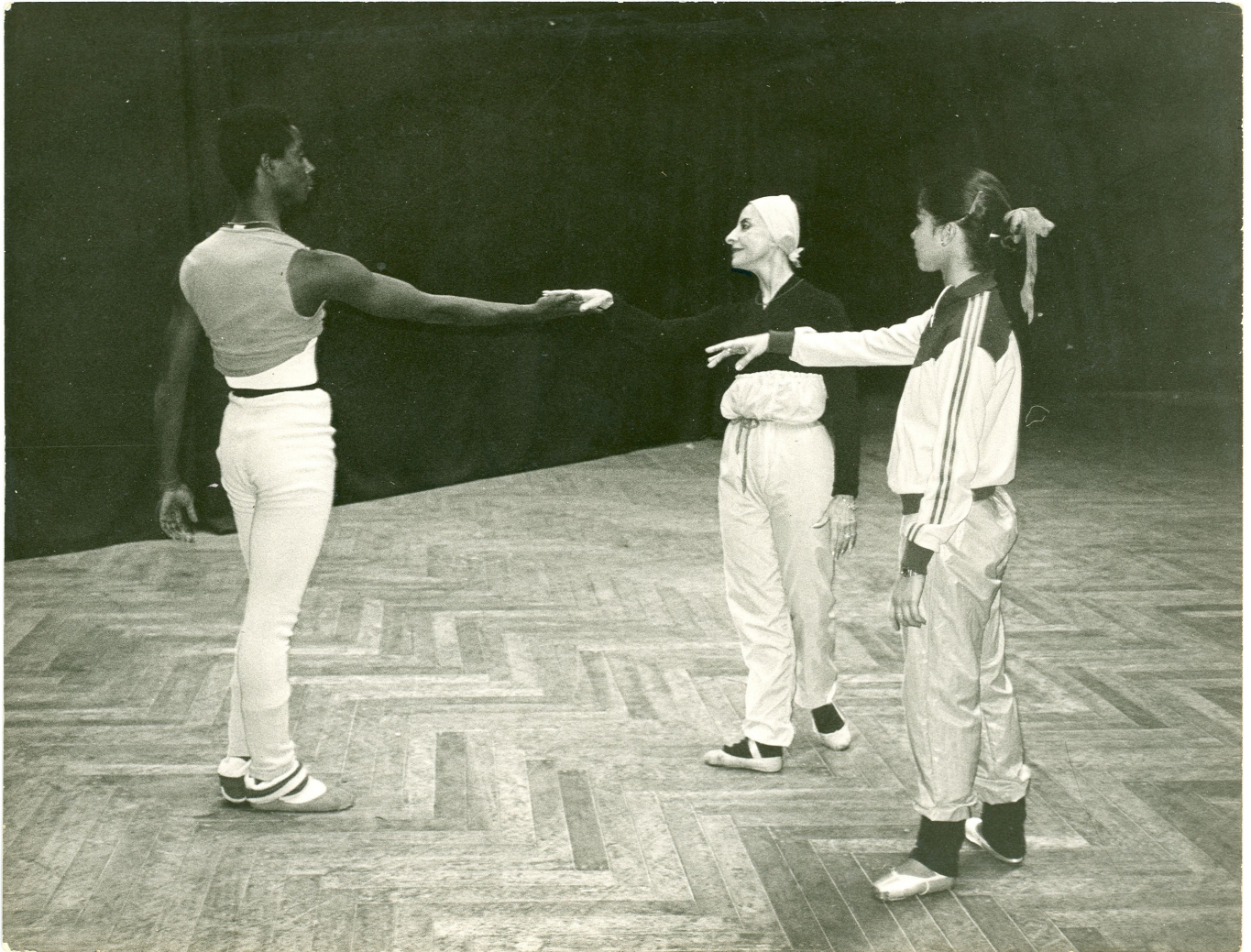


Foto: Julio Arozarena junto a Alicia Alonso Cortesía proyecto Etno-visual Afrokuba.

algo para lo que se debió haber esperado más, o menos, para dar un paso específico en la vida, para haberlo hecho más rápido, quizás. Uno nunca sabe. Pero yo vivo con lo que ya está hecho. Lo hecho, hecho está; y avanzar sobre eso es lo importante. Digo “avanzar” en el buen sentido. De lo contrario, giras en círculos sin otro objetivo.

Sobre tu niñez. ¿Cómo es que llegas a la Escuela de Ballet?

Mi infancia es algo muy común. Nací en el 65, en Marianao, en Cocosolo, allá en el fondo. Me gusta decir que en el barrio donde vivíamos nada más que había dos alternativas para salir. Una alternativa era ir hacia abajo —y llegabas a la línea que pasaba el puente negro—, o subías la loma y llegabas a la escuela. En un sentido metafórico, siempre he dicho que escogí subir la loma e ir a la escuela.

Si algo recuerdo de la niñez, es el barrio donde vivíamos varios de la familia. Eran tres o cuatro casas de la familia de mi padre. Del otro lado de la calle había una o dos casas de la de mi madre. Y tengo muy buenos recuerdos de esa infancia.

En diciembre pasado estuve en Cuba y, 40 años después, un primo me dio la sorpresa de reunir a los niños que éramos en aquella época; gente del barrio, que vino de Canadá, de Estados Unidos... Era como si nos hubiéramos visto ayer.

Y una cosa que me impactó muchísimo es que allá abajo, en el fondo, en Cocosolo, lo cotidiano era la mujer que le da candela al marido porque le fue infiel o le da el machetazo. De ahí salías preso, delincuente. Sin embargo, todos estos muchachos, hombres o mujeres, crecieron allí. Muchos de ellos hoy son ingenieros, arquitectos; lograron salir del fondo del barrio. Mi niñez transcurrió así. Gracias a Dios, yo nací en una familia a la cual le debo muchísimo. Mi padre, mi madre, mis hermanas, mis tíos y mis tías, me ayudaron grandemente. No solo la ayuda normal, sino con el ejemplo. Mi padre era mi ídolo, y es un tipo que, si no fuese mi padre, de todas maneras sería mi amigo. De él seguí ese ejemplo de la curiosidad, de querer saber, de querer aprender, de querer ser lo mejor posible. Con ambición, pero sin pretensión. Y así fue mi infancia.

Después, cuando estaba en 4to grado, en Ciudad Libertad, en Marianao, vino un grupo de estudiantes de la Escuela de Ballet. Yo no sabía exactamente lo que era el ballet, pero ellos hablaron que en la escuela se estudiaba música, acrobacia, esgrima... La esgrima me gustaba muchísimo, porque yo quería ser mosquetero (risas). Practicaba mucho deporte: atletismo, acrobacia. Esa idea de la esgrima me despertó curiosidad, y entonces fui a ver la Escuela. Allí me hicieron las pruebas de aptitud física y, empezando el 5 año de la primaria, entré en la Escuela de Ballet.

No sabía exactamente qué quería bailar; pero pasó muy poco tiempo antes de que descubriera qué era la danza. Mis padres me apoyaron siempre. La maestra Ramona de Saá, Chery, me hizo un día ese cuento. Resulta que mi mamá no estaba muy de acuerdo y delante de ella me dijo: “Si tú quieres hacer ballet, hazlo, pero hazlo bien”. Y así empezó la historia. Aquí estoy todavía, desde el ‘75, que empecé en la Escuela de Ballet, hasta ahora.

¿Te acuerdas de los que te hicieron las pruebas?

Sí, ¡cómo no! ¡Claro que sí! Uno de ellos es mi amigo más antiguo: René de Cárdenas. Fueron Rafael Padilla, Javier Sánchez, Rolando Sarabia, Humberto Borges. Era esa generación. Ellos me hicieron las pruebas para entrar en el Ballet Nacional de Cuba. Después fueron colegas en la compañía y algunos son amigos míos todavía.

Ahí empieza la historia: desde la Escuela hasta todo lo que hiciste en Cuba...

La Escuela de Ballet. A mí me gusta decirle la Escuela de Arte de Cubanacán. Esa es la base de lo que traté de hacer siempre. Desde muy temprano me interesé por la coreografía, por la creación y por la integración de las artes. Lo que yo llamo hoy mestizaje artístico. Fue una gran oportunidad estar en una escuela como esa, donde cada quien estaba en su unidad —los músicos, los pintores, los actores, los bailarines—, y por las noches, cuando nos reuníamos, hablábamos cada uno de nuestra especialidad, de lo que habíamos aprendido. A partir de ahí se creó en mi cabeza la idea de utilizar esa diversidad artística para realizar una obra común, partiendo de la base de que la danza es un arte muy dependiente. A mis colegas no les gusta que yo diga eso. Pero sí, para mí el ballet, o la danza, es una de las artes más dependientes.

Un pintor pinta un cuadro en su garaje y la obra está cumplida. Aunque no la exponga, ya está la obra. El músico escribe una partitura, y la obra está hecha. Es posible que el libro no se edite; pero el acto de creación del escritor ya está hecho. La danza tiene que

presentarse en el espectáculo. Sin espectador, no hay espectáculo. Y depende del espacio, depende de la música, depende de un montón de cosas para que la obra llegue a cumplirse. Puedes hacer una coreografía y puedes hacerla en tu casa, pero hasta que no la presentes en un espectáculo, la obra no existe.

La idea de trabajar con un músico, con un escultor o con un fotógrafo... y lograr hacer una obra común a partir de lo que cada uno puede aportar, es mi objetivo hoy con el trabajo que estoy haciendo en mi Asociación. Todo esto es para decirte que cuando yo entré en el Ballet Nacional de Cuba, que fue para mí una gran satisfacción, no me interesaba bailar clásico.

Vamos al momento de terminar los estudios en la Escuela de Arte y después, a la selección para ingresar al Ballet Nacional de Cuba. Imagino hicieron una audición...

No hubo audiciones. En aquella época, las instituciones elegían. El sistema era así: el Ballet Nacional de Cuba, el Ballet de Camagüey, el Conjunto Artístico de las FAR, el Ballet de la Televisión. Todas las compañías. El Ballet Nacional de Cuba escogía primero; luego, las otras agrupaciones. Tú aceptabas o no. Pero para nosotros era mucho más lógico, al estar en La Habana, querer entrar al Ballet Nacional de Cuba: era el más atrayente.

Yo tenía ese problema en mi cabeza, el del repertorio. Y eso, honestamente, tengo que agradecerse a Alicia, a Loipa, que me forzaron, por así decirlo, a bailar los clásicos. Alicia me dijo una cosa que para mí fue muy interesante: “Para bailar lo que tú quieres bailar, es preferible que bailes clásico primero y después, vas a entender por qué quieres bailar lo que quieres bailar”.

Y así fue, yo hice todo el repertorio clásico: el último soldado de Giselle, el príncipe Albretch, el campesino de El lago de los cisnes. Así pasé por todos los roles, hasta el Sigfrido. Eso me ayudó mucho en mi formación; de modo que cuando enseño, sé lo que transmito. Los clásicos los aprendí de Alicia, de primera mano. Ella me montó Giselle con un libro de Van Gogh, explicándome cómo buscar en cada figura. Y así empezó mi historia con los clásicos. Claro que es gratificante cuando tienes éxito con 18, 19 o 20 años. Y es que estás bailando La sílfide en el Teatro Colón, o Don Quijote en España, o Serenade, de George Balanchine, con el Ballet Nacional de Cuba.

¿Te acuerdas de ese primer rol importante?

Yo estuve en el Ballet Nacional de Cuba 7 años nada más. Y, a decir verdad, fue esporádicamente porque salía mucho de viaje. Pasaba períodos largos en Fran-

cia, en México, en Argentina. Bailé mucho fuera en ese período; pero cuando volvía y me reincorporaba al Ballet Nacional, tuve roles que me marcaron muchísimo. Por ejemplo, Prólogo para una tragedia, el Otelo... un gran clásico. Andrés Williams fue mi maestro y Amparo Brito era para mí la Venus. Y el hecho de que me haya visto un día en el elenco, así: Julio Arozarena en "Otelo", en el puesto de mi maestro... ¡bailando con Amparo Brito! Tiemblas. Llegas al ensayo y no sabes qué hacer. No quieres ni tocar a la bailarina (risas).

Eso me marcó mucho. Pero digamos que el rol de los clásicos más importante para mí en el Ballet Nacional fue en Giselle. Por lo que significa ese ballet y por el proceso de aprendizaje —que fue muy particular para mí— con Alicia. Nunca bailé Don Quijote completo, no con el Ballet Nacional de Cuba. Lo bailé en Europa; pero aquí nunca hice el rol de Basilio. Sí hice Coppelia, La bella durmiente, El lago de los cisnes...

¿Cómo fue el montaje de Giselle con Alicia?

Yo sueño lo que quiero hacer y me preparo en sueños para hacerlo. El ballet Giselle llegó por esa línea de que "tienes que bailar; no te gusta el clásico, pero vas a tomar dos tazas, aunque no quieras".

Alicia me hacía ensayar durante meses. Me hizo ensayar con Loipa dos variaciones: una del vals de Festival de las flores en Genzano y la Mazurca de La Sílfiide. Ensayé muchísimo con Loipa, pero no lo bailé nunca en Cuba. Sin embargo, era para darme el gusto, para prepararme para hacerlo. Comoquiera que sea, era una formación. Me gustó, porque quería aprender simplemente.

Por cierto, la primera vez que bailé Giselle, hicimos el segundo acto. Fue en México, porque Fernando Pi, que era el partenaire de Loipa, en aquel momento se enfermó. Loipa, que era mi maestra, me dijo: "Julio, mañana bailas Giselle". Yo, que me lo estaba aprendiendo para bailar en Cuba, le respondí: "Pero Amparo (Brito) no está aquí; Gloria (Acosta) no está aquí". Y Loipa insistió: "No, es conmigo". Y me encontré al otro día bailando Giselle con Loipa, en una de las provincias de México. El proceso después continuó.

La historia se repite después con Béjart. Yo no sé por qué razón Alicia quería que la figura que yo diera en escena fuese un poco más surrealista (un físico alargado, flaco, esbelto). Así que me mostraba muchas pinturas, muchos libros; sobre todo, obras de Van Gogh. Y aquello me marcó.

Tomábamos las clases con Loipa. Estaba Alicia, un par de bailarines más, y yo. El resto del tiempo era para los ensayos, para enseñar yo ese rol. Fue una mina de oro de conocimientos.



Foto: En el ballet Giselle. Cortesía proyecto Etno-visual Afrokuba.

¿Rigor en la academia del Ballet Nacional de Cuba?

El rigor para mí es bastante relativo, porque si no lo tienes nadie te lo puede imponer, aunque haya cualquier disciplina. Si no tienes autodisciplina, no tienes rigor con tu trabajo. Así, cualquier otro rigor exterior no funciona. Y me parece que es lo que está faltando hoy como elemento principal en la danza en Cuba, sobre todo en el ballet. El rigor y la disciplina te los tienes que imponer. Nada funciona mejor que la autodisciplina y que el autorigor de exigirte el no ser mejor que él, sino el querer ser mejor que tú cada día. Hoy eres mejor de lo que fuiste ayer. Es mi manera de progresar, en realidad.

¿Prefieres el ballet moderno?

Uno no nace sabiéndolo todo, ni se muere sabiéndolo todo tampoco. Pero si una cosa me ha enseñado la vida es que la danza es una sola. O más bien dos: la buena y la mala. Es por eso que no me gusta separar por varias categorías. Yo no soy bailarín clásico, moderno, contemporáneo... Yo soy bailarín.

La danza es algo global. Puedes empujar un poco las barreras y es lo que posibilita hacer más. El marco de la danza clásica es mucho más estrecho. Una quinta posición es quinta posición, y un poco más ya no es

quinta posición, pero no deja de ser danza. Hay estilos, escuelas que yo respeto mucho, pero la danza es para mí global.

Has pasado por muchos lugares importantes. Y compartido con artistas que te han ido marcando, ¿cierto? A ver: Zíngaro, por ejemplo, es una instalación para realizar teatro ecuestre. Pero mi interés allí es simplemente la creación. Hay que ver los espectáculos, sobre todo en la época de la ópera ecuestre: Quimera, Tríptico, Eclipse. Son obras fabulosas que concibió Bartabas en Francia. Cuando vi ese tipo de espectáculo, la pregunta que me vino a la cabeza fue cómo crear algo así (después Bartabas me propuso trabajar con él).

Al principio la idea era que Pina Bausch hiciera la coreografía. Yo le dije a Maurice: “Maestro, tengo esta proposición”. Y él me respondió: “Sí, hazlo si te interesa. De todas maneras, aquí está tu casa. No es ningún problema”. Y yo me fui a París. Momentos de la vida que son privilegios.

Fue un breve espacio de 3 meses en el verano. Trabajé con Carolyn Carlson, que estaba invitado a trabajar en ese momento con el Béjart Ballet. Estuvimos creando un espectáculo con Bartabas, Pina Bausch y yo, más 25 caballos. No podía quejarme, de verdad. Aquello era un lujo total. Y cierto que en aquel período aprendí muchísimo, de Pina sobre todo. Luego ella decidió no hacer la coreografía. Esa es la razón por la que Bartabas me pidió trabajar con él como coreógrafo.

¿Cómo se conocieron Bartabas y tú?



Foto: En el ballet Giselle. Cortesía proyecto Etno-visual Afrokuba.

A Bartabas lo descubrí en Quimeras. En ese entonces, fue el maestro Azari Plisetsky quien me dijo: “Ve a ver el espectáculo”. Y fui con él. Varios días después, Bartabas me contacta, porque tenía una proposición que hacerme. Le interesaba incluir la danza en sus espectáculos, a un nivel mayor del que existía hasta entonces. Así que fue más bien una cuestión de intercambio mutuo. Los chicos que hacían la voltige (acrobacia aérea) en el caballo, me enseñaron lo que ellos hacían. Y yo les enseñé a ellos lo que yo hacía.

Y Pina Bausch, ¿cómo fue tu relación con ella? ¿Difícil?

No. Para nada difícil. Pina era una gran dama, una gran señora, con una inteligencia y una sensibilidad extraordinarias. Eso todo el mundo lo sabe. Y el hecho de relacionarte con gente así, si eres sensible y lo suficientemente abierto para absorber, aporta muchísimo.

Alguna anécdota...

Sí, tengo una que me gusta mucho. Un día estaba mirando el ensayo, y ella le pide a una de sus bailarinas pasar por detrás moviendo los brazos arriba de la cabeza. La chica pasó e hizo una cosa que a mí me pareció fabulosa. Y Pina dijo: “No. No”. Le pregunté qué pasaba y me dice: “Yo le pedí mover los brazos arriba de la cabeza, no que bailara. Y ahí va la diferencia: la coreografía tiene que equilibrar entre movimientos, el gesto y los pasos. Un movimiento es algo espontáneo. Cualquier cosa se puede mover. Mientras haya aire se puede mover. Pero un movimiento no es necesariamente un gesto. Un gesto es un movimiento que quiere decir algo. Y un paso es un movimiento que está elaborado técnicamente, con cualquier técnica que sea; pero es un paso técnico. Y hay que lograr el equilibrio entre esas tres cosas. Yo no le pedí bailar, ni hacer un paso técnico, sino mover los brazos arriba de la cabeza, simplemente”.

Has tocado a dioses del Olimpo en la danza, dicho en un sentido figurativo. Trabajar con Alicia, después con Béjart, con Pina, Bartabas, etc. Quiero que me hables de tu Maurice Béjart. ¿Cómo entraron en contacto?

Maurice era múltiple y yo tengo el mío. Mi relación con Béjart es, al principio, metafórica. Octavio Cortázar me llevó una vez a la Cinemateca de Cuba y me enseñó un pedazo de un documental, El pájaro de fuego, bailado por Michael Denard. Y eso para mí fue un shock... Dije: “Es eso lo que yo quiero bailar. Don Quijote no me interesa”. En aquella época no sabía quién era Béjart realmente, no sabía cómo se hacía para llegar a él. Yo sabía que Loipa había bailado con él. Pero nada más.



Foto: Julio Arozarena junto a Maurice Béjart. Cortesía proyecto Etnovisual Afrokuba.

Años después, en el '89, yo estaba en Francia y Loipa era profesora invitada al Béjart Ballet. La compañía estaba de gira en París. Loipa me invita a venir a París y a ver a la compañía. Yo estaba en Avignon, en el sur. Y, honestamente, la compañía no me gustó. Era muy grande, ochenta y tantos bailarines: un ambiente que no me interesaba mucho. Y eso se quedó así.

Luego estaba yo en Bélgica y voy a ver la compañía nuevamente. Yo bailaba en el Real Ballet de Flandes y tenía un contrato para el Ballet Nacional de Canadá, para la siguiente temporada. Pero el Director del Ballet de Flandes, Robert Denvers, me dijo: "Es una pena que te vayas de Europa, porque aquí tienes más posibilidades. ¿Por qué no vas a ver a Béjart?". Béjart estaba de gira en Bruselas en aquel momento. "Ya yo fui una vez y no me gustó mucho", le respondí a Robert. De cualquier manera, fui con él a ver el espectáculo al Circo Real. Ponían dos piezas de Maurice: una era *El mandarín maravilloso*, una obra maestra, y *Mr. C*. En aquel momento, él (Béjart) había reducido la compañía a veinte y tantos bailarines. En aquel momento, incluso, estaba Koen Oncia, un bailarín belga fabuloso para mí que yo conocía desde antes y que lo vi precisamente en *El mandarín maravilloso*. Estaba también Gil Roman, que siempre fue para mí un bailarín de armas tomar, muy bueno.

El hecho de ver a esos intérpretes me hizo pensar: "¿Por qué no?". Y al otro día vine a tomar la clase con Azari (Plisetsky), que era el maestro, y hablé con Maurice. Tres semanas después, estaba aquí. Renuncié al

contrato de Canadá y vine para acá. Eso fue en el '93. Yo llegué a la compañía de Béjart por un puente de oro, por así decirlo; porque Maurice me hizo venir para hacer una creación con Marcia Haydée. Aquello era otra universidad. Durante dos semanas la compañía estaba de gira, y yo llegué aquí con Marcia Haydée y Maurice en un estudio para dos semanas. Hicimos *Amo Roma*, una pieza que Maurice creó para Marcia Haydée, inspirada en un personaje de las películas de Fellini. Y esa fue mi entrada en la compañía.

¿Y qué más de tu Maurice?

Con Maurice, igual para mí, todo empieza por el respeto. Si no hay respeto, no hay nada más. Le doy una gran importancia a la calidad humana. Y Maurice era algo superior en el sentido de que él sabía la conexión exacta de las cosas, hablando desde el punto de vista más filosófico. Y no es por casualidad que él puede ligar Mozart con Queen. Puede hacer cosas así y que no parezca absurdo, porque la conexión entre los elementos la sabía muy bien. Y a mí me gusta ese tipo de sensibilidad.

Maurice era muy exigente, como Bartabas, como Alicia. Para llegar a ese nivel hay que serlo. Y como me hablabas ahorita de los dioses del Olimpo... Gracias a Maurice he llegado a la conclusión de que, si podemos hacer un paralelo entre la mitología o la religión, entre el teatro y la danza, y si tomamos el estudio como el templo, el teatro como la catedral o el Olimpo mismo, Dios es el público porque es delante de él que te pre-

sentas. Lo que pasa es que de vez en cuando, los coreógrafos o los bailarines nos tomamos como dioses; pero, en realidad, no somos nosotros, son ellos, los del público, los dioses.

Y se le debe respeto al público, a la gente para quien trabajas. La idea es el intercambio, provocar a través de lo que estás haciendo tú. Provocar una emoción —de preferencia positiva— en el público.

Has sentido en algún momento desprecio por tu condición de cubano, de caribeño, de negro.

Sí. Pienso que como todo el mundo. La primera vez que me vi rechazado por un problema racial fue en Perú. Yo andaba con Iván Montreal, mi amigo blanco. Íbamos a entrar a un bar y un hombre indio, que estaba en la puerta, me dice que no puedo entrar. Una vez en París no me dejaron entrar a un bar, porque era un bar para gays y yo no soy gay. Yo no niego que haya discriminación; pero la exclusión, esa te la haces tú a ti mismo.

Por ejemplo, en el ballet clásico ha habido muchos problemas con la raza: ¿Por qué las negras, por qué los negros? Yo bailé repertorio clásico siendo negro y hubo comentarios, hubo alusiones al color de la piel en las críticas; pero, en realidad, nunca fueron negativas o malas, al contrario.

Yo pienso que es una cuestión de cuál es tu actitud frente a esas cosas. Siempre pongo el ejemplo: ¿Vemos a Plácido Domingo cantando Otelo y pintado de negro? Yo nunca me pinté de blanco para bailar en Giselle. No tiene sentido. ¿Quién me iba a decir que yo me iba a poner un kilt escocés para bailar La Sífide? Ni la raza, ni la nacionalidad, ni el sexo han sido barreras, porque nunca he dejado que sean barreras para mí.

No niego que hay discriminación. También hay segregación en el mundo de la danza. En todo el mundo la hay. Escuché una vez a Morgan Freeman decir que el problema de la raza va a terminar cuando dejemos de hablar de eso. Pero de todas maneras, siempre habrá. Porque eres de Zúrich o porque no eres de ballet, o porque eres de Ginebra... Siempre va a haber una diferencia; siempre va a haber alguien que se cree superior, que se cree inferior o que estima que tiene más derecho.

Muchas veces queremos hacer el paralelo y nos comportamos como se comportan las comunidades en Estados Unidos. Pero no es lo mismo. Cuba no es ese tipo de comunidad. Yo no soy antropólogo ni historiador, pero nunca entendí ese término de “afrocubano”. Si es Cuba, África está dentro. Cuando hablas de la música blanca, no dices “hispano-cubano”. Dices “cubano”, simplemente. No veo por qué hay que decir afrocubano, porque sea negro. Eso viene de la influen-

cia americana, donde tenemos ese “afroamericano”, “italoamericano”, “hispanoamericano”, etc.

Y como decía hace poco en una entrevista, en La Habana: Sí, hay racismo en Cuba y eso todo el mundo lo sabe. Que hayan quitado la segregación, es otra cosa; pero Cuba es una sociedad racista por esencia.

Entonces, ¿qué te parece la experiencia de Alvin Ailey?

Eso es otra cosa. En Estados Unidos era muy importante ese aspecto de que la comunidad negra tuviera una representación artística de gran valor. Es significativo el rescate que él hizo de la cultura africana en Norteamérica, llevada al teatro. Yo hago muchas veces la comparación con lo que hizo el maestro Arthur Mitchell con el Harlem Ballet, una idea extraordinaria.

Donde no estoy muy de acuerdo es con lo de tratar de hacer en el Dance Theatre de Harlem, lo mismo que el New York City Ballet hace con las coreografías de Balanchine. No tiene sentido. Pero en Estados Unidos lo entienden por la competición de comunidades.

Hay un trabajo en perspectiva con el Dance Theatre de Harlem que me interesaría mucho hacer. Y me parece muy interesante lo que ellos hicieron con Giselle: una Giselle negra. La historia de las Willis tiene un paralelo en Louisiana, con las señoritas mulatas, mestizas, que no tenían derecho a bailar. Solo les estaba permitido en ciertos momentos del año, en una fiesta que duraba varios días. No me acuerdo por qué. Es toda una leyenda. Ellas tenían derecho de bailar todo lo que querían. No comían. No bebían... Y se ponían a bailar y caían muertas de cansancio. Y las Willis también bailan hasta la muerte. Y eso, él (Ailey) lo utilizó en esa Giselle.

Volvamos a Cuba, ¿qué tiempo hace que no bailas allí? Creo que la última vez que bailé en Cuba fue en el '97 o '98. Fui por última vez en noviembre-diciembre de 2019. No voy tanto como me gustaría. Quisiera, pero lamentablemente no siempre es posible por cuestión de agenda.

Ahora con tu Asociación promueves bailarines para conformar espectáculos.

La Asociación es la estructura administrativa que me permite hacer mi trabajo como coreógrafo invitado en otras compañías. Además, sostiene mi labor creativa en Suiza, con esa idea del mestizaje artístico.

Hago espectáculos con músicos —hace poco hicimos uno con Yilian Cañizares, violinista cubana que vive en Lausana, y con Adriano Koch, un pianista suizo que vive aquí también—. Al mismo tiempo preparo



Foto: Julio Arozarena en Eclipse de Bartabas.
Cortesía proyecto Etnovisual Afrokuba.

otro tipo de trabajo con ocho bailarines. Y la Asociación sirve para encuadrar toda esa actividad de una manera administrativa.

La idea es promover esa forma de trabajar: armar proyectos con fotógrafos, con arquitectos, con músicos, exposiciones, etc. Y unir fuerzas para crear, entre varios artistas, una obra común.

¿Tienes un proyecto con ocho artistas, bailarines de Cuba?

Sí. Era un proyecto con Danza Contemporánea de Cuba y Bartabas. En el año 2000 ayudé a Bartabas en una creación que se llama Tríptico, donde una de las partes era el Rito Primavera, de Stravinski. La hicimos con unos chicos de la India, combatientes de kalarippayattu, un arte marcial muy antiguo. Hicimos la coreografía a partir de esos movimientos. Y Bartabas quería remontarla con la Academia Ecuestre de Versailles. No tenía tiempo para ir a la India y hacer el trabajo. Y él me dijo: “Lo puedes hacer con cubanos”. Le espeté: “¿De dónde quieres tú que saque cubanos?”. Respuesta: “De Cuba” (risas). Y ahí me puse en contacto con el maestro Miguel Iglesias para saber si estaban interesados en el trabajo.

Por eso fui a montar esa coreografía, con ocho bailarines allá en La Habana. Ellos vinieron después acá, a terminar el trabajo; es decir, a integrar la coreografía con los caballos y los jinetes. Y... ¡Bum! ¡Covid! La

gran tragedia del siglo XXI. Terrible, impresionante. No sé si se retomará el proyecto; no tengo ninguna noticia.

Hay otro proyecto que me interesa muchísimo. Hay que buscar todavía cómo acomodarlo en la agenda y ver qué pasa con esta historia del Covid, cómo se acaba. El maestro Miguel Iglesias me propuso hacer una coreografía con ellos allá. Vamos a ver si se puede hacer.

Quieres enviar un mensaje a los futuros bailarines, a partir de tu experiencia.

Lo mismo que le digo a mi hijo: lo primero es que hay que soñar con los ojos despiertos, que es símbolo de esperanza. Es decir, tener algo, aunque sea utópico. No quiere decir que lo alcances; pero el hecho de avanzar hacia eso, ya es suficiente. Y no renunciar. También, competir contigo. Tu guía eres tú mismo. Tienes que ser mejor cada día. Ser mejor que tú ayer y mañana ser mejor que hoy. Es muy difícil, porque yo no soy de dar mucho consejo. No soy muy bueno en ese sentido. Yo pienso que de la experiencia de la vida que vive cada uno, tienes que sacar la esencia. Pero el objetivo es como en la escuela: aprender y aprender.

BEN STEVENSON Y SU HUELLA EN EL BALLET NACIONAL DE CUBA



Viengsay Valdés junto a Ben Stevenson
Foto: Leysis Quesada. Cortesía de la autora

Por Viengsay Valdés

Cuando el 5 de junio de 1994, me gradué en la Sala García Lorca del hoy Gran Teatro de La Habana “Alicia Alonso” con el pas de deux Esmeralda —con el que obtuve la medalla de oro en el concurso de ballet Vignale Danza en Italia—, no podía imaginar que alguna vez conocería personalmente al autor de esa versión coreográfica tan significativa para muchos bailarines y estudiantes de ballet en el mundo.

Ben Stevenson, afamado coreógrafo de nacionalidad inglesa, ya por entonces había aportado a la danza clásica internacional una serie de títulos que integran el repertorio de grandes compañías de ballet del mundo y que han contado con intérpretes excepcionales. Uno de ellos, Carlos Acosta, me invitó a bailar junto a él el apasionado dúo *End of Time*, en una gira por toda Cuba en el 2010.

Sin embargo, no fue hasta 2019, en una visita de Ben Stevenson a La Habana y durante una rueda de prensa

organizada por la compañía Acosta Danza en la residencia del embajador británico, que pude conocerlo personalmente, estrechar su mano y agradecerle por tantas creaciones hermosas. Allí le solicité que visitara la sede del Ballet Nacional de Cuba (BNC) una vez más, pues ya lo había hecho en 1978, cuando asistió como invitado al VI Festival Internacional de Ballet de La Habana.

El director emérito del Houston Ballet (Estados Unidos) no tardó en honrarnos con su presencia, y una vez en la casona de Calzada y D, en El Vedado —tan suya como nuestra—, recordó con cariño la clase que impartió durante aquel evento a varias bailarinas de la época, entre ellas a Alicia Alonso. Fue en aquel mismo Salón Azul, donde integrantes del BNC actuaron para Ben, y la invitación para un pronto regreso quedó formulada.

El sueño acaba de hacerse realidad, y por estos días he tenido el inmenso honor de compartir a su lado como ensayadora del pas de deux Esmeralda, de su autoría y que gracias a un vídeo que nos proporcionó, pude realizar el montaje para varias parejas: María Luisa Márquez a compartir con Diego Tápanes y Yankiel Vázquez más Chavela Riera y Yasiel Hodelín.

Me llenó de satisfacción que Ben elogiara mi trabajo: los bailarines se aprendieron la pieza y estuvo musicalmente lograda. Así pudimos aprovechar el ensayo para concentrarnos en pulir detalles artísticos. Nos comunicábamos en inglés y, a su vez, le traducía a los bailarines.

Junto a Ben disfrutaba cada explicación; tuve el privilegio de verle transmitir sus aportes como maestro y mentor a cientos de bailarines de diferentes generaciones. Aprecié a un maestro generoso con su propia versión, que respeta las individualidades, y propone lo que mejor le conviene a cada intérprete, según su carácter y estética.

Con gran sentido del humor y siempre buscando símiles que puedan aguzar la imaginación del danzante, Stevenson derrocha carisma en el salón. A pesar de sus 86 años y de su salud delicada, no pierde oportunidad para mostrarle a cada bailarín las formas de interpretar y relacionarse entre sí: enfatizar en la importancia de la mirada, la química que debe existir en la pareja, la complicidad y hasta las pequeñas riñas que pueden surgir en las relaciones amorosas.



Ben Stevenson en el Ballet Nacional de Cuba
Foto: Leysis Quesada. Cortesía de la autora

He disfrutado toda esa experiencia a plenitud. Para mí fue como volver a vivir mis ensayos con el maestro Fernando Alonso y con Alicia, cuando me insistían en los mismos detalles e intenciones, tan esenciales en nuestro baile, y que constituyen una de las características definitorias de la Escuela Cubana de Ballet: la relación de pareja.

Hubo un aspecto que me llamó particularmente la atención: Ben Stevenson prefiere que no exista la perfección del paso, sino la búsqueda armónica de la naturalidad del movimiento. Rechaza los cuellos tensos a un lado, la rigidez de los brazos por el esfuerzo de controlar un salto o durante un simple promenade.

Escuché atenta cada una de sus correcciones que, de inmediato, incorporé e hice más. Esta experiencia de trabajar a su lado la atesoro convencida de que Ben Stevenson es una de las grandes personalidades de la danza en nuestra época.

Los que aún podemos tener ese contacto directo con un coreógrafo de su magnitud que involucra sentimientos, virtuosismo, musicalidad y tradición, debe-

mos sentirnos afortunados. Cuando alguien transpira un talento genuino —no importan los años—, lo revive como el primer día, muestra un arte cristalino y pone alma a las obras.

Las piezas que pretendemos llevar a escena en esta ocasión son cuatro. Se dice fácil el número, pero en apenas dos semanas y media de montaje plantea un verdadero récord.

Réquiem, con música de Wolfgang Amadeus Mozart, dura más de 45 minutos, y además de 11 bailarines hombres requerirá la participación de la Orquesta del Gran Teatro de La Habana “Alicia Alonso”, además de solistas y el coro del Teatro Lírico Nacional de Cuba. Fue creado en 2006 para el Texas Ballet Theater que Ben Stevenson dirige en la actualidad, y amerita destacar que ninguna otra compañía en el mundo tiene dicha pieza, además del ballet cubano.

En tanto Tres Preludios, su primera y más famosa coreografía en el año 1969, luce a una pareja que se enamora mientras trabaja en un estudio de ballet que se representa por una barra extensa.

La excelente partitura de Sergei Rachmaninov motiva a desplegar intensidad y pasión en cada movimiento. El American Ballet Theater, el Ballet de la Ópera de París y el Ballet del Teatro alla Scala, de Milán, son tres de las compañías que atesoran esta obra que ha sido galardonada con la medalla de oro en la categoría de coreografía, en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, 1972. Me place que el BNC pueda hacerla suya también.

Como era esperado, el público podrá disfrutar en el Teatro Nacional del pas de deux Esmeralda, que nuestra compañía ya había incorporado a su repertorio a finales de los años ochenta, pero ahora la rescatamos con su propio creador, para mayor brillo y modernidad de esa virtuosa versión.

Además, exhibiremos un estreno dedicado al Jubileo de Platino de la Reina Isabel II por sus 70 años en el trono del Reino Unido. El ballet se titula Los corceles de la reina, debido a la afición de Su Majestad por los caballos. Así, esta temporada en homenaje a Ben Stevenson conmemora también los 120 años de relacio-

nes diplomáticas entre Reino Unido y Cuba.

Con la presente temporada, Ben Stevenson no solo amplió su relación con el BNC, sino que también consiguió iluminar a los intérpretes con la sabiduría y el talento de los grandes maestros. El repertorio y la historia de nuestra compañía crecen con los aportes de este maestro y coreógrafo al que, desde ya y para siempre, reconoceremos como un eterno amigo.



Ben Stevenson en el Ballet Nacional de Cuba
Foto: Leysis Quesada. Cortesía de la autora

BEBER DEL PASADO PERO ACORDE A LOS NUEVOS TIEMPOS

Por Dani Hernández

Grandes conocimientos posee, sin dudas, la maestra Marta Iris Fernández, subdirectora de la Escuela Nacional de Ballet “Fernando Alonso”. Este cuestionario posee un alto valor pedagógico no solo para aquellos estudiosos de la danza, sino para todo amante de este arte. Varias cuestiones fueron aclaradas por esta profesora sobre la Escuela Cubana de Ballet y otros temas referentes a la danza en la Isla.

¿Cuáles son las características técnicas de la Escuela Cubana de Ballet que la diferencian de otras en el mundo?

Lo primero es la estructura de la Barra. En el mundo, después del primer ejercicio en primera fase, o calentamiento, se comienza por grand plies. Estudios hechos por Fernando Alonso con ortopédicos y nuestra profe Chery —Ramona de Saá—, determinaron que esas flexiones profundas necesitaban una mayor preparación articular y muscular para realizarlas.

Por ello, la Barra de la Escuela Cubana es así:

- Battement Tendu con demi plié de 1ra. posición.
- Battement Tendu con demi plié de 5ta. posición.
- Battement tendu.

Todos ellos pueden llevar algún levantamiento gradual de las piernas con el objetivo de calentar y de trabajar los diferentes grados de movilidad en las articulaciones.

- Rond de jambe con grand pliés, que en Nivel Elemental se pueden separar por su complejidad al enseñarlos. En Nivel Medio se ejecutan como un ejercicio.
- Battement jeté.
- Fondu.
- Battement frappé.
- Adagio.
- Grand Battement.

Y ejercicios adicionales de velocidad, pliés, relevé, con el final haciendo un ejercicio de estiramiento antes de ir al Centro.

Esta estructura es diferente a lo que se hace mundialmente. Ejemplo:

Casi siempre los jetés van después de los tendus y el fondu, después del Rond de jambe.



Fotos: Tomada de la página de Facebook de la Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso

Todos los ejercicios van a trabajar la utilización de las piernas en l'air de forma gradual, lógica y ascendente. Peculiaridad importante de la Barra es el trabajo de EQUILIBRIO O BALANCES. Cada ejercicio termina en un equilibrio y va complejizándose gradualmente, de dos piernas, a coud de pied, a passé, y después en posiciones abiertas. Esto garantiza el trabajo de los giros.

Tanto en Barra como en Centro se alternarán ejercicios más lentos y de control con otros más rápidos y acentuados, para lograr un correcto trabajo musical sin cargas innecesarias que generen lesiones.

Lo más importante es el método concéntrico, de lo simple a lo complejo. Ejemplo:

En los giros, comenzamos enseñando pirouette en dehors; después en dedans; después en ese orden terminados con piernas en l'air y después, todo el trabajo de grandes giros.

Nunca combinamos ejercicios de salto en el Centro. Asimismo, en la estructura de Allegros o saltos, estos se realizan: pequeños, medianos y grandes, teniendo la orientación de no realizar battús antes del 3er. ejercicio...

Ejemplo: si observas una clase de la Escuela Vagánova,

son clases hermosas, pero sobre todo en los exámenes, las hacen muy coreográficas y te puedes encontrar en el Centro, por ejemplo, un Adagio que combina un enlace con sauté, y grandes giros dentro del 1er. ejercicio, algo que no hacemos nosotros.

Otra diferencia técnica que era muy nuestra y de los franceses —y que la han ido incorporando otras Escuelas— es la altura de passé. Nuestro passé es la punta del pie encima de la rótula, a un ángulo de 90 grados el muslo, respecto al tronco.

Otra diferencia: el trabajo del doble rond de jambe en l'air, en el cual el ejercicio se ejecuta estirando la pierna las dos veces.

Otra diferencia: la cantidad y calidad de los giros de los bailarines cubanos los diferencian de otras Escuelas. Hay que partir de las seis o siete piruetas que Alicia realizaba, lo que supuso una meta, una inspiración para el resto de las generaciones de bailarines.

Dentro de los giros, hay una peculiaridad en los giros continuados: no se realizan con el uso de un solo brazo. Se ejecutan con los dos brazos de preparatoria a 2da. posición en cada giro y los brazos son redondos, no en allongé, incluyendo los tours fouettés de las féminas.

Los brissés son laterales. Puedes hacerlos según la diagonal, pero la pierna sale en 2da. posición. Eso es tomado de la antigua Escuela Italiana, Cecchetti.

No se usan las dos manos de espalda a la barra.

El en dehors se trabaja desde la articulación coxofemoral hasta conseguir los 180 grados.

Al contrario de otras Escuelas, en la Cubana no existen clases fijas, sino se da al maestro la posibilidad de

ser creativo y adaptar las clases según programa posibilidades y necesidades del alumno.

No existen ports de bras pre-establecidos. El uso y coordinación de los brazos durante los diferentes ejercicios es a discreción del maestro.

Cada movimiento de las piernas debe realizarse en la dirección correcta. TODO ESTO HACE QUE LA ESCUELA CUBANA SE CARACTERICE POR LA LIMPIEZA Y EL RESPETO A LAS POSICIONES ACADÉMICAS.

He tratado de ser lo más abarcadora posible. Siempre esto se complementa con las otras opiniones que seguro tendrás.

El maestro Fernando Alonso afirmaba que la Escuela Cubana de Ballet es el pueblo cubano, con toda su característica de pueblo. ¿Cuáles son esas cualidades del pueblo que refleja la Escuela Cubana de Ballet?

Voy a partir del concepto del crítico inglés Arnold Haskell, sobre “Escuela de Ballet” como fenómeno estético. Cito: “Una escuela de Ballet reconocible, independientemente de sus bailarines individuales, requiere las siguientes condiciones: un pueblo talentoso y artístico con una tradición de bailes populares y folklore rico...”.

Nuestro folklore está presente en nuestra Escuela Cubana de Ballet, por nuestro ritmo, a través de la fuerza de los movimientos —fíjate que tenemos de África y de España, y esa fuerza expresiva y técnica está en los dos; nos da la capacidad de la polirritmia, lo desafiante, lo erótico, lo sensual.

Todo eso viene ya de nuestras características como



Fotos: Tomada de la página de Facebook de la Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso

pueblo, de lo sociológico, la virilidad en los movimientos masculinos, en su forma de bailar, la tradición de nuestras danzas de ser tremendos conductores, guías, soportes y sustento (se hace un alarde, en ello va su dignidad), en el trabajo de pas de deux, en el baile en pareja.

Contrasta la coquetería, la femineidad, las “artimañas” en la gestualidad y movimiento de nosotras, las féminas.

Igualmente, los movimientos de los hombros, caderas, manos, las miradas, la vista, los “reojos”, la utilización de implementos femeninos como abanicos, mantas, etc., de las dos culturas de nuestro folklore, que se traducen al movimiento del cuerpo.

Lo terrenal, la franqueza, lo directo de nuestro actuar, tanto en lo coloquial como en los ademanes, se refleja en nuestra danza. Se baila con honestidad, con generosidad, dándolo todo, características personológicas que nos distinguen.

Además, la expresividad, la afrenta, cómo nos miramos a los ojos, nos relacionamos entre nosotros, con la pareja, el cuerpo de baile con los solistas y viceversa, y todos con el público.

El papel protagonista del colectivo en las decisiones históricas, se evidencian en el papel del cuerpo de baile como elemento activo y no como mero marco de las figuras principales. Ejemplo: la escena de la de la locura del primer acto del ballet Giselle.

Se refleja en nuestra danza la estirpe de un pueblo trabajador que trata de alcanzar una “estrella”, que está acostumbrado a desafiar retos. Esto lo traducimos al “virtuosismo”: mujeres que giran espectacularmente sin miedo, hacen balances sin miedo... Los formidables 32 fouettés de las cubanas, con dobles, con triples, herederas de la estirpe de Alicia...

Los hombres cubanos, bailarines paradigmas de la danza mundial... Los saltos con giro y el giro en dehors, desafiando las leyes del equilibrio dinámico. Y los llamados pasos de 3ra. generación hechos, además, con limpieza.

Hay que tener presente la vinculación histórica con otras artes que conforman nuestra identidad nacional: la literatura, el teatro, la plástica y la música lo traducimos bailando con una poesía, con lírica, utilizando la actuación para definir los estilos y los diferentes roles. Somos un pueblo de grandes músicos, creadores de ritmos universales, y eso lo llevamos en la sangre. Por eso también somos un pueblo de grandes bailadores y de GRANDES BAILARINES.

EL GRAN MILAGRO es saber combinar todo esto y poder ser grandes intérpretes del Repertorio Clásico Internacional.

Un ejemplo de ello son las versiones de Alicia de los

grandes clásicos, reconocidas y admiradas en el mundo por la crítica más exigente. Ellas unidas a las obras de Alberto Alonso: Antes del Alba y El Solar, donde Alicia, la gran Giselle, bailaba una Columbia en puntas...

Cierro este tema con palabras del maestro Fernando: “No fue un trabajo aislado de cada cual, sino algo muy sutilmente entrelazado durante años; hasta que al fin, hizo eclosión”.

En su desarrollo histórico, la Escuela Cubana de Ballet ha cambiado, como suele suceder en la historia de todo fenómeno vivo. ¿Qué ha cambiado, para bien o para mal?

Para bien: las nuevas generaciones de bailarines reciben una preparación técnica-artística más intensa que generaciones anteriores. No hemos caído jamás en el “concursismo”; pero sí aplicamos desde la generación de Anette Delgado, primera bailarina del Ballet Nacional de Cuba, la participación en Concursos Internacionales, la preparación para nuestro Concurso Internacional. Se ha creado el Concurso Infantil, para 2do. y 3er. años del Nivel Elemental, y el Juvenil para 4to. y 5to. años —estos certámenes son anuales—, y se ha creado el Concurso Coreográfico, que alterna con el Concurso de Nivel Medio.

¿Que todos los alumnos no son de Concurso? Es cierto. Pero la estrategia de Repertorio se ha perfeccionado; así como los planes de estudio, teniendo un carácter más abarcador el trabajo de la asignatura Repertorio en el quehacer de Grandes Grupos y de Repertorio Contemporáneo, que está muy bien calzado con dos años de la asignatura Técnica de la Danza Moderna y la inclusión en el plan de la materia Composición Coreográfica.

Hemos incluido Talleres y Proyectos importantes; por ejemplo: el trabajo realizado con Fábrica de Arte. Nuestros alumnos interpretaron Bolero del Ballet de Biarritz, trabajado por ellos, y Giselle de Mats Ek (fragmento), trabajado por su estrella Pompea Santoro.

Han crecido los intercambios internacionales, y esto es muy importante por la preparación que implica.

Estudiantes y docentes tienen acceso a los medios audiovisuales y a las nuevas tecnologías, que usadas correctamente les proporcionan un mayor nivel de información, lo que incide directamente en la creatividad y el acceso a nuevas formas de estudio. Esto abre el conocimiento al repertorio internacional y del Ballet Nacional de Cuba hasta nuestros días y también, del quehacer de las diferentes Escuelas del mundo.

Yo no observo cambios negativos en la esencia de la



Fotos: Tomada de la página de Facebook de la Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso

Escuela Cubana como método, pero sí es imprescindible enfocarnos en los nuevos retos del milenio. Hablamos del uso de la tecnología a favor del bailarín, incluyendo el tratamiento de la escena, la concepción del espectáculo y los medios audiovisuales que ya casi sustituyen al hombre.

No obstante, el uso indiscriminado de la misma, desvía la “concentración” que requiere esta especialidad. Estamos frente a una generación que corre el peligro de usar la tecnología como sustituto del maestro o el ensayador, y no como un medio auxiliar de aprendizaje.

El maestro se enfrenta a una nueva pedagogía, está frente a un alumno muy informado y, por ello, debe anticiparse y evitar que copien modelos que no nos pertenecen y que los apartan de nuestros conceptos de Escuela, identidad y método. Este es un nuevo reto. Estas condicionantes socio-históricas, hacen más complejo el logro de objetivos que lográbamos antes, digamos, más directamente.

Nuestras Compañías se nutren de estudiantes cubanos preferentemente, formados todos con la misma base y en las instituciones del Sistema Nacional de Enseñanza Artística, por lo que la homogeneidad que nos ha caracterizado, atendiendo a las diferencias individuales, claro está, no podemos perderla.

La realidad del mundo de hoy nos presenta nuevos

escenarios sociales.

Por otro lado, existen tendencias de la pedagogía moderna, mal interpretadas por algunas esferas; igual, las diferentes tipologías familiares cubanas, que te enfrentan como maestro a padres en los que no prima el amor al arte, sino la “inversión” que hacen al tener un hijo bailarín...

Estamos ante un sistema de enseñanza “inclusivo” donde la familia juega un papel “directivo” en las decisiones técnico-artísticas, cuando debía ser un rol “interactivo”, lo que no significa rectorar un proceso para el cual se debe tener un alto grado de especialización. Otro reto para el maestro de Ballet, para la pedagogía de la Escuela Cubana, es mantener y elevar cada vez el nivel artístico e interpretativo.

El joven bailarín hoy no es inexpresivo, su época le impone otros códigos.

Me enfrento, en lo personal, a un estudiante que puede ser menos expresivo en cuanto a la proyección de sentimientos a través de la gestualidad. La necesidad de expresarse hoy, lo hacen a través del movimiento. Usan la técnica como modo de expresión, en ella centran esa función. Es responsabilidad del profesor, que debe ser un gran motivador, trabajar los estilos, las épocas, la historia, usar la Actuación para lograr en ellos nuestra máxima de que “la técnica es un medio, no el fin”. Esta es la misión de formar a un ARTISTA.

ES MÁS DIFÍCIL PORQUE SOMOS PARTE DE LA SUPERESTRUCTURA, RESPONDEMOS A UN DESARROLLO SOCIO-HISTÓRICO DETERMINADO, PERO ES NUESTRO DEBER, ASUMIR EL RETO. Nosotros debemos prepararnos y usar también nuevas herramientas.

Ahora profundizo más y me acerco a la última pregunta. ¿Qué debería tener en cuenta la Escuela Cubana de Ballet de cara al futuro si desea mantenerse y desarrollarse?

Para responderte esta pregunta debo acercarme a las condicionantes.

La escuela ha cambiado también porque se han perdido los referentes. Es muy difícil para un joven, no tener “referentes” cercanos.

Ejemplo: el primer bailarín hombre de más experiencia en la Compañía eres tú y solo hay 2...

La Escuela crecía viendo bailar a Alicia, a Azari, a Esquivel y a los grandes bailarines que se formaron con Alicia, Fernando y Alberto, a las 4 joyas... Se sucedieron generaciones y se formaron nuevos bailarines.

La Escuela ha seguido formando bailarines, pero... nuestra realidad es la diáspora, la emigración de los mejores profesores y bailarines por diversas causas y motivos.

Sufrimos la muerte de Josefina que seguía aquí. Ninguna profesora heredera de las tradiciones es profesora en Cuba; solo Chery, María Elena Llorente y Elena Madan.

La emigración de profesores y bailarines ha sido grande, por lo que el estudiante y el recién graduado no pasa por el proceso lógico de asimilación del trabajo de la Compañía, de la preparación para la vida laboral, el respeto al trabajo, a ganarse los roles con el trabajo, porque está obligado a asumir procesos para los cuales no está preparado. Necesita la observación y el respeto a la experiencia dentro del colectivo.

La Compañía es la segunda escuela —así nos decía Fernando—. La vida en la Compañía, interactuando diferentes generaciones y cada una aportando sus vivencias, te daba la experiencia, el valor de la profesión. Te convertía en profesional. Nadie sale de la Escuela siéndolo. Recibes una preparación que consolidas.

Este proceso de pérdida de grandes maestros también lo sufre la Escuela. Hemos seguido formando maestros, pero necesitamos, para completar su formación, articular; sobre todo, que tengan verdadera vocación y promover acciones con la Compañía y otras instituciones que completen su formación.

Los valores de educación y compromiso, disciplina y ética —que se forman en edades tempranas—, EL RESPETO, han sufrido un proceso de pérdida, no en

Cuba, en el mundo: es global. La permisibilidad en la crianza, la devaluación de la figura del maestro y de la Escuela como institución, la aparición del fenómeno del “maestro repasador”, nos sitúan en un nuevo escenario, en el cual debemos fortalecernos, no lamentarnos. Debemos prepararnos mejor para asumir estos retos y trazar estrategias conjuntas.

Debemos analizar la Escuela, la Metodología de la Escuela Cubana en un todo único.

Bien conoces que los últimos años de la vida de Fernando los pasó junto a nosotros, en la Escuela, dándonos orientaciones y revisando nuestras clases. Yo fui su discípula desde el Ballet de Camagüey; lo considero un consagrado al estudio y análisis de cada paso, de los ejercicios, de los enlaces. Era dialéctico, y no es que cambiara las cosas: las perfeccionaba. Sí hubo transformaciones evolutivas que fueron respetadas y aplicadas.

Toda la vida, Fernando rectoró al lado de la profe Chery, en una gran alianza, todos los procesos de la Escuela. Él, que era el Director del BNC, jamás criticó la labor de la Escuela fuera de contexto. Nunca asumió esa posición porque formaba parte de lo que sucedía. Era responsable.

Fue un error que Fernando no pudiera hacer lo mismo en la Compañía junto a Alicia, para así hablar un lenguaje común.

A la Escuela no le corresponde asumir un rol hipercrítico con la Compañía ni viceversa, porque esto no ayuda a la UNIDAD que necesitamos.

Creo que estamos en un buen momento de trazar las estrategias conjuntas que nos permitan, con las herramientas que contamos y contextualizados, trabajar por el desarrollo futuro de la Escuela Cubana. Debemos trazarnos un programa de desarrollo real.

Se están dando pasos muy importantes, positivos. Debemos beber de la fuente de cómo lograba Fernando articular a sus primeras bailarinas y a otros a la docencia de la Escuela, sin que esto fuera una carga; todo lo contrario, era un honor y un deber. Te lo digo yo que fui alumna de Mirta Plá, Josefina Méndez, Karremia Moreno, Gloria Marín, Clara Carranco, Hugo Guffanti y Alberto Méndez —ojalá y no se me olvide ninguno.

Te lo digo porque también en Camagüey hizo lo mismo, y nos comprometió con la Escuela. Insisto: debemos beber de esa fuente y hacer nuevas propuestas acordes a los nuevos tiempos.

Solo así lograremos CONTINUIDAD. Estoy segura: con unidad, trabajo y amor.

ISABEL BUSTOS/ DANZA-TEATRO RETAZOS & YO: PROXIMIDADES, TREINTA Y CINCO AÑOS

Por Noel Bonilla-Chongo

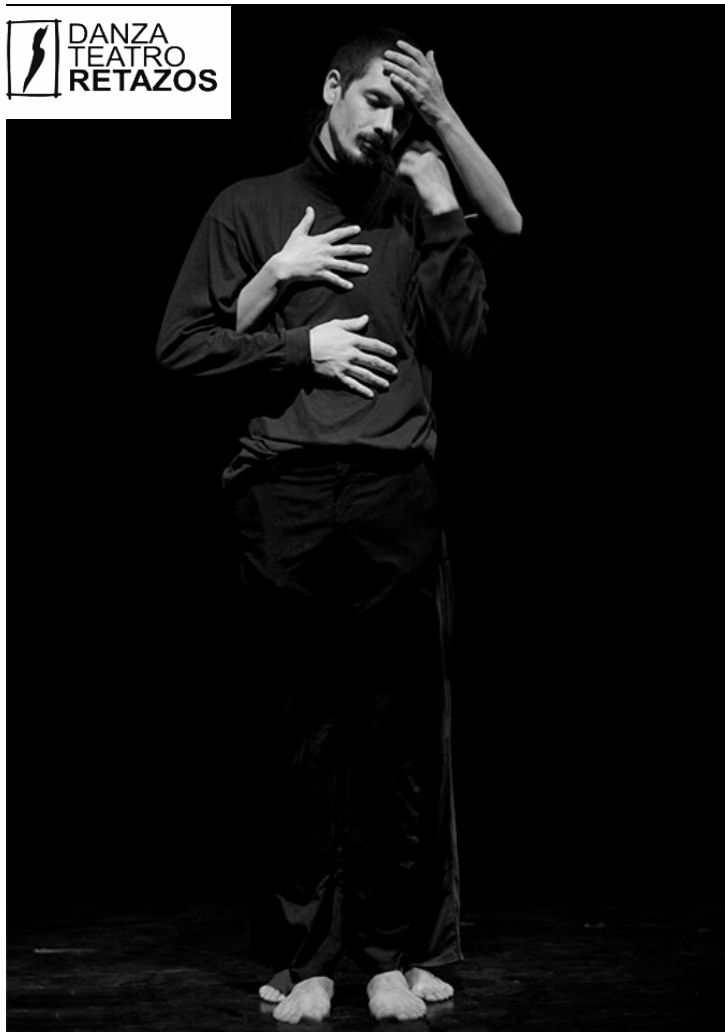
“Si pudiera decir, lo que quería decir,
No habría razón para
bailarlo...”

Isadora Duncan

Corrían los primeros días de enero de 1987. Isabel Bustos, bailarina, profesora y coreógrafa ecuatoriana, se presenta como directora de Danza-Teatro Retazos en el capitalino teatro Mella. Mujeres fue el primer espectáculo de la entonces debutante agrupación. Era una propuesta integrada por trece estampas, viñetas, fragmentos, retazos independientes entre sí y bautizados cada uno por un título (“Oración”, “Encuentro I”, “Camino”, “Agua”, “Impulso”, etc.).

En el programa de mano se leía el credo fundacional de Isabel y su equipo: “Romper con estereotipos y convencionalismos para llegar a un público más amplio por medio de la exaltación del gesto natural y cotidiano, y de la expresión en sí misma”. En aquel espectáculo se formulaba, en fugaces imágenes coreográficas, una combinación espacio-temporal muy particular y hasta extrañante, donde lo sensitivo y emotivo guiaban la acción danzada, para proponer un intercambio no muy común con el público de entonces.

Por ese camino echó a andar Danza-Teatro Retazos, siguiendo una línea coreográfica regida por la supercepción del movimiento y el sentido altamente teatral y expresivo de la visualidad plástica en la representación. El grupo deja clara su mirada y tratamiento del gesto, de la acción, de las metáforas, frases y secuencias coreográficas, en complicidad con la creación de atmósferas oníricas teatralmente expresivas en el espacio representado; allí, donde sonoridad y la iluminación participan de modo diestro sobre el entramado de los hechos, de las visiones y sus vibraciones. Alrededor de estos ejes, el espacio de Retazos puede desbordarse, estar en el borde, perderse de vista, estar fuera de vista, subrepticamente representa-



Fotos: Tomadas del sitio web de la compañía
www.danzateatroretazos.cu,

do por una curvatura, una inversión; señales oblicuas propias del terreno de la escritura en la danza contemporánea que con Isabel Bustos alcanza modulaciones distintivas.

Isabel es deudora —quién puede negarlo— de presupuestos poéticos que legitimaron a la danza-teatro como la tendencia más integradora y posibilitadora dentro del amplio vocabulario de la danza contemporánea. Amplitud que transita entre el apego a la más ortodoxa tradición de la técnica corporal como vector, hasta la ruptura más anárquica que juega con la alternabilidad, con la anulación del danzante, con otorgarle principalía a otros sistemas expresivos sobre el movimiento tecnificado y el propio cuerpo-vector intérprete.



Fotos: Tomadas del sitio web de la compañía www.danzateatroretazos.cu,

Hechos estos que demandan de un espectador participante, sensitivo, capaz de lograr sutiles conexiones para penetrar en las formas y procedimientos que, por paradójicos que parezcan, dialogan y nos remiten al comienzo de la actividad escénica, cuando no eran concebibles las taxonomías entre danza, teatro o mimo, en tanto espacio corporal representado.

Ahora, treinta y cinco años más tarde y tras la detención pandémica, Retazos ha vuelto a la carga para festejar su aniversario y su día a día; allí, entre el jardín y el escenario de Las Carolinas, su anclaje dentro del Centro Histórico de la Habana Vieja. Soplo propicio para visitar la memoria, el recuerdo y entretejer relatos de cuerpos ausentes, hechizos de luces disueltas, músicas que resuenan en la distancia. Así, *Formas* y *Solamente una vez*, han vuelto como deliciosas tortas de cumpleaños o confite escondido en una colorida piñata celebrante.

Aparentaría que en *Formas*, del 2022, Danza-Teatro Retazos hace un viaje en retorno. Sí, como si regresáramos al tejido que el coreógrafo Miguel Azcue (rebrote Bustos) se ingeniara hace corto tiempo atrás (antes de la pandemia de la Covid-19) para volver a tejer y destejer su urdimbre fantasmal. Pero no. Hay en *Formas* —la anterior de 2018 y en esta que recién

se re-estrena—, la disposición de volver a la escena como espacio de franquicias y de permanencias, de adeudos y utopías, de lapsos prudentes que, a modo de aparejo estratégico y eficaz, vincula conquistas, hitos, trayectorias, deducciones, continuidades y, también, sus derivables rupturas.

Mientras que *Solamente una vez* —mítica pieza donde Isabel tomara de pretexto el lirismo de las canciones del compositor mexicano Agustín Lara para re-dimensionar desde su grafía danzaria el universo de evocaciones, sensualidad y emociones contenidas en la cancionística—, sirve de puente entre el tiempo transcurrido de 1987 a 2022.

Formas, en/desde/por la danza que, en un sentido expandido, supone la recreación de “formas”; o sea, ordenes de sentido, objetivación o puesta en forma de significaciones. Es el cuerpo en sí mismo una forma y la práctica en acción de sus modos elocuentes, el medio por el cual, al mismo tiempo, este determinará signos, grafías, formas; aquellas donde la facultad ponente de ideas y conceptos, figuras y volúmenes, voluntades y acción, se configuran en los encuentros generativos entre pensamiento y cuerpo como instancias de imaginерías.

Solamente una vez, suerte de viaje ficcional a la remembranza corporal, donde la emanación de ese aliento vital que envuelve al cuerpo en su movimentabilidad musical, se transforma en partitura narrante de deseos, anhelos, tristezas, encuentros, frustraciones, desencuentros, gozos y esperanzas.

Solamente una vez, imagen congelada, fotografía capturada, atrapada por la bruma y la pátina de su belleza y presencia escénica creíble y durable. Luego entonces, el juego somático se enmaraña con los silencios, las respiraciones y la música en busca de un movimiento ilimitado, fugaz, fluido y, a la vez, pesado, curvo, zigzagueante, intacto. De ahí, la escritura espectacular viene y va sobre las trayectorias que celebran los encuentros y desencuentros como nexos vinculantes. Hay en estas piezas de aniversario, una fina línea que investiga sobre los mecanismos de transformación, de seducción y convencimiento para lograr concilios; en ese sentido, las dimensiones espaciales ceden para identificar patrones, atribuir significados y establecer relaciones entre los cuerpos próximos y distantes, unidos o bifurcados.

Isabel lo sabe, sabe contarnos cómo el gesto, la pose, el movimiento, deben volverse voluntad indagatoria y emerger del interior, de la estructura ósea, en acuerdos con lo aparentemente superfluo y formalista de la técnica y el estilo. Como Isadora, ella insiste en aquello que puede decir con el baile y sus múltiples modos. Hay en sus ballets la complicidad de una indagación

pasional en torno al cuerpo danzante, al espacio vacío, a la sonoridad y la iluminación para tramar una historia que cobra armazón solo a partir de aquello escondido que precisa ser revelado. Por ello, la improvisación pautada y orgánica juega un rol determinante en la extracción de material corporal para componer los diseños y evoluciones coreográficas.

Treinta y cinco años con Danza-Teatro Retazos: laboratorio, probeta, muestreo, depósito en las relaciones coreógrafa-danzantes, danzante con su partenaire, cuerpo con el suelo, suelo con la tierra. Todo se complicita en esa suerte de trance, de posesión y encarnación de un movimiento frágil, delicado y expresivo. Una banda sonora evocativa e ilustrada se vuelve ahora dirección imprescindible para hablar de una posible “emoción”, de una permisible “dependencia”, de un lícito contrapunto rítmico, movimental, individual, grupal...

En sus ballets, les performers caminan, se detienen, se precipitan, se agrupan y disuelven para volver a la cópula y a la quiebra. Ellas, sus mujeres seductivas; ellos, sus hombres imperiosos, vienen y se van, caen y se levantan, duermen y se excitan, crecen y fenecen. Pero, por fortuna, queda siempre el hálito de una “noche de ronda” y, con ella, un nuevo día. Día donde, otra vez la sombra, la oscuridad, la belleza, el escorzo, la silueta de un cuerpo listo y vulnerable, se eleva para imponer una temporalidad otra: inmensa, ilimitada, infinita; en fin, dinámica, mutante, mejor.

Hoy con Formas y Solamente una vez, piezas de este aniversario; pero permanecen en el ayer de sus retazos esparcidos por el mundo, las huellas de naturaleza muerta con gallinas blancas, que besaban mucho en los ensueños de lunas para Lorca o crisálidas que cantaban a la Piaf y su vie en rose, que coreaban a Silvio como disco recurrente...

Isabel —vidente, pitonisa de finas alquimias y atmósferas elocuentes—, sabe cómo gestar su espacio representado según un sistema de paralelismos, de cruces, de fronteras, de límites, contruidos de instantes, de permanencias, de atrevimientos y de emociones, ancladas a la vez en la regeneración de lo diverso y en lo único. Espacio articulado alrededor de la arquitectura del cuerpo, del gesto, de la escena y de su puesta en visión, en sensación de sonoridades y luces.

En otras palabras, aplaudimos los treinta y cinco años de Retazos y el cierre triunfal de la recién concluida 26 edición del Festival de Danza en Paisajes Urbanos “Habana Vieja: ciudad en movimiento”. Los aplaudimos hoy, 29 de abril de 2022, en este Día Mundial de la Danza (quizás deberíamos decir de las danzas); sí, porque constituyen, ellas todas, la armazón de un conglomerado espacial y rítmico, corporal y notorio,

notable y corpóreo en sus zonas francas de sucesivas metamorfosis. En el espacio intermitente, entre la luz y la sombra, entre el movimiento y su suspensión; abierto o invisible, antiguos o noveles. Ahora Retazos me sirve de pretexto, pero celebro la voluntad de nuestra danza toda; de su espacio representado que se vuelve renovación y magnetización, reverberación y horizonte para forjar un sitio y sacarlo del olvido, de la pérdida, de los núcleos de un tiempo que igualmente revoca al protagonizar tantos años de perdurabilidad. Isabel: linda hechicera de noire habillé; sibila que, de Obispo a Amargura, de Cuba a Mercaderes y entre tantos corredores habaneros, se aferra para seguir fundando en su hervidero de perspectivas infinitas. Quizás como en Proximidad, mi pieza favorita, ella y su bailarina se inventan momentos, posibles-imposibles, quimeras, casas para María, nuevos pecados capitales y Carmina Burana para renacer una y otra vez. Ella, siempre próxima, con abrigo verde de mujer con maleta, canta:

Vou voltar

Pase lo que pase, volveré

...

Palavra de mulher, eu vou voltar

Voy a volver

Pase lo que pase, volveré

Me gustaría invitar a buscar, por el placer de la búsqueda misma, en esos resortes que nos movilizan hoy. Sí, mientras avistamos un mundo en creciente mutación, escapes, migraciones, muertes y zozobras, al punto de transformar el orden civilizatorio y las nociones del arte y la cultura; debe siempre la danza, en sus múltiples formas y modos plurales de ser, apostar por el amor y perpetuidad de nuestra especie. Ahí está la clave para entender el privilegio que significa la escena como sitio de formas poéticas para hacer surgir significaciones nuevas, entre aquello que pertenece a lo que los danzantes entregan, proponen; aquello que también emerge del momento, del acto efímero, de los ecos ausentes que perduran entre los gestos presentes, el tiempo, la memoria, la retención del instante; savia o alternativa pertinente para seguir contando estos primeros treinta y cinco años.

¡Felicidades Isabel, felicidades Retazos!

29 de abril de 2022

Día Mundial de la Danza

NARRACIONES DE UN DISEÑADOR

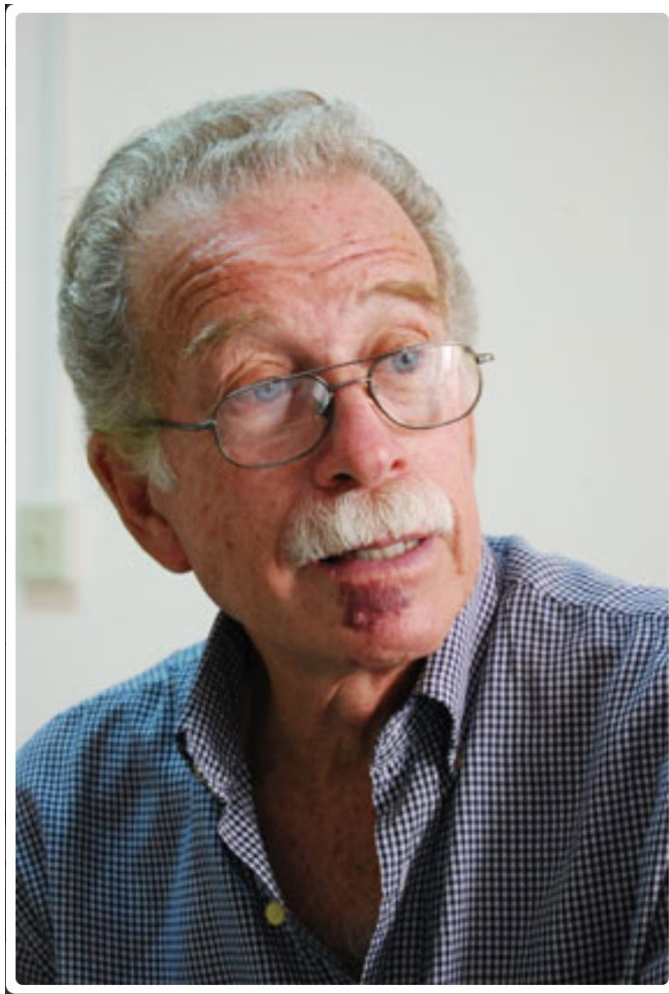


Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

Por Dainelis Morgado González

El caballero del diseño deja una vez más su sinuoso castillo en Alamar para adentrarse en los jardines del querido Teatro Nacional, esta vez tomando como excusa la presentación —por segunda vez— de su libro *Palabra de Diseñador*.

Gracias a la conspiración directa con la autora Estrella Díaz, ha logrado llegar hasta nuestras manos, en el Día Internacional de la Danza, este ejemplar que brinda la insospechada oportunidad de conocer la vida personal y profesional de Eduardo Arrocha, un artista merecedor no de uno, sino de tres Premios Nacionales (Teatro, 2007; Diseño, 2013 y Danza, 2022).

La autobiografía en cuestión presentada por Yuris Nórido Ruiz Cabrera con prólogo de Norge Espinosa, no fue pensada como un aburrido relato lineal repleto de fechas, nombres y datos de relevancia. Por el contrario, Ediciones La Memoria del Centro Cultural Pablo

de la Torriente Brau, nos brinda una compilación de aventuras y cuentos que bordean en primera persona la vida cuasi fantástica de Arrocha, cual Juan Rulfo y sus personajes ficticios.

Mas Eduardo Arrocha nada tiene de artificial —aunque aparente ser un caballero/poeta salido de un cuento decimonónico— y, por tanto, su narración se caracteriza por una precisión exquisitamente descriptiva, hasta el punto de sentir sus palabras en la piel.

¡Cuánto honor reside en recorrer ciudades famosas y rincones sorprendentes del globo junto a este diseñador de mirada ansiosa! ¡Cuánta nobleza y divertimento hay en sus anécdotas, sus estudios, sus maestros, sus compañeros, su familia! Es precisamente su lenguaje cálido y amistoso lo que dota a este libro de más de 350 páginas de un aura cercana a una confesión católica, como un secreto que queda entre camaradas. El espectador tiene la libertad de experimentar una empatía con el niño que descubre las maravillas del cinematógrafo, el joven que balancea trabajo y estudios, o el que se deslumbra de amor ante la omnipresencia de María Elena.

Sin embargo, sus andanzas y aventuras se valoran en la medida en la que estas logran aportar experiencias indispensables para su labor profesional como diseñador escénico, de vestuario y luminotécnico. La crítica especializada tiene los referentes más relevantes en aquellos pasajes correspondientes a sus encuentros y des-encuentros con las distintas manifestaciones del arte y la cultura cubana: la televisión, el teatro dramático, el Conjunto Nacional de Danza Moderna —devenido Danza Contemporánea—, el Ballet Nacional, el Conjunto Folklórico, el teatro musical, el cine, la ópera y el cabaret.

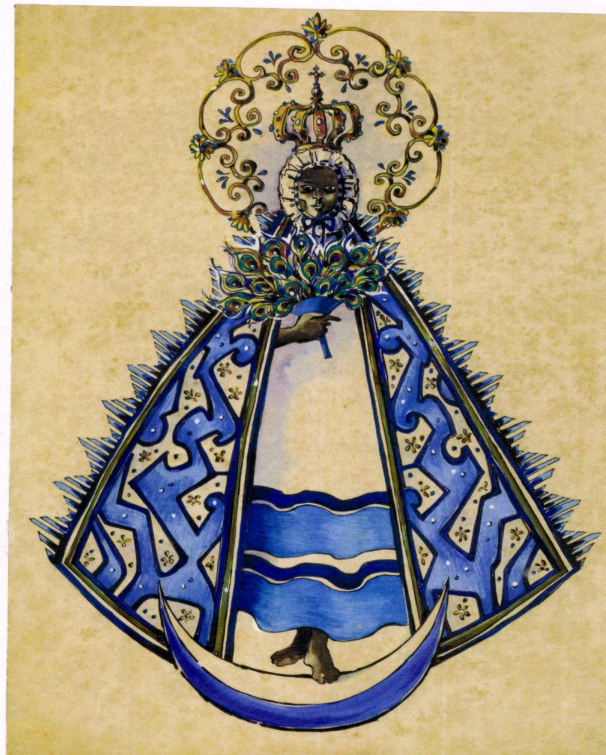
Todo esto sin dejar de lado el exquisito diseño editorial en manos de Katia Hernández Baldassarri y Enrique (Kiki) Smith Soto. Las páginas están acompañadas por bocetos de Arrocha de vestuario, escenografías o de obras plásticas creadas durante su juventud, en perfecta correspondencia con el contenido de los capítulos.

Asimismo, se ilustran lugares importantes en su desarrollo como la Iglesia Santo Domingo de Guzmán y fotografías de sus seres queridos, familiares y maestros especialmente atesorados en su memoria.

Al finalizar la narración, se incluye un catálogo general: seccionado su trabajo y organizando visualmente toda su producción, con sus respectivas fichas técnicas.

Palabra de Diseñador es una maravilla en el más amplio sentido de la palabra, pues se proyecta un hombre divertido, ocurrente y sacrificado; un cubano que se convirtió en célebre artista visual de la cultura cubana e internacional. Eduardo Arrocha se muestra como un guerrero trepidante que encontró su camino junto al arte todo. La cultura le forjó el espíritu y este, en agradecimiento ha cambiado nuestra cultura para mejor, ha demostrado que un diseñador puede ser tan versátil como el mejor de los actores o tan indispensable como el mejor de los coreógrafos.

El valor patrimonial de Palabra de Diseñador solo lo podrán medir con exactitud las generaciones que nos sucedan; sin embargo, no es arriesgado afirmar que “trascendental” sea la palabra correcta para señalar esta obra que ubica en su justo lugar la personalidad del más reciente Premio Nacional de Danza en Cuba.



Premio Nacional de Danza 2022



Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas



JÓVENES ESTRELLAS DEL BALLET



Por Gabriela Pando y Carolina Escobar
Fotos: página de Facebook de la Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso

Del 10 al 20 del presente mes de abril se celebró el XVII Encuentro Internacional de Academias para la Enseñanza del Ballet, evento que tiene como anfitrión a la Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso. En este espacio se dan cita los futuros bailarines, maestros, danzólogos y grandes figuras de la danza nacional e internacional, para compartir conocimientos, experiencias y arte.

Dentro del marco del encuentro tiene lugar un concurso en el que participan estudiantes de nuestro país y otros extranjeros. Después de dos años de una pandemia que alejó a los bailarines de la escena, la cita finalmente regresó de forma presencial y el capitalino

Teatro Martí fue el espacio para que los participantes mostraran su trabajo.

La primera noche de funciones fue para el concurso infantil en su VIII edición, el cual por primera vez incluyó una categoría para los más pequeños, contemplando las edades de 10 a 11 años.

En esta ocasión, el concurso en general tuvo un formato más compacto, con una sola vuelta de competencia para cada categoría, una sola oportunidad de dejarlo todo en el escenario frente a un exigente panel de jurados presidido por la primera bailarina y directora del Ballet Nacional de Cuba, Viengsay Valdés.

Los primeros al enfrentarse a este reto en la jornada del certamen fueron precisamente esos pequeños e inexperimentados participantes en la modalidad de Variación Libre. Se alzaron con la medalla de oro las estudiantes Ana Fernanda Salvat en la categoría In-

fantil y Valentina Mascini en la categoría Pequeños; esta última recibió el Gran Premio Revelación a pesar de ser la concursante de menor edad.

Es importante destacar la impecable participación de Matanzas que se llevó dos medallas con Joan Manuel Riera Pérez y Helen Arzumendi, dos jovencitos de gran presencia escénica, quienes darán mucho de qué hablar en el mundo de la danza.

Casi finalizando el primer día de concurso, salieron a escena los participantes de la categoría Juvenil. Defendiendo la modalidad de variaciones clásicas estaban, entre otros, Gabriela Lemus y Roberto Nicolau, quienes brillaron por su proyección escénica e interpretación. Ambos fueron ganadores de la medalla de oro.

Para cerrar la gala por todo lo alto vimos el estreno de Ixan Yorca y Carolina Fonseca en la modalidad de pas de deux. Paysant fue la pieza que, con apenas un mes de ensayo, defendieron con elegancia.

En la segunda noche, las jóvenes promesas del ballet compitieron en la categoría Intermedia y Avanzada. El escenario se llenó de virtuosismo y destreza, con ejecuciones como la de Yadamí Soria y Gina Morales, al compartir el primer lugar en la modalidad de Variaciones.

Pero sin dudas los mejores momentos de esta gala llegaron de la mano de la categoría Avanzada. Mónica Tapia deslumbró con su Cisne Negro; fue toda una

Odile en escena. Su limpieza técnica e interpretación de tan difícil variación la alzaron con el primer lugar. No se quedó atrás la dupla de Carolina Rodríguez y Pedro Alcántara, quienes pusieron de pie a la sala con su actuación. Para ellos fueron las medallas de oro y el premio a la mejor pareja. El Grand Pas Classique, pas de deux de altísima dificultad técnica, los hizo sobresalir esa noche. Complicidad al bailar, delicadeza y precisión fue lo que dejaron estos prometedores artistas en el escenario. Pedro, además, fue galardonado con el Grand Prix.

Asimismo, este año tuvieron la oportunidad de competir en la categoría Contemporáneo estudiantes de la Escuela Nacional de Danza y de Acosta Danza con coreografías de su propia autoría. Thalía Cardín Díaz fue una de las premiadas que destacó con la brillante interpretación de su solo Huellas.

Tras presenciar cada uno de los talentos cubanos e internacionales, en las dos noches de concurso y en una tercera gala de laureados que nos dio la oportunidad de disfrutar nuevamente a los ganadores de las medallas de oro, no nos queda duda de que la Escuela Nacional de Ballet de Cuba tiene jóvenes estrellas en sus filas.



DANZAR EN PAISAJES URBANOS, RELUMBRES DE UN FESTIVAL

Por José Omar Arteaga Echevarría

Fotos: página de Facebook de Danza Teatro Retazos

Cada año el Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja. Ciudad en Movimiento acostumbra a tomar el Centro Histórico con un despliegue de danzantes que se conjugan con la arquitectura. Isabel Bustos y su compañía Danza Teatro- Retazos, artífice fundamental del evento junto a la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, idearon un programa que incluyó talleres, clases magistrales, paneles dedicados al pensamiento teórico de la danza, y el acostumbrado espacio para el audiovisual DVDanza Habana Movimiento y Ciudad.

Esta edición 26 del Festival ha sido un reencuentro para los artistas que asiduamente participan en el circuito de eventos danzarios, contra el que ha atentado la situación sanitaria impuesta por la Covid-19.

Diversos han sido los modos de proyectar la kinesia en los espacios no convencionales; los lenguajes del movimiento (desde la contemporaneidad hasta las danzas tradicionales y folclóricas) se ponen en función de conectar con aquellos que pasan y se quedan, graban, hacen fotos, o se asombran ante el gesto.

Los colectivos danzarios nacionales y foráneos presentaron un volumen considerable de obras, y aunque no fue un Festival de la magnitud de otros años, su puesta en marcha y realización fue un triunfo en medio de la actual crisis económica y sanitaria de la que el mundo aún no se recupera.

Entre las piezas expuestas —unas no concebidas originalmente para las exigencias del Festival callejero, otras presentadas como trabajo en proceso, y algunas hechas para el encuentro—, fue recurrente esa especie de conexión entre los temas y las partituras del movimiento que, en ocasiones, parecían reiterarse en secuencia y pasar de una coreografía a otra, aun cuando los exponentes pertenecían a diferentes agrupaciones. Sobre el accionar danzario en estos espacios me cuestiono, ¿por qué sigue siendo la danza lugar de tecnicismos y demostración de destrezas-pasos-evoluciones-quien salta más alto-cae mejor-suba más la pierna?



Cartel del 26 Festival de Danza en Paisajes Urbanos

Algo desafortunadamente común, es encontrar los espacios de análisis y reflexión teóricos despoblados de los jóvenes intérpretes —creadores o co creadores—, que luego ejecutaron de forma magistral las secuencias coreográficas. ¿Por qué siguen siendo dos caras (antagonistas) de la misma moneda la teoría y la práctica? Urge revisar, desmontar estas relaciones y/o desconexiones para lograr una imbricación orgánica de los procesos que atañen al hacer dancístico.

Discutir sobre coreografía ya no es hablar solo de danza. La expansión del término traspasa la organización-relación del movimiento de sujetos u objetos para inmiscuirse en todas las aristas del ser social. Las definiciones de coreografía hoy se nutren de discursos plurales encaminados hacia las prácticas filosóficas, estéticas, políticas, científicas, económicas, a manera de pulsiones que provocan la creación artística.



Para seguir esos cuestionamientos, me remito al coreógrafo inglés Michael Kliën quien, en constante preocupación por la reelaboración de la práctica y la teoría danzaria como acto de subversión, reescribe las definiciones de coreografía ofrecidas por los diccionarios a partir de pautas que apuntan a un hacer desde lo sociopolítico:

Coreografiar (v.): organizar relaciones entre cuerpos en el tiempo y el espacio.

Coreografiar (v.): el acto de enmarcar relaciones entre cuerpos; “una forma de ver el mundo”.

Coreografía (s.): el resultado de cualquiera de estas acciones.

Coreografía (s.): una constelación dinámica de cualquier tipo, conscientemente creada o no, auto organizada o super impuesta.

Coreografía (s.): orden observado..., intercambio de fuerzas; proceso cuyo orden encarnado es observable u observado.

Coreografiar (v.): reconocer dicho orden.

Coreografiar (v.): acto de interferir o negociar dicho orden.

Hágase la danza en su sentido plural; hacer teoría es hacer danza también. Hágase la que se parece a su ciudad y su gente; hágase callejera, sobre el escenario del edificio teatral o donde sea factible danzar.

Si algo demostró el aislamiento producto al virus del Sars Cov-2 fue que las maneras y los lugares están ahí; solo hay que explorar, intentar, subvertir, transformar.

Multiplíquense los motivos y los encuentros, los diálogos, las inquietudes en cuanto a forma y contenido, la interdisciplinariedad del danzar.

Caminar en estos días por las plazas, sentir la música, los pasos transeúntes apresurados para llegar a las calles-escenarios, la sorpresa en las caras, la alegría, son imágenes que reafirman la necesidad de que el arte salga a los ámbitos comunitarios y que llegue a todas las personas. Se despiden los pies que transitan, los cuerpos que tocan la ciudad antiquísima.

La ciudad habanera vuelve a sus dinámicas naturales, al ajetreo de su gente; quedan, sin embargo, las huellas sobre piedras y adoquines de estos 26 años de un Festival que convoca a sentir la urbe desde el impulso danzario.

BAJO EL SIGNO DE LA ABSTRACCIÓN

Por Carlos Paolillo

Fotos: Frank D. Domínguez

Un rasgo sobresaliente caracterizó la más reciente temporada del Ballet Nacional de Cuba (BNC). La compañía emblema presentó un programa integrado por obras que comparten una orientación común: la indagación conceptual, más allá de narraciones habituales y de reconocibles expresiones formales.

En la Sala Avellaneda del Teatro Nacional de La Habana, como prelude de la celebración del Día Internacional de la Danza, el BNC escenificó tres títulos - dos reposiciones y un estreno mundial - pertenecientes a coreógrafos de distintas generaciones y nacionalidades y con abordajes diferentes del ballet contemporáneo considerado como estilo o tendencia. Dos características dieron unidad y coherencia a la diversidad de planteamientos de las piezas ofertadas: su depurado sentido de la abstracción y el espíritu colectivo que las orienta.

Sin mayor retórica que la de vigorosos cuerpos desplazados con estimulante dinamismo en particulares espacios y tiempos escénicos, las propuestas de la cubana Ely Regina Hernández, primera solista del BNC, devenida coreógrafa de notables potencialidades; de James Kelly, creador estadounidense de acreditada labor en su país, Canadá, México y Cuba; y de la inglesa Gemma Bond, quien fuera bailarina del Royal Ballet de Londres y el American Ballet Theatre, plataformas donde ha desarrollado principalmente su carrera coreográfica, evidenciaron caminos alternativos de creación.

La forma del rojo (2010), de Ely Regina Hernández, música de Ezio Bosso, remarca con insistencia el granate como color, así como sus valoraciones plásticas y sus implicaciones psicológicas dentro de la cualidad abstracta que exhibe. Presenta a sus intérpretes con expresiones inicialmente formalistas. También subyace un pensamiento crítico de inquietante densidad. Las amplias y largas faldas encarnadas abolen las distinciones de género dentro del conjunto de bailarines, que hace hincapié en un espíritu gregario y primitivo, ceremonial y ritual, en medio de las visiones de modernidad que contiene la obra. El exhaustivo diseño espacial concebido por la coreógrafa, reafirma su capacidad movilizadora de cuerpos vitales, individualizados y colectivizados de continuo, en espacios de



Obra: La hora novena

múltiples significaciones.

En Sinfonía para nueve hombres (2004), música de Apocalyptica, James Kelly procuró retos físicos extremos a partir de los altos estándares técnicos del elenco del BNC. La escuela cubana del ballet ha sido internacionalmente reconocida por su formación de intérpretes varones, que han alcanzado cimas altas en los escenarios más encumbrados de la danza mundial. El interés coreográfico de Kelly, partió de esta realidad convertida en mito. Su énfasis como creador fue puesto en las sorprendentes capacidades físicas de los ejecutantes. Una secuencia de cuadros, sin estructuración dramatúrgica, da plena cuenta de las promociones actuales que constituyen el relevo de la compañía, y sus alcances en el orden técnico. La idea rectora de esta demostración, se encuentra en la exaltación de la masculinidad escénica a partir del dominio de un vocabulario corporal virtuoso.

Finalmente, La hora novena (2022), de Gemma Bond, toma como basamento el oratorio La pasión según San Mateo, de Johann Sebastian Bach. La autora res-

peta la esencia y la estructura de la imponente obra, para concebir un discurso coreográfico esencialmente abstracto, alusivo a los días finales de Jesús de acuerdo con el relato evangélico, desarrollado a partir de un lenguaje inscrito dentro de los códigos de la contemporaneidad del ballet, y también de los postulados originarios de la danza moderna. La pieza contrasta la narración implícita de connotaciones dolorosas, con una corporalidad aséptica y en apariencia disociada del sentido dramático que la fundamenta. Ese presunto distanciamiento, fortalece la danza y la autonomiza de los determinismos de la sobrecogedora composición musical. El resultado es una armónica y fluida propuesta de integración artística, de la que junto al BNC participaron la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, los solistas del Teatro Lírico Nacional de Cuba, el Coro del Teatro Lírico Rodrigo Prats, de Holguín, y el Ensamble Vocal Luna.

Los bailarines del BNC exhibieron en este programa de creaciones netamente contemporáneas, fortaleza y versatilidad interpretativas, efectiva organicidad y plasticidad en sintonía con valoraciones universales del movimiento. Los caminos renovadores anunciados para la influyente compañía por su directora, la primera bailarina Viengsay Valdés, ya iniciaron su tránsito.

Caracas, Venezuela

Mayo, 2022



Obra: La forma del rojo



Obra: La forma del rojo

Y LA ESCENA SE MUEVE

Por Jorge Núñez Motes/ Foto: Cortesía Danza Libre

El último de los estrenos de esta temporada escénica de inicios de año en Guantánamo lo protagonizó la compañía Danza Libre (DL), en ocasión de celebrar el aniversario 32 de su fundación, ocurrida el 26 de enero de 1990, al frente de la cual estuvo, hasta su fallecimiento en 1998, la bailarina, coreógrafa y maestra norteamericana Elfriede Mahler.

Como bien se conoce, con Danza Libre se inicia el movimiento profesional en la danza en Guantánamo, a partir de la voluntad fundacional de Elfriede Mahler, quien llegó al territorio en 1980 para fundar los estudios elementales de la manifestación en la entonces recién inaugurada Escuela Vocacional de Arte “Regino Boti”.

A partir de 1998, Danza Libre fue dirigida por el coreógrafo y maestro Alfredo Velázquez, quien —entre otros aportes— concibió una metodología propia para que un mismo bailarín pudiera asumir tanto las propuestas folklóricas como las contemporáneas, aspecto que caracteriza a la agrupación y que hasta ese momento se realizaba con dos elencos.

El período 1998-2013, tiempo en que DL fuera dirigida por Velázquez, esta compañía alcanzó su máximo esplendor y reconocimiento no solo en Cuba, sino también internacionalmente, al tiempo que fue centro y referente en la formación de estudiantes de nivel medio de las provincias orientales.

Dirigida desde 2016 por Elio Orestes Reyna, también bailarín y coreógrafo, la compañía se ha visto afectada por el exódo y la falta de ejecutantes, que junto a la no terminación de la sede —en reparación desde 2011—, han contribuido en no poco a que hoy no muestre sus mejores luces.

Sin embargo, Reyna no ha reparado en obstáculos e impedimentos para aquí y allá dar muestras de la vitalidad y existencia de este importante referente de la danza cubana que es Danza Libre. El estreno para celebrar el aniversario 32 de la compañía así lo demostró.

Los hijos de Bernarda, dentro de los cánones de la danza contemporánea, resultó una obra excepcional en la obra coreográfica de Elio O. Reyna, más apegado a los postulados de la danza folklórica que a lo contemporáneo. Es de notar que este cambio de es-

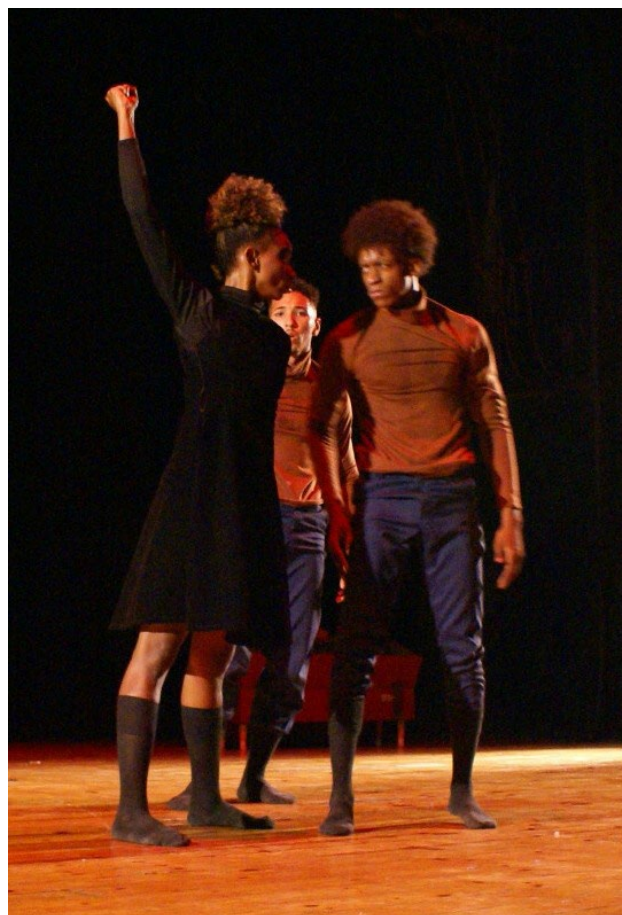
tética amplía notablemente el lenguaje expresivo del creador.

Como claramente se puede intuir, el referente de la coreografía está en la obra lorquiana *La casa de Bernarda Alba*, en cuanto a la intolerancia y la dominación de los hijos. Traída al presente, la historia nos acerca a la incomprensión materna ante la diferente preferencia sexual de uno de sus descendientes.

Este tema, de gran actualidad, Reyna lo resuelve de forma eficaz desde la coreografía, en la que movimientos escénicos, uso del espacio e interpretación de los bailarines (incluido el propio coreógrafo), ofrecen la diversidad de cada uno de los personajes.

Obra concebida desde una estética minimalista, la parquedad de recursos empleados contribuye a una mejor lectura del conflicto que plantea, a excepción de un objeto escenográfico con multiplicidad de usos a lo largo de la obra, pero que su traslado por los bailarines no resulta de fácil manejo.

Con *Los hijos de Bernarda*, Danza Libre reverdece su hacer, y se confirma como un imprescindible referente para la danza no solo en Guantánamo. Que el camino de este año hacia el próximo aniversario nos devuelva una compañía en la plenitud de su madurez estética.



MUÉVETE CON EL CORAZÓN



Obra: Consagración

Por Marilyn Garbey Oquendo

Fotos: Adolfo Izquierdo

Las últimas presentaciones de Danza Contemporánea de Cuba tuvieron lugar el Día Mundial de la Danza. El programa incluía *Consagración*, de Christophe Béranger y Jonathan Pranlas-Descours, y *Matria Etnocentra*, de George Céspedes; piezas que se renuevan ahora porque adquieren nuevos matices a la luz de los tiempos que corren.

Consagración carga con el peso de la tradición. La obra provocó gran escándalo en 1913, cuando Stravinski y Nijinski la estrenaron y, desde entonces, ha ejercido una gran atracción para los creadores. Figuras como Leónide Massine, Mary Wigman, Maurice Béjart, Pina Bausch, Sasha Waltz, Kenneth MacMillan, Javier de Frutos, Akra Khan, se han inspirado en el rito de la llegada de la primavera.

Fue el novelista Alejo Carpentier quien primero abordó el asunto en Cuba y trajo hasta Baracoa a la bailarina rusa que, según cuenta, era parte del elenco del sonado estreno. Recientemente fueron mujeres

las que marcaron las variaciones: Lilian Padrón para *Danza Espiral* y Sandra Ramy para *Teatro Persona*. En 2016, la compañía que dirige el maestro Miguel Iglesias, alcanzó el sueño de bailar *Consagración*. Esta nueva vuelta de tuerca al tema también propone celebrar el arribo de la primavera como signo de esperanza de una vida más plena, pero ahora todos pueden ser elegidos para el sacrificio ritual; por eso bailan con tanta pasión.

Creada especialmente para la agrupación danzaria por los coreógrafos franceses, la pieza establece un diálogo entre la tradición de representar la obra y la técnica cubana de danza moderna, cuya base fundamental es la herencia afrocubana.

Se baila en cubano esta *Consagración*. Hombres y mujeres convergen en escena; blancos, negros, mulatos, gente joven en plenitud física, con cuerpos hermosos que comprometen su espiritualidad para desplazarse en escena. Caderas en rotación, piernas que se elevan al infinito, brazos ondulantes, torsos flexibles, saltos espectaculares, solistas que interactúan con el coro.

Para el diseño de vestuario —firmado por los coreó-

grafos y por Vladimir Cuenca— se eligieron telas que resaltan el color de la piel de los intérpretes, y así subrayan la diversidad racial de la compañía. Un trozo de tela vela el rostro de los bailarines a lo largo de la pieza y se convierte en parte de su cuerpo; solo se descubren cuando se ejecuta el sacrificio que da paso a la vida. A la primavera se le espera bailando, gozando, cantando.

Los bailarines volvieron a exhibir la impresionante condición física que los caracteriza y que los convierte en virtuosos del movimiento. Debo decir que, tras largas sesiones de trabajo con el maître Yoerlis Brunet, han comprendido las esencias de la coreografía y son capaces de evidenciarlas en escena. Todos merecen aplausos —de manera especial fueron agasajados por el público los solos de Ilián Rodríguez y de Stephanie Hardy.

En tiempos en que suenan los tambores de la guerra en varios países del mundo, bailar para que renazca la vida es un acto de fe.

Ven y muévete

Para cerrar la velada, Danza Contemporánea de Cuba puso en escena un clásico de su repertorio: Matria Etnocentra, del laureado George Céspedes; una apuesta contra los dogmatismos, a favor de la vida plena.

En esta coreografía los bailarines se mueven al unísono, en compacto grupo, semejante a una formación militar. Se reiteran los pasos, como si hombres y mujeres fueran autómatas, como si solo fuera posible vivir siguiendo rígidas normas de comportamiento social. Los gestos de los danzantes evocan las ejecuciones de

nuestros bailes tradicionales como guaguancó, columbia, yambú, que por suerte se conservan en sutil exploración de los signos identitarios de la nación.

Ven y muévete, acordes con los que Juan Formell y sus Van Van pusieron a bailar a toda Cuba, son redimensionados por los músicos de Nacional Electrónica. La banda sonora es una franca invitación a moverse con el corazón, a romper con la uniformidad y la rutina, a ponerle emoción a la vida.

Cuando irrumpe la desgarrada voz de Bola de Nieve, Vete de mí, para acompañar el solo interpretado por Ilián Rodríguez, la obra alcanza un punto climático. Y para redondear la inspiración del coreógrafo, el diseño de vestuario, también concebido por Céspedes, resalta la idea de romper la monotonía, de ponerle colores a la grisura.

Otra vez vuelvo a elogiar al elenco, gente joven cuya vida fue sacudida por la pandemia de la Covid-19, quienes se esforzaron para llenar de vitalidad esta pieza que data de 2015 y compartirla con un público que los ovacionó al finalizar la representación.

La temporada recién concluida se inscribe en los festejos por el centenario de Ramiro Guerra, el fundador de la compañía. Los bailarines se encuentran en extraordinaria forma, gracias al trabajo constante en los salones. Espero que se multipliquen las presentaciones a lo largo y ancho del país, tal y como lo hace el Ballet Nacional de Cuba, para que espectadores de todos los rincones de la Isla puedan aplaudirlos.



Obra: Matria Etnocentra

CANTATA: CUANDO BAILAR ES UN ACTO DE PURIFICACIÓN Y DE ESTRECHAR ALIANZAS

Por Kenny Ortigas Guerre/ Fotos: Alejo Rodríguez

Comenzaré diciendo que mi lenguaje se expresará en pasado, presente y futuro, pues escribo estas letras estando todavía en pleno proceso de ejecución del ballet Cantata y se torna ineludible, en este instante, no hablar de la historia, sus aportes al presente, y los retornos imprescindibles del presente a las memorias vivas que habitan en su pasado.

Desde finales del 2021, ya rondaba en la cabeza de Regina María Balaguer Sánchez, Maître y Directora del Ballet de Camagüey, la posibilidad de remontar Cantata, un montaje del destacado coreógrafo Iván Tenorio (Premio Nacional de Danza 2007) y que tuvo su estreno dentro de esta agrupación en 1971, tras acceder a una invitación de Joaquín Banegas, quien fungía como Director del Ballet de Camagüey.

Para no pocos avezados en temas dancísticos, esta obra implicó un reto profesional para la novel compañía que, por aquellos tiempos, ya sentaba las bases de

un alto nivel técnico y estético dentro de su repertorio. Este no constituía el primer montaje de Iván con el colectivo agramontino —anteriormente había estrenado dos espectáculos: Pavana para una infanta difunta y Momento.

En Cantata se rompía con cánones preestablecidos con el hacer del ballet: más allá de ponderar una técnica depurada que mostrara el virtuosismo de bailarines, se enfatizaba en la profundidad psicológica de los danzantes en función de una dramaturgia que desacralizaba en gran medida el concepto de lo bello como forma de estilización habitual, e incluía el manejo de elementos grotescos y expresionistas.

La interpretación que ponía Iván Tenorio sobre la escena, con la dramática música de la Carmina Burana del alemán Carl Orff, basada en una colección de cantos goliardos de los siglos XII y XIII, ahondaba en los grandes sentimientos contrastantes del ser humano, sus zonas oscuras de odio, egoísmo y alienación ante una sociedad contemporánea que convierte al hombre en el lobo de sí mismo, como lo refiere aquella frase





en latín *homo homini lupus* (el hombre es el lobo del hombre), y también planteaba al amor como el halo de esperanza que puede devolvernos la sensibilidad perdida.

Cantata, que en su estreno llevaba por nombre *Juegos profanos*, recibió la censura por el uso de gestos y actitudes que —para algunos— no comulgaban con ciertos estándares de comportamiento para la época, pues en varios momentos los bailarines se acercaban en actitud desafiante a proskenio y se agarraban sus partes como símbolo de protesta ante la doble moral. Discursaba —y en este nuevo reestreno del 2022 lo patentizó— acerca del nacimiento, del origen de la vida y de la depauperación a la cual nos sometemos en el devenir de la propia existencia, a causa de la pérdida de valores.

La referencia al pasaje bíblico de Adán y Eva y la famosa manzana de la discordia, tiene su par análogo en una tropicalización que propone el coreógrafo al introducir una naranja que, convertida en muchas a la vez, ruedan por toda la escena dejándonos bien claro que en cualquier parte del mundo no estamos exentos de caminos pecaminosos y aciagos.

De los bailarines, se espera una fuerte carga emotiva pues tienen que desdoblarse en la encarnación de diversas imágenes que transitan por emociones extremas, donde más que personajes, son alegorías que nos

aluden en varias circunstancias al famoso cuadro *El Grito* de Edward Munch, poniendo a prueba un amplio registro expresivo donde la cualidad energética y de irradiación se expanden para sujetar la atención del espectador y guiarla por los complejos entramados de la conducta humana.

Volvamos al inicio: sí, la idea de Regina, finalmente logró concretarse y no fueron pocos los esfuerzos realizados para alcanzar la meta. Traer nuevamente a la vida este clásico del Ballet de Camagüey, que había tenido una reposición anterior en el 2008, suponía el reto de compartir escenario con el Coro y la Orquesta Sinfónica de Camagüey, ambos bajo la dirección de Lena Lauzao y Lídice Cruzata respectivamente.

Estas agrupaciones, aun con los aires frescos de haber cumplido sus 60 años de fundados en el 2021, recibían esta noticia como merecido homenaje a tan prolíficas carreras dentro de la provincia. Se invitaba además al Coro de Ciego de Ávila (Corávila), bajo la guía de Jorge Rivero, que resultaba indispensable para el completamiento de las voces por las complejidades técnicas de la Carmina.

Todos accedieron unánimemente y sin pensarlo dos veces, pero por condiciones logísticas debía trasladarse el montaje para el 2022. Las alianzas se estrecharon y junto a la Dirección Provincial de Cultura y el Centro Provincial de la Música, el Ballet de Camagüey,

con el auspicio de las Artes Escénicas, se lanzaban a la aventura de realizar este sueño.

En las condiciones económicas del país todo se hacía difícil: desde resolver unos tabloncillos de madera para crear las tarimas anexas a los laterales del escenario del Teatro Principal de Camagüey —que permitiría la colocación de los dos coros—, hasta la solución final del combustible para el transporte y el hospedaje de los hermanos avileños.

El empeño y la búsqueda de alternativas de manera colectiva fueron decisivos para la organización de tal evento. Se sumaban las voces de la soprano camagüeyana Dorca Hernández, el barítono holguinero Alfredo Mas y el contratenor Ubail Zamora, de La Habana. Cabe destacar que estos artistas, unidos a la Sinfónica y los Coros, se integraron de manera armónica para brindar un espectáculo de elevada factura, donde cada nota y cada acorde sincronizaban a la medida con la pulcritud y plasticidad de los gestos y movimientos coreográficos.

A modo de un electrocardiograma, los relieves de las diferentes zonas musicales con sus acentos y matices ubicaban al público asistente en atmósferas particulares, muy bien estructuradas, lo que permitía sostener la atención sobre una coreografía que exige también, a los bailarines, una presencia activa y constante de 43 minutos a la vista del espectador, pues no tiene intermedios ni cambios en su escenografía.

Para la reconstrucción de esta pieza, las figuras de los maîtres Rafael Saladrigas y José Antonio Chávez Guetton jugaron un importante papel —en el caso de este último, es el único artista que queda en Camagüey que fue partícipe del primer elenco que la estrenó.

Cuenta el maestro Chávez que cada función era como atravesar un acto de iniciación en un ritual sanador. El estado de calma y embriaguez espiritual dejaba al cuerpo en un estado de gravitación, que conducía a una posición reflexiva sobre el hombre y su relación con el contexto.

Dice que sin dejar lugar a dudas, esta obra constituyó un hito dentro de la danza cubana. Ahora, a 51 años de distancia, considera que las temáticas abordadas conservan la misma vigencia y contemporaneidad, con un poder de adaptación a las circunstancias de la vida actual.

Los días 29 y 30 de abril el Teatro Principal abrió sus puertas a Cantata, dentro de las celebraciones por el Día Internacional de la Danza y como parte de las actividades que desde ya festejan el 55 aniversario del Ballet de Camagüey, a celebrarse el venidero mes de diciembre.

Con un joven elenco —aunque con algunas figuras de notable recorrido— que aun necesita ir acumulando

experiencia y memoria emocional, se presentó un espectáculo digno y lleno de vitalidad; un verdadero regalo no solo para el público asistente, sino para todos los que de una forma u otra tuvimos implicaciones en la organización del mismo.

Ha sido una manera de acercar y desempolvar ese patrimonio intangible al que se hace pertinente recurrir y beber de él, porque es fuente segura de recursos y memorias trascendentales. Estoy seguro que, al igual que en ese año de 1971 —esta vez sin censura, con un pensamiento renovado y verdaderamente transformador—, el reestreno de Cantata ha marcado un antes y un después para el desarrollo de esta agrupación, que al escuchar el estruendoso aplauso de un público que se resistía a abandonar la sala, recibió un golpe de motivación y de confianza en sí misma.

Porque demostraron que bailar es algo más que ilustrar una técnica; es más que dibujar una simple silueta en el espacio-tiempo; es más que moverse con elegancia y fluidez. Bailar es un acto de fe donde le va la vida al bailarín; es un acto de desnudez e irreverencia; es el compromiso absoluto de proyectar una idea contundente y veraz; es donde el gesto —inobjetablemente— se convierte en poesía.

BOLEROS EN EL SENTIR DE MUJERES

Por Diane Martínez Cobas

Fotos: página de Facebook de Danza Teatro Retazos

El cancionero de Agustín Lara se hace eco en la obra de Isabel Bustos. Este artista de la música mexicana y universal tuvo un asentamiento en La Habana. “Regresaba de Francia... La Habana me abrió sus brazos... y no fui ingrato, ahí están ese Sueño guajiro y esas Coplas que nacieron en la inmensa pradera del Yumurí...”⁽¹⁾ Aquí compuso varias canciones, se enamoró, y en esta ciudad se alza una estatua —en la Avenida del Puerto, a la orilla de la bahía habanera—, que evoca su presencia en la Isla.

Solamente una vez, estrenada en 1998, es una coreografía de Isabel Bustos, directora de Danza Teatro Retazos, que recoge varias de las composiciones de Lara. Tributo al romance, a las melancólicas emociones del amor y a las pasiones entrelazadas entre el presente y pasado perpetuo. Con esta pieza celebran 35 años de la compañía y es presentada como parte del programa de la Feria Internacional de Libro de la Habana, con México como país invitado.

Las piezas de Bustos, Premio Nacional de Danza 2012, evocan a las mujeres como protagonistas. Poética que deslumbra la feminidad en danzantes de cualidades interpretativas exquisitas. Figuras y cuerpos formidables en vestidos oscuros, cabello desenfadado y movimientos que se articulan desde el sentir, el más puro sentimiento donde hasta la sangre baila.

Pero si vemos a Retazos desde su cuerpo femenino, precisamente *Mujeres* fue el título del primer espectáculo de la agrupación, estrenado en el Teatro Nacional de Cuba en 1987. Propuesta compuesta de trece fragmentos independientes entre sí: “Oración”, “Encuentro I”, “Camino”, “Agua”, “Impulso”...

Solamente una vez es acreedora también de esta estética. Las mujeres cuentan desde los boleros historias —tal vez por las que sufren la mayoría de las féminas en Latinoamérica—. Se representa desde un elenco de jóvenes intérpretes que son perspicaces en ese intento de seducir e intimar entre ellos y el espectador.

Movimientos sutiles sin mucho riesgo pero que atrapan el lírico hilvanar de la danza teatro, que defiende la compañía. Y es que Bustos —maestra en la construcción de atmósferas teatrales, como algunos críti-

cos la definen—, en sus coreografías conjuga poesía desde el espacio hasta el movimiento, un compendio que nunca se desvanece.

Danza Teatro Retazos arriba a su 35 aniversario. Retazos, nombre que brindó la maestra Raquel Revuelta y que compaginan en Retazos de emociones, retazos de vivencias de cada uno de los muchachos que incorporaba al trabajo, retazos de pensamientos, de filosofías que circulaban de un lado a otro y de una persona a otra.⁽²⁾

Notas:

(1) Ciro Bianchi Ross: “Presencia de Agustín Lara en Cuba”. En: Juventud Rebelde.

(2) En: <http://www.danzateatroretazos.cu>, sitio web de la compañía.



POÉTICA Y TERRENAL, ASÍ ES COMALA

Por Doria Alderete

Comala, obra del franco-colombiano Alexi Marimón, es una travesía coreográfica que finalmente hizo su presentación en Cuba. En el seno de la Compañía Rosario Cárdenas y con el auspicio de la Alianza Francesa y la Embajada de Francia en Cuba, hoy esta obra no es más que el símbolo de unión entre artistas, culturas e historias.

Tan terrenal como espiritual, tan poética como cruda, tan humana y a la vez cercana a la muerte. Así es Comala, puesta en escena inspirada en la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo.

Este título cumbre de la literatura latinoamericana está presente en la composición de las escenas, en la voz en off del escritor mexicano, en el sentir latinoamericano proyectado en los movimientos y la música, en la denuncia de los males sociales de la región, entre otros aspectos.

Esta pieza fue programada inicialmente para estrenarse en el año 2020, hecho que la situación epidemiológica obligó a postergar hasta la actualidad. Comala sobrevivió al tiempo, a la pandemia y a la crisis mundial que trajo por consecuencia.

El proyecto continuó latente hasta el presente Mes de la Cultura Francesa, justo porque se conformaría con bailarines provenientes de varias compañías del país, tres bailarines colombianos del elenco original y la

participación en vivo del joven cantante colombiano Alex Quin.

Comala, que fue estrenado en Colombia y presentada luego en México con intérpretes colombianos, es una especie de experimentación demográfica. Se mueve conforme la tradición y cultura de la localidad en que se desarrolle, poniendo como premisa el argumento de la obra en la que se inspira y las pautas coreográficas.

Hoy en Cuba alcanza una connotación diferente. La calidad de los bailarines cubanos, la cadencia, la energía y la fuerza apunta a un nivel de madurez de la obra. Uno de los mayores logros de este proyecto es justamente reunir bailarines colombianos y de diferentes provincias de la Isla. Corporalidades diferentes y formaciones profesionales particulares, pero todos trabajando en función de Comala.

Otro punto fuerte fue la selección musical para la puesta, pues conspiró para lograr la conexión espiritual lograda en el interior del Cine Teatro Miramar. El espacio ubicado en el oeste de la ciudad emprende, con este trabajo presentado por la Compañía Rosario Cárdenas, un nuevo camino como escenario para la danza.

La garantía de transportación del público hasta el teatro, tanto ida como regreso, es un suceso histórico. El interés de la Compañía por la asistencia hasta este recinto ubicado en Playa merece ovaciones.

Entre marcados elementos positivos, el tema de la iluminación hizo que la propuesta no brillara aun más, que en algunas de las ocasiones no lograra la magia escénica que podía alcanzar, sea por las condiciones técnicas del recinto, como por la adaptación del diseño de luces en dicho espacio.

Comala está compuesta de imágenes enigmáticas, una en superación de otra. Es un altar en defensa de la identidad latinoamericana; es una oda a la libertad; es una súplica al fin de la violencia; es un juego con las ausencias físicas y espirituales; es un coro frenético a favor de la vida.



ACOSTA DANZA: EL FRUTO DEL EMPEÑO



Por Thalia Amelia González Rodríguez

Foto: Yuris Nórido

Con diversidad de estilos y propuestas coreográficas finaliza la temporada de la Compañía Acosta Danza en el Teatro Nacional de Cuba. Piezas de reconocidos coreógrafos cubanos y extranjeros conformaron el espectáculo “Juventud en el Nacional”, que reunió a las nuevas promociones de bailarines de la compañía, así como a estudiantes de la propia academia.

Creaciones como Huella del joven Héctor Rodríguez, un solo inspirado en la relación del ser humano y el cuerpo primitivo, y el dúo Nosotros, son algunas de las obras que deleitaron al público capitalino durante dos semanas de funciones, organizadas del 27 al 29 de mayo y los días 3, 4 y 5 de junio de 2022.

La versátil formación académica de los bailarines permite a los intérpretes desempeñarse con una singular elegancia y dominar la línea danzaria establecida por

su director, donde se combina la más pura técnica clásica con lo contemporáneo; ambas tendencias fusionadas con elementos de la danza popular.

Paysage, Soudain, La nuit, es el resultado del acercamiento del sueco Pontus Lidberg a la cultura cubana, específicamente a la rumba como género danzario. De la valiosa invitación que se les fuera realizada a los bailarines durante el proceso coreográfico, el creador abstrae la rumba y logra una acertada combinación de movimientos contemporáneos que, junto a la banda sonora de Stefan Levin, inspirada en la música de Leo Brouwer, muestran la cubanidad que tanto persigue filtrar el bailarín Carlos Acosta hacia el mundo.

La captación de talentos internacionales auspiciada por la Carlos Acosta Dance Foundation nos ha permitido disfrutar de la interpretación del venezolano Luis Molina, novel bailarín con una fuerte proyección escénica y un indiscutible dominio de los más diversos estilos danzarios.

Como un tributo a la vida y a dos de los más grandes coreógrafos de la historia de la danza, pudimos disfrutar de *La muerte de dos cisnes*, inspirada en la versión neorromántica creada por Mijaíl Fokín para la bailarina Anna Pávlova en 1905 y la revisión contemporánea del francés Michel Descombey de 1982. En colaboración con la Directora Artística de la agrupación, Yaday Ponce, Carlos Acosta hace coincidir a los dos cisnes sobre el escenario logrando una miniatura coreográfica capaz de trascender en el tiempo.

“...Estaba teniendo muchas dudas personales. Alguien me dijo que el viaje de la felicidad es una marcha hacia adentro”. Así comenta Raúl Reinoso, uno de los coreógrafos más prometedores de la danza en nuestro país con respecto a su obra *Satori*, galardonada con el Premio Villanueva y con el Premio Nacional de Coreografía en los años 2018 y 2019, respectivamente. *Satori* se encuentra inspirada en elementos del budismo zen y el despertar espiritual del ser humano, de los que el autor se valió para fragmentar su propia alma y moldear una pieza emocional y estéticamente compleja.

El largo viaje hacia lo más intrínseco es descrito por Reinoso con variaciones que combinan modos gestuales contemporáneos, propios de la formación del coreógrafo, con su creciente gusto por el lenguaje del ballet en un ejercicio innovador y perfectamente sincronizado.

La compañía explora las nociones contemporáneas más actuales que en el mundo del arte se desarrollan y pone a confluír, en un espacio de experimentación, a artistas de las más variadas manifestaciones artísticas. Este es el caso de Angelo Alberto, a quien se le encargó el diseño de vestuario de *Satori*; de la italiana Fabiana Piccioli en el diseño de luces, y del músico cubano Pepe Gavilondo, quien respalda el montaje danzario con una composición musical dueña de una fuerte carga espiritual.

Jóvenes artistas en ascenso como Daniela Urgellés y Brandy Martínez destacaron por sus interpretaciones en *Satori*, demostrando una excelente calidad en sus movimientos corporales, además de una portentosa composición anatómica.

Dentro del repertorio exclusivo de la compañía aparece el dueto *Nosotros*, creación de Beatriz García y Raúl Reinoso. Inspirada en las experiencias amorosas de los creadores, la pieza constituye una mirada hacia el interior de las relaciones de pareja y permite reflexionar sobre los altibajos del amor.

Con esta temporada, Carlos Acosta pone a consideración del público a las más jóvenes generaciones de su agrupación “como un símbolo de un futuro con esperanzas”. El variado programa presentado refleja las capacidades interpretativas de la primera promoción que emerge de la academia y se une a la plantilla de la compañía, asegurando así ese futuro próspero y sostenible.



LA DANZA DE LAS HIJAS DE BERNARDA

Por Marilyn Garbey Oquendo

Fotos: Yoani Oliva

Federico García Lorca es, otra vez, motivo de inspiración para la danza cubana. Ahora es la Compañía Ecos quien representa el conflicto entre Bernarda Alba y sus hijas. Confiesa Ana Rosa Meneses, la coreógrafa, que la obra se ha cruzado varias veces en su camino como creadora, y hace tiempo quería compartir su idea del texto.

Llama la atención el título de la pieza: ¡Bernarda, no! Al tomar como punto de partida el drama lorquiano —tal vez el más representado del poeta granadino— era preciso subrayar la visión singular de la creadora. Desde el principio, la coreografía expone su desacuerdo con el orden que subyuga a las mujeres.

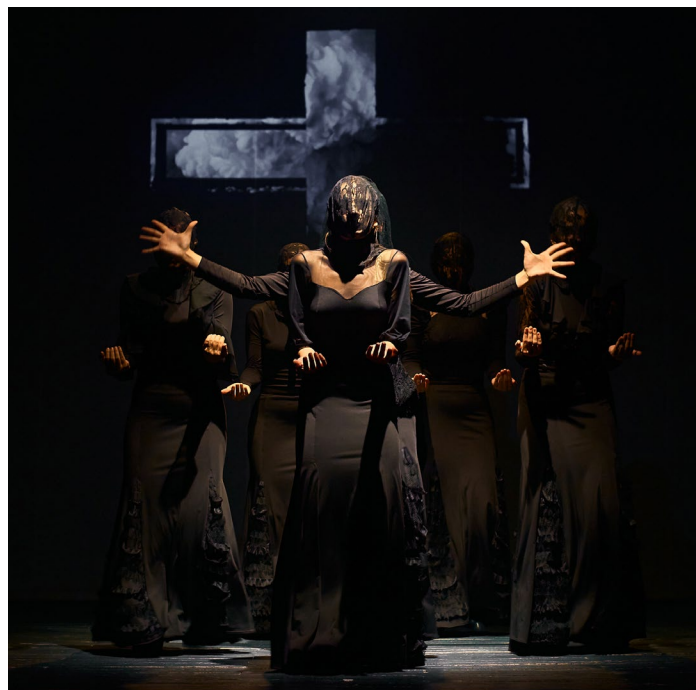
En una agrupación cuyo elenco está compuesto solo por bailarinas, la puesta en escena resalta el rol de la madre en la transmisión de las normas patriarcales: Bernarda, vestida de riguroso negro, apoyada en su bastón de mando, impone una férrea disciplina a sus hijas que les impide realizarse como seres humanos.

Son mujeres encerradas entre las cuatro paredes de una casa, que deben reprimir sus deseos porque así lo dicta el entorno en que viven, enfrentadas a una madre autoritaria. La casa, espacio privado, no es el cálido hogar y quieren escapar de ese infierno por la única vía posible, el matrimonio, donde repetirán la fórmula de sumisión que Bernarda les transmitió.

Tan solo una de ellas, Adela, la más joven, se atreve a desafiar la ley. Prescinde del vestido negro y sueña con el mundo que palpita más allá de los muros de su vivienda, porque la danza le permite respirar y romper las ataduras.

Los tacones repican con fuerza porque es una de las pautas del baile flamenco, y porque ahí también se dirime el conflicto entre el conservadurismo y el ansia de libertad, entre el deseo y la mojigatería, entre la poesía y el oscurantismo.

Resalta la escena de los abanicos, por su belleza visual y porque introduce una nota de color entre tanta oscuridad. El objeto, asociado a la feminidad por los siglos de los siglos, cobra vida por los diferentes usos: las mujeres se abanicaban entre las piernas, lo convierten en arma defensiva, lo transforman en dedo acusador. Otra de las escenas conmovedoras es aquella en la cual aparece María Josefa, la madre de Bernarda, un perso-



naje como de ensueño que inmediatamente establece una fuerte corriente de simpatía con Adela, la hija menor. Ellas se rebelan ante los imperativos que regulan la conducta de las mujeres en la sociedad y no visten de negro. Son las protagonistas de los audiovisuales que se proyectan en la pantalla, donde caminan libres por el campo, al compás de los textos lorquianos.

Pepe el Romano, objeto del deseo de las hijas de Bernarda, será una referencia constante, una ilusión que no aparece en escena, una esperanza frustrada, un nombre que marcará el destino de los personajes, una pieza clave para el final de la tragedia.

La música es otro de los lenguajes que la puesta en escena de Ana Rosa Meneses convierte en protagonista, pues contribuye a crear una atmósfera dramática de gran emotividad. Al intenso taconeo de las bailarinas, se suma la carga de belleza y presentimientos que introducen los textos que se escuchan en off y las composiciones de Noel Gutiérrez y de Miguel Chávez. Vayan los aplausos para las intérpretes: Grettel Montes de Oca, Ana Rosa Meneses, Liz Santana, Sandra Sardiñas, Ailin Rodríguez, Angela Badell. Bailaron con la fuerza que exige el flamenco para expresarse; fueron precisas en el desplazamiento por el escenario; establecieron puentes de energía entre ellas y con el público; comunicaron con sutileza el conflicto del personaje que interpretan.

Lorca en la escena cubana de hoy

Ahora mismo, el Estudio Teatral Macubá presenta *La casa*, una mirada desgarradora a la violencia doméstica, a la violencia de género, a partir de los textos de Lorca y de Margarita Borges. El Ballet Nacional de Cuba tiene en su repertorio una coreografía de Iván Tenorio sobre la obra de Lorca y muchos aún recuerdan la magistral interpretación de Loipa Araújo. Litz Alfonso, directora de una compañía en la cual las mujeres llevan la voz cantante, creó *Sinceramente FGL*, donde recorrió las zonas más inspiradoras de la obra del poeta.

Danza Libre, compañía asentada en Guantánamo, estrenó *Los hijos de Bernarda*, del coreógrafo Elio Orestes Reina. Teatro El Público sube al escenario del Trianón *La zapatera prodigiosa*, cuya protagonista también es duramente cuestionada por sus vecinos y vecinas. Rubén Darío Salazar sigue representando en los retablos su hermoso unipersonal *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. En este recuento debo mencionar a Berta Martínez y Roberto Blanco, quienes firmaron montajes considerados clásicos de *Bodas de sangre* y *Yerma*, respectivamente.

En los últimos tiempos ha tomado mucha fuerza la lucha contra el patriarcado. La violencia contra las mujeres y las niñas adquiere signos trágicos: desapariciones, maltratos físicos y psicológicos, disparidades salariales, violaciones, desigualdades en el acceso a oportunidades para el desarrollo profesional, etc.

Campañas como el *Me too*, *Yo sí te creo*, *Ni una menos*, entre otras, han contribuido a poner el tema entre las prioridades de la agenda pública.

¡Bernarda, no! es un grito de alerta de las mujeres de la danza. Urge subvertir el orden que excluye y maltrata a una buena parte de la Humanidad. Lo dicen las mujeres que bailan con fuerza, que entrenan cada día para llegar al escenario. Tienen familia, comparten responsabilidades sociales, y encontraron en la danza un medio expresivo, en el cual su cuerpo deviene en instrumento creador; ese cuerpo al que el patriarcado pretende someter y reprimir.

Vi el montaje en el Teatro Martí, instalación fuertemente dañada por los tristes sucesos del Hotel Sargeta. Ahora volví a verlo en la sala Llauradó, en cuyo escenario la obra adquirió nuevos matices, a partir de sus dimensiones espaciales y de la cercanía del público. Se apreciaba mejor la calidad del desempeño de las bailarinas, la funcionalidad y expresividad del diseño escénico firmado por Lisandra Ramos.

Aplaudo a la Compañía Ecos, pues atraviesa un período muy fecundo a la altura de sus 20 años: laboran por perfeccionar la presencia escénica de las intérpretes, al tiempo que indagan, con el lenguaje de la danza, en temas de fuerte impacto en la sociedad.



TRIBUTO A BEN STEVENSON



Obra: Esmeralda

Por Reny Martínez

Foto: Yuris Nórido

El reconocido coreógrafo británico Ben Stevenson (1936) ha retornado a La Habana por tercera ocasión de índole artística: en 1978 estuvo invitado por la eximia Alicia Alonso al VI Festival Internacional de Ballet, y en 2019 invitado por su eminente discípulo cubano Carlos Acosta. Ahora regresa motivado por su admiración hacia los bailarines cubanos y por los deseos de entregarle a la compañía cubana de ballet “una parte de su legado coreográfico”, según apuntó a la prensa Viengsay Valdés, directora general y bailarina del Ballet Nacional de Cuba (BNC).

Esta vez se incorporan, por primera vez, al repertorio del BNC tres piezas de Stevenson; una de ellas en estreno absoluto: Los corceles de la reina, con motivo de los 70 años de Isabel II en el trono de UK. También, el Mozart Requiem, una grandiosa producción creada en 2006 para el Texas Ballet Theater, del cual asume su dirección en Estados Unidos actualmente —por lo tanto, el BNC será la segunda agrupación que lo podrá interpretar in extenso.

También tuvimos el placer de apreciar nuevamente dos de sus coreografías: Tres preludios, su primera y más famosa, estrenada en 1969 con el magnífico soporte musical pianístico de Sergei Rachmaninov, y el virtuoso pas de deux Esmeralda, que el BNC incorporó en 1980, y ahora fue rescatado por su propio creador.

Un segundo programa de las presentaciones se enriqueció con Imago, una miniatura coreográfica visualmente impactante para un apolíneo dúo, concebida por la joven bailarina y coreógrafa Ely Regina, sobre música electroacústica y una iluminación psicodélica. No sería justo eludir la participación primordial del gobierno británico en la realización de este evento, mediante las acciones eficaces de la misión diplomática en La Habana. En pro de la precisión, citaré al embajador del Reino Unido e Irlanda del Norte, Sir George Hollingbery, KCMG: “Los dos acontecimientos que recordamos con esta Gala no podría celebrarse de mejor manera; la Reina es patrocinadora del Royal Ballet, la compañía del Royal Ballet de Birmingham tiene como director al coreógrafo y bailarín cubano Carlos Acosta, y esta noche bailarines cubanos presentarán un espectáculo creado por un coreógrafo

británico que incluye una obra exclusiva en honor a la Reina (de gran afición hacia la hípica)”.

Repertorio e intérpretes

Las cortinas de la Sala Avellaneda se descorrieron bajo las fanfarrias de la conocida pieza de Edward Elgar, *Pompa y circunstancias*, para iniciar con la sobria y emotiva edición de un audiovisual sobre la vida y exitosa carrera danzarias de Ben Stevenson, provocando una cerrada ovación, agradecida con saludos en pie desde su butaca en la platea baja.

Aprovecho el punto para elogiar el distinguido y enriquecedor diseño del programa de mano ad hoc del Departamento de Prensa del BNC, contentivo de interesantes textos, en especial la transcripción de una “conversación locuaz y jovial” sostenida por Viengsay Valdés con el coreuta británico homenajeado, quien desveló algunos secretos de su larga y fecunda labor creativa.

Las esperadas entregas interpretativas comenzaron finalmente, tras los discursos de rigor, con una de sus primeras obras maestras, *Tres Preludios*, con música para piano solo de Rachmaninov, ejecutadas en vivo —con pericia— por la joven pianista Daniela Rivero. Una pareja de enamorados en un estudio de danza desarrolla sus íntimos afectos mediante la inspiración fecunda del autor, al estructurar su pieza en forma sonata con el inteligente empleo de la barra, tal si fuera un pas de trois. En los siguientes, para pasar a los ejercicios de centro aplicó magistralmente los silencios, con el objetivo de enfatizar los cambios de matices

emocionales y de ritmo.

Los intérpretes fueron elección del propio coreógrafo, y la entrega de Daniela Gómez y Darío Hernández resultó gratificante tanto técnicamente como en expresividad, acentuada con un sincero lirismo.

Le siguió la novedad de la Gala, la pieza de ocasión creada como un estreno exclusivo para la celebración y el BNC. Se trata de *Los corceles de la Reina*, donde la bailarina solista Alianed Moreno tuvo que encarnar el personaje con majestuosidad y rigor académico dentro del estilo que distingue a la escuela inglesa de ballet, que tiene como epígono a la célebre Margot Fonteyn.

La augusta personalidad fue manipulada con pericia por los dos atléticos “corceles”, artistas invitados de la compañía tejana de Stevenson, con el ajustado soporte musical proporcionado por *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (la archiconocida danza de las horas); así resultó un efímero tributo al amor que concede Isabel II a los equinos de pura sangre.

Acto seguido un impasse con blackout; entonces irrumpe en la escena una pieza rompedora, *Imago*, concebida por la creadora y bailarina cubana Ely Regina, inspirada en los textos filosóficos de José Lezama Lima, una de las figuras más importantes de la literatura contemporánea de la Isla.

Las formulaciones poéticas sui generis de Lezama Lima son trasladadas en este dúo, cual un ersatz de luz, energía y movimiento ejecutado con apolínea fisicalidad y química corporal. Los apenas 7 minutos de danza entregados por Estefanía Hernández y Marcel



Obra: Los corceles de la reina



Obra: Mozart Requien

Gutiérrez nos dejaron atónitos en su empeño de visualizar los conceptos lezamianos de la mimesis de la imagen (imago), como un recurso retórico que “funda una temporalidad en potencia y rompe el tiempo histórico”. Es el momento más eficaz para que el movimiento (imagen-danza) pueda ser captado sin ser detenido.

Para este cronista, y creo que para otros espectadores avezados, fue como un shock pasar de inmediato a la siguiente obra, de gran rigor académico como Esmeralda pas de deux, una ejemplar muestra de la creatividad balletística de Stevenson, con música de Cesare Pugni, arreglada por Drigo y Romualdo Marengo, sin vinculación aparente con el ballet homónimo de Pugni. Sin embargo, aquí “apela a la caracterización de la gitana danzarina callejera” salida de la novela Nuestra Señora de París, de Víctor Hugo.

El montaje de Stevenson fue creado originalmente en 1982 para participar en el Concurso de Ballet de Jackson ese año. En 1984, pudo verse en Cuba durante el IX Festival de Ballet de La Habana, y en 2001 su estreno en el American Ballet Theatre estuvo a cargo del afamado bailarín cubano José Manuel Carreño, junto a Nina Ananiashvili. Esta vez correspondió la brillante interpretación a tres talentosos solistas del BNC: María Luisa Márquez, Diego Tápanes o Yankiel Vázquez. Cada noche las ovaciones fueron largas y en pie.

Después de una breve pausa, vino la conclusión grandiosa del Mozart Requiem, en su estreno cubano. Su creador ha revelado—para descartar conjeturas y mo-

tivar nuevas lecturas— que esta obra escénica mozartiana “es un ballet sobre las esperanzas y los sueños de los hombres en tiempos de crisis y de guerra”. Nada más ajustado con la actualidad —con unas inquietantes situaciones bélicas en territorio europeo y en el Medio Oriente— esta magnífica obra del genio de Salzburgo.

Este ballet fue concebido (en 2006) para once bailarines, como vigorosos jóvenes soldados enfrentados a los nefastos y letales momentos de una guerra, con coreografía, vestuario y luces del propio Stevenson. Él ha confesado que después de admirar al cuerpo de baile masculino del BNC, no había otra producción suya mejor que esta, y eso fue posible constatarlo en 55 minutos intensos, con el apoyo de las masas corales mixtas y los 4 solistas —con voces apropiadas— en vivo sobre escena, y una orquesta sinfónica en el foso. Un detalle es importante para el resultado perfecto: contar con un director de orquesta experimentado que pueda mantener el ritmo de su masa orquestal con el de los bailarines sobre el escenario, los cuales “deben combinar la técnica con el sentimiento”; y esta vez los tenemos con el histrionismo necesario, aunque en algunos momentos observamos sobreactuaciones. En fin, el más contundente alegato en favor de la paz y la armonía global.

Habana, junio de 2022



**100 AÑOS CON
RAMIRO GUERRA**