



Bailar a contracorriente: 35 años de «Eppure, si muove!», un hito de la danza cubana (II)

🕒 05/05/2023

[INICIO](#) [COSMOESCENA](#) [BAILAR A CONTRACORRIENTE: 35 AÑOS DE "EPPURE, SI MUOVE!", UN HITO DE LA DANZA CUBANA \(II\)](#)



Segunda entrega de un texto acerca del estreno de uno de los principales espectáculos de la danza cubana a fines de la década del 80

Por Norge Espinosa Mendoza

"En *Eppure si muove!*, el estudio de la identidad a partir del gesto era la premisa fundamental. Se codificaba la gesticulación del cubano para establecer cadenas de acciones y construir una historia a partir de la fragmentación. La ironía era el recurso primordial en los cuadros donde se abordaban las relaciones matrimoniales, el machismo, el sexo reprimido, la homosexualidad o los referentes a la burocracia, el poder o la religión. En *Eppure si muove!* se desacralizan los mitos. La Virgen de la Caridad (patrona de Cuba) aparecía en escena, representada de manera realista, agresiva en su espacio. La Virgen bajaba de su estrado y con simbologías militares realizaba una variación con los gestos, atributos y emblemas del poder. No había límites. Era el eterno carnaval, la amalgama de colores: de la Virgen de la Caridad a la transexualidad, de lo cosmogónico a la obscenidad más aplastante, de Bach a la rumba de cajón."

Así reconstruye Armando Correa lo que inundó el teatro Mella, a lo largo de una y veinte minutos. Los puntos débiles de la propuesta que unos diez meses atrás habían sido señalados por la crítica, se habían convertido en parte de un replanteo a fondo, y en una poética ya perceptible, a la manera de un *work in progress*, que confirmaba a Caridad Martínez no solo como líder, sino como coreógrafa capaz de seguir avanzando en una obstinada intención expresiva. Ello quedó demostrado ante otros públicos del país, pues el grupo presentó *Eppure si muove!* en Camagüey, y se desplazó también a Matanzas y Santa Clara, con un programa de sus reacciones previas. En esa última ciudad, Pedro de la Hoz escribió acerca de las funciones ofrecidas a inicios de enero de 1989:

"Estos actores-bailarines y bailarines-actores demuestran que el riesgo es mucho más valiente que la gloria y que solo la consagración al trabajo marca la ruta de lo auténtico. Saben que no tienen la verdad en la mano y, que de encontrarla, no serían los únicos poseedores de ella. Se trata simplemente de la propuesta de un espacio alternativo en el que caben otras expresiones paralelas. No se proponen molestar, sino multiplicar. (...) Para el crítico un programa como el presentado este último viernes en el teatro La Caridad, de Santa Clara, es un reto. ¿Acaso el crítico, en tanto espectador, no está también un poco atrapado por las (sus) convenciones? De ahí que, al igual que los actores-danzantes, asumo a su vez el riesgo de recorrer las claves del espectáculo como un aprendizaje. (...) Todo cabe menos el silencio. El público atento e inteligente lo evidenció. Las trompetas del Ballet Teatro de La Habana (...) son de júbilo y anunciación."



Cito estas palabras porque fue el mismo crítico quien asumió luego, en las páginas de la revista Tablas, el comentario más extenso acerca de *Eppure, si muove!*, a manera de ampliación y corroboración de lo que esas trompetas que él aludía hacían oír en los segmentos del espectáculo de modo más rotundo. En el programa de mano reaparece el nombre de Marilyn Bobes, como autora del "Manigesto" que expone ante los espectadores los ejes de lo que se verá, desde un análisis que en pleno ajuste con lo que saldrá a escena combina referentes, teorías y una dosis innegable de desparpajo:

A las novedosas teorías de la gestualidad aplicadas en nuestra escena faltaba ese toque de insolencia, esta marca «de solar». Los gestos integrados a estas coreografías polisémicas (en las que el choteo y seriedad son componentes de una sola ecuación, tragicómica y cuestionable) no serán recibidos con agrado en un lugar (cualquier lugar) elegante. Habría que preguntarse qué sucedería con ellos, desprovistos (por descontextualización) de significados. Sin su referente, el gesto que un cubano codifica como obsceno es solo un signo corporal. (...) En este caso, la posibilidad de sugerencia es infinita y el drama de la postmodernidad se reduce al drama de la contextualidad. (...) Aquí solo se vale el chiflido, la trompetilla o el aplauso o el grito de bravo, regia, perrísima, descontextualizado. Al fin y al cabo, ¿no es también el grito (o la palabra) un gesto del lenguaje?

Junto al elenco del espectáculo, subió a escena el grupo Oru, dirigido por Sergio Vitier, y como añadido de lujo estuvo la presencia de Mercedes Valdés, una de las grandes cantantes cubanas. Las luces estuvieron a cargo de Carlos Repilado, la escenografía y el vestuario, así como la asesoría dramática y la asistencia de dirección fueron de Carlos Díaz. El BTH ya para ese entonces colaboraba con Víctor Cuéllar, de quien estrenaría *Freud* poco después de esta propuesta, en un programa que rescataba otras piezas anteriores de Caridad Martínez y del creador de *Michelangelo*, que se añadía al repertorio tras la incorporación al grupo del bailarín Rubén Rodríguez. El estreno, que ocurrió durante el primer fin de semana de aquel septiembre de 1988, fue una sacudida que la prensa comentó y promocionó vivamente, reconociéndolo entre los hechos que apostaban por un aire de frescura (en el sentido más cubano de la palabra) en la escena nacional. Rosa Elvira Peláez comentó, por ejemplo, en su columna de Granma:

*El Ballet Teatro de La Habana dinamitó con la gestualidad del cubano el escenario del Mella, el último fin de semana, transgrediendo sin melodrama las fronteras convencionales de las artes escénicas, buscando sin miedo otras posibilidades de expresar y decir, reformulando movimientos y dinámicas, provocando al espacio y a la teatralidad. Se enfrenta a fenómenos culturales de la época, como el posmodernismo y el kitsch, e indaga en la evolución de la danza contemporánea. (...) Fue un ciclón lo que llegó con el estreno de *Eppure, si muove!*, título de bachata para algunos, pero indudablemente de una seria profundidad de principios artísticos. Si Caridad Martínez, directora y coreógrafa del espectáculo, se propuso desenajenar al gesto nuestro-de-cada-día, lo consiguió, incluso, espantando a ciertos espectadores.*

La mezcla intencionada de códigos y lenguajes, el rejuogo a conciencia con nuestra identidad y el desenfado, la utilización de símbolos y subtextos que el público reconocía con rapidez o como lectura que iba ganando otras dimensiones, una vez finalizada la puesta, explican ese "ciclón" del que habla la periodista, los aplausos obtenidos y la irritación de unos cuantos. A la influencia ya señalada de Pina Bausch ("esa inteligente y nunca bien ponderada señora", se le mencionaba así en el Manigesto), podían añadirse los aportes de Michael Clark o Carolyn Carson. No faltó quien calificara al estreno de contestario, quien leyera en las secuencias del montaje, de manera sutil o descubierta, señales de una voluntad política que violentaba no pocas veces la relación con la platea, según el ojo y la mente de cada cual. Lo cierto es que *Eppure si muove!* reciclaba todo eso, lo devoraba y lo devolvía con paso de baile arriesgado en un territorio donde valía mucho la conciencia del desafío, del retrato descarnado de lo que somos y lo que teníamos en ese entonces como proyecto de una vida que, al tiempo que rápida y moderna, no había logrado liberarse de ciertas ataduras y atavismos.

Al salir el número dos del año 1989, la revista Tablas sorprendió a sus lectores mostrando en la portada a una enorme Virgen de la Caridad del Cobre, a todo color, imagen que hacía mucho no se veía en la cubierta de publicación cubana alguna. Era, por supuesto, la santa patrona en su versión para *Eppure, si muove!*, sobre el cual apuntó Pedro de la Hoz en la crítica que esa revista también publicaba en dicha entrega:

*Pero resulta imposible negar el acierto del neoelecticismo que se integral discurso escénico desde una perspectiva postmoderna. La yuxtaposición de Bach y Sergio Vitier en la banda sonora, los contrastes en la concepción del vestuario, el tratamiento desenfadado de nuestro perfil transculturado, la exacerbación del componente pasional en nuestras relaciones afectivas y hasta la mismísima mixión entre lo «clásico» y lo «popular», evidencian la validez de lo paródico como un ingrediente que nos viene -y he aquí una referencia decisiva- no solo de la experimentación danzaría-teatral contemporánea, sino de nuestra propia tradición. (...) Creo sinceramente que Ballet Teatro de La Habana se instala en esa difícil parcela donde la experimentación, lejos de retroceder, avanza. *Eppure, si muove!* es una*

obra de la que, luego de un intenso juego de afirmaciones y negaciones, resultan conquistas sorprendentes: la posibilidad de potenciar el espacio escénico de un modo diferente, la dinamitación de las estancias fragmentarias de la expresión estética, la concepción de lo multidisciplinario a partir de un replanteo en el que desaparecen las subordinaciones tradicionales y la revelación de un enunciado capaz de redefinir las funciones de la imagen artística...

Eppure si muove! acabaría ganando el premio de la UNEAC a los mejores espectáculos del año, según decisión de la Sección de Crítica e Investigación Teatral que, en su segunda convocatoria, se proclamó desde la Asociación de Artistas Escénicos. Junto a este título, lo obtenían también *La cuarta pared*, de Víctor Varela, *El rey de los animales*, del Buendía y la puesta de *Galápago*, pieza de Salvador Lemis concebida por un núcleo de estudiantes y profesores del ISA; con lo cual la mayoría de dichos lauros correspondieron a nuevos proyectos y jóvenes artistas. El acta de dicho premio subrayaba, con frases que dejan aún hoy sentir de qué manera el ámbito cultural del país se caldeaba, y surgían demandas de un grado de renovación que también desde las tablas se entendía como una batalla entre lo "viejo" y lo "nuevo", entre lo moderno, contemporáneo, e incluso postmoderno, y lo que parecía ya no ser más que una retórica demasiado acomodada:

El principio selectivo se mantiene inalterable: distinguimos aquellas puestas en escena -de grupos nacionales y extranjeros- que constituyan acontecimientos de notables aportes artísticos. (...) Al intentar el reconocimiento de lo más valioso en nuestro panorama teatral, asumimos también, por supuesto, la posibilidad de equivocación. (...) En todo caso, en este ejercicio del criterio, aspiramos a acertar o errar «colectivamente», con la más absoluta honestidad crítica. (...) Algo más: en el propósito selectivo no excluimos el riesgo de la tendencia, porque toda crítica, toda exigencia de valores a partir de determinados presupuestos estéticos y determinadas subjetividades en juego, es, en última instancia, tendenciosa. Que el resultado sea tendencioso no significa que se haya discutido con prejuicio o paternalismo, pues hubo amplitud de diálogo y minuciosa consideración para cada uno de los espectáculos que merecían ser analizados. Queremos que nuestro teatro llegue a estar a la altura de los desafíos que la realidad y la historia cultural cubana le están reclamando hoy y le reclamarán mañana.

4

En cierta medida, el premio otorgado por los dieciséis críticos que firmaban esa acta era una respuesta contundente a quienes, más allá de los aplausos y los repasos laudatorios, mostraron sus reservas contra lo que el Ballet Teatro de La Habana proyectaba. Y aunque el grupo desplegaría a partir de ese momento un intenso ir y venir por escenarios nacionales e internacionales, de cuando en cuando esas sospechas se convertirían en obstáculos. A pesar de la recepción conseguida por *Eppure, si muove!*, el espectáculo no fue invitado a la cartelera del Festival de Camagüey de 1988. Tampoco lo fue *La cuarta pared*, y acerca del sentido real de esa decisión que les negó el acceso al evento más importante de la escena nacional, el crítico Armando Correa señaló en su repaso a lo visto en esa cita, desde el mismo número de la revista Tablas que publicaba el acta del premio de la UNEAC y del cual el propio Correa era uno de los firmantes:

La ausencia de espectáculos como La cuarta pared o Eppure, si muove! dentro del análisis de nuestra escena actual, debilita la confrontación de criterios y es muestra de prejuicios y limitaciones que aún persisten al organizar eventos de tal magnitud. Ambas propuestas provocaron diversas polémicas en ocasión de sus estrenos, al romper con los códigos habituales con que se concibe el teatro, al indagar críticamente en aspectos de la vida contemporánea, sin tabúes ni lugares comunes.

Ello no detuvo a la agrupación. Amén de la presentación en provincias del espectáculo y el resto de su repertorio activo, el grupo estrenó, efectivamente, *Freud*, de Víctor Cuéllar, poco después de *Eppure, si muove!*, una de las propuestas que menor entusiasmo despertó entre sus fieles. Pero el estreno de *Test*, en agosto de 1989, renovó las expectativas ya muy altas que había desencadenado el BTH, aliado esta vez al artista plástico Rubén Torres Llorca, en una propuesta que se definía como una suerte de análisis psicológico planteado desde el programa de mano, que incluía una encuesta solicitando al público marcar, entre las doce escenas del espectáculo, sus preferidas. "Haga una introspección. La relación que existe entre las dos escenas está vinculada a la causa de su neurosis", se le diagnosticaba al espectador. La puesta contó con música de Mario Daly, las luces y escenografía fueron del propio Torres Llorca, y el vestuario y la asesoría dramática correspondieron a Carlos Díaz y Carlos Celdrán, mientras que Jean Portante escribió textos específicamente para el montaje. En el Caimán Barbudo, una reseña de José Ramón Vilar unificaba halagos y señalaba algunos asuntos por seguir trabajando en la propuesta:

...Test es, en gran medida y amén de consideraciones posteriores, un espectáculo -y recalco esto- más logrado armónico, escénica y por lo tanto, dramáticamente que los anteriores de Ballet Teatro de La Habana. Hay un más coherente y racional uso del espacio escénico y de la dramaturgia de la acción (...) El uso escenográfico en todo momento, permite una integración de sus diferentes cuadros, independientemente de su diferenciación interna, tanto por su funcionalidad como sobriedad. (...) Las escenas más logradas fueron la sexta, de María Elena Diardes en apoyo eventual de Rosario Suárez, y en la séptima, un excelente solo de Pedro Sicard en relación con una silla. (...) En diferentes escenas eran obvias las referencias a otras obras de ellos, como Eppure, si muove! y Freud así como algunas eran contextualizadas por los espectadores lúdicamente sin serlo, aparte de la repetición -obra justificada, ora no y casi obsesiva en ocasiones- de elementos y movimientos.

El espectáculo, para ser fiel al espíritu del BTH, también resultó polémico. Osvaldo Sánchez, el poeta que había aportado el texto sobre el cual se erigió *Hablas como si me conocieras*, escribía en la revista Tablas: "Con *Test*, el Ballet Teatro de La Habana -un grupo de apenas un año, sin grandes recursos, con obras antológicas para el ballet y el teatro cubanos, y con un público creciente- vuelve a marcar con calidad el calendario de nuestra escena. Hecho que algunas mentalidades apegadas al caudillismo estético pretenden ignorar..." Pero desde Camagüey, tras haber presenciado una función allí, el poeta Roberto Méndez daba una visión negativa del estreno: "¿Quién nos curará de ese amargo sabor de frustración que nos quedó a la salida del teatro? Con «novísimos» como estos el ballet clásico sigue estando de plácemes" Las dos reseñas son ejemplos de la polarización que sabía activar el BTH, que obtendría pese a todo ello nuevamente el premio de la UNEAC, en un año donde las propuestas ganadoras de ese lauro se redujeron drásticamente a solo cuatro: *Las penas saben nadar*, de Teatro Estudio, *La verbena de la paloma*, del mismo grupo; *Las perlas de tu boca*, del Buendía, y por supuesto, *Test*, sobre la cual apuntó Frank Padrón: "en la danza parece estar la esperanza que Dante negó a la puerta del Infierno, en esto de la renovación y el camino trillado; no por gusto fue *Test*, de Ballet Teatro de La Habana, la única pieza elegida por unanimidad entre los catorce críticos participantes de la selección."

Durante 1989, el BTH pareció no detenerse. En el Teatro Sauto, se filmó *Hablas como si me conocieras*, el único testimonio fílmico de su repertorio que registró el ICAIC, con dirección de Irene López Kuchilán. Entre ese año y 1991 se acumularon además importantes giras a México, España y Portugal. Rodolfo Reyes, el bailarín y coreógrafo mexicano fundador del Conjunto Folklórico Nacional, los llevó a ese país, donde Raquel Tibol, como harían muchos otros críticos en esas naciones, reconoció la validez de lo que aportaba el grupo, y lo señalaba como un acto de novedad y desafío que lograba resucitar el interés hacia la danza cubana. El año 1990 sería en particular un momento de giras y festivales, aunque el grupo colaboró con el proyecto audiovisual *Emma, la mujer marcada*, versión libérrima y desenfadada que Camilo Hernández dirigió para la televisión cubana, a partir de un relato de Jorge Luis Borges, y que acabaría dando pie al último espectáculo del BTH: *Yellow dreams*.

En 1991, Carlos Díaz, tras haber logrado un éxito sin precedentes como director debutante con su Trilogía del Teatro Norteamericano, decide no culminar la investigación acerca de *El rey Lear* que había iniciado con el BTH, estrenando en su lugar *¡A Moscú!*, que tuvo muy escasas representaciones en el Teatro Mella y en la sala Carpentier del Gran Teatro de La Habana. Los textos de Chéjov (un referente que acompañaba al BTH desde *Eppure, si muove!*), provenientes de sus principales obras teatrales se convirtieron en un comentario rápido, divertido y al mismo tiempo desgarrador del fin del mundo socialista de la Europa del Este, con alusiones constantes a esa época que se descomponía, esta vez con las interpretaciones de María Elena Diardes, Pedro Sicard, Cristóbal González y Eloy Ganuza, que había llegado desde el Teatro A Cuestas, de Cienfuegos, para incorporarse a la etapa final de la agrupación. El montaje, que alternaba textos en español, ruso, y mezclaba con acierto e ironía elementos del lenguaje propio del BTH con lo experimentado por Carlos Díaz en su Trilogía del Teatro Nacional de Cuba, tuvo entre

sus colaboradores a Vladimir Cuenca, Juan Piñera y Armando Correa. En cierta medida, *¡A Moscú!* fue el preludio del canto de cisne del núcleo, que en medio de los primeros rigores del Período Especial que ya se cernía sobre Cuba, tuvo más funciones en la siguiente gira a España, y entre la crisis de papel, la desaparición de revistas culturales, y otras grandes y pequeñas agonías del momento, apenas perdura en la memoria de los pocos afortunados que vimos en la Isla algunas de sus representaciones, tal y como sucedió con *Yellow Dreams*, la puesta que en 1992 cerró la trayectoria del BTH.

Yellow Dreams, o historia de una mujer que nunca quiso lo que hizo, es, como *¡A Moscú!*, una suerte de espectáculo fantasma, si nos atenemos a las escasas referencias que perviven de ese espectáculo, que vi en su estreno del Teatro Mella, retardado porque la escenografía: un conjunto de plataformas y escaleras que ascendía hacia un nivel superior, no llegó al coliseo sino poco antes de la función inicial. Con dramaturgia de María Antonieta Collazo, textos de Joel Cano, luces y escenografía de Rodolfo Rodríguez Frómata, vestuario de Piedad González y banda sonora de Juan Piñera, fue el intento de BTH por adentrarse en una narrativa más lineal, que recreaba libremente el relato de Borges a lo largo de una hora y veinte minutos, y en el que participaba toda la compañía. Recuerdo el cartel amarillo, varias secuencias del espectáculo que incluía el desnudo integral de sus tres principales bailarines, el rejuego de la música procurada por Juan Piñera, y la extraña sensación que me llevó a pensar que esta sería la última vez en que vería al Ballet Teatro de La Habana. Ya se anunciaba una gira hacia Europa y México, que solo se produjo tras muchas trabas.

"Raquel Revuelta, entonces presidenta de Artes Escénicas, nos dijo que los contratos que teníamos para la Feria de Sevilla había que cancelarlos, que yo no podía viajar, que pondrían a otra persona al frente de la compañía. Argumentó que venía un período muy difícil para la revolución y había obras más que no se podían poner más, porque eran muy críticas. No nos quedó otra que matar el proyecto", contó en el 2009 Caridad Martínez, ya radicada en New York y en el Ballet de Brooklyn, al mismo Armando López que 21 años atrás había reseñado en El Caimán Barbudo los primeros pasos del BTH. Al llegar a tierra mexicana, el grupo poco a poco se desintegró. Caridad Martínez fue invitada a dirigir el Ballet de Veracruz, y tomó la decisión de no regresar a Cuba. Tras cinco años de fogueo, retos, polémicas, estrenos, premios, giras y batallas, culminaba así la historia del Ballet Teatro de La Habana. Aunque no la de su eco, ni la de lo que aportó a un instante de indudable brillo en la historia cultural reciente del país, a pesar de tanta desmemoria.

5

Reconstruir la memoria del teatro, incluso la más reciente, cuando no se ha tenido el suficiente cuidado de ir preservándola o testimoniándola, es tarea ardua. Las presiones de diverso tipo que cayeron sobre Cuba durante los primeros años de la década del 90 del pasado siglo, hacen borrosa la percepción de lo que hubo, lo que se esfumó, lo que se prometía alcanzar y lo que quedó a medias o como senda truncada. Hablar hoy a jóvenes, estudiantes de teatro o de artes, sobre la intensidad de ese momento en la escena cubana, resulta particularmente difícil. Recomponer ese panorama, donde tener siquiera un programa de mano o un cartel que diera fe de algún espectáculo se hizo casi imposible, resulta agotador y no pocas veces infructuoso. Los testimoniantes directos, los que hicieron esas puestas en escena en días de apogones, con funciones que aprovechaban la luz natural o llegaban a los teatros como podían, se exiliaron, se fueron a otros medios más rentables, o no siempre han guardado fotos o papeles que puedan ayudar en esta maniobra que parece casi de arqueología. Pero queda la memoria de quienes vimos esos espectáculos, y la resonancia que algunos de ellos lograron dejar en nosotros como un acto de resistencia y fe. Añádase a ello la lucha contra lo que he llamado silencios intencionales, olvidos deliberados, agujeros negros que trataron de borrar ejemplos de lo que para algunas mentes resultaba demasiado retador, incómodo, contestatario, o denunciaba con su brillantez la pereza y falta de creatividad de otros. Todo ello se mezclaba en la voluntad y el destino de lo que podemos pensar ahora sobre el Ballet Teatro de La Habana. La desaparición progresiva de sus referentes, la pérdida de una memoria consciente sobre lo que el colectivo de Caridad Martínez propuso y logró en ese contexto, se aceleró tras la disolución del grupo y el silencio que calló sobre ellos en Cuba. El nombre de la fundadora y de su compañía reaparece a veces como flashazos, como cuando en el 2000 se le vio en una escena del filme *Antes que anochezca*, o cuando una investigadora como Mercedes Borges Bartutis, recientemente, escribió sobre ese relámpago que fue en nuestros escenarios el BTH. Como dije anteriormente, algunos de esos espectáculos de vida tan breve, parecen haber sido soñados, más que retenidos a veces en la memoria debidamente. Pero al menos, en mi memoria, perduran. Y es necesario hablar de ellos cuando se reorganiza la memoria de un país, para evitar, entre otras ingenuidades, ver a recién llegados creyendo descubrir lo que hace mucho ya otros probaron con eficacia ante nuestros ojos y nuestros aplausos.

Entre esos ramalazos de la memoria, está el Ballet Teatro de La Habana. También, durante ese tiempo, puedo enumerar espectáculos de Teatro en las Nubes, las puestas de Teatro Luminar, o el estreno de *El grito*, de Raúl Alfonso, el estreno de *Dédalo*, de Rosario Cárdenas en 1989, por no hablar de los espectáculos de Teatro Obstáculo (*La cuarta pared*, también en este 2023, alcanza 35 años desde su estreno). Son muchos más, y de todos ellos aprendimos o recibimos algo. Como un gesto perdurable que nos hizo creer que en Cuba, desde la escena, podía librarse otra clase de batalla en pos de muchas liberaciones. En ese sentido, nadie podrá negarle al Ballet Teatro de La Habana lo que nos legó, así cueste recordarlo o reconstruirlo para algunos. Queda, como principal legado, justamente, la confirmación de que, de cuando en cuando, es necesario un rompimiento, un desgarramiento hacia otro horizonte, con la conciencia de que una vez que se le conquiste también se convertirá en un límite, que habrá que romper una y otra vez, como quien baila a contracorriente.

Artes Escénicas Cubanas

Ballet Teatro de La Habana

Caridad Martínez

Eppure si muove!