

La Habana / Julio-2021 / No.5

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •

Ramiro Guerra

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2000

La Habana

- 29 de junio de 1922
- 1ro de mayo de 2019



foto: Alina Marnate Lima

RAMIRO GUERRA, EN NÚMEROS REDONDOS*



© Tito Álvarez

Por Norge Espinosa

El centenario de Ramiro Guerra ya nos toca a las puertas. Cuando falleció, a inicios de mayo de 2019, era aún un hombre inquieto, curioso, dispuesto a hacerse oír, a dar “guerra” donde quiera que se le quisiera oír. Y si no, él se hacía escuchar de cualquier modo. Ramiro Guerra no solo dio a Cuba el gesto fundacional de la danza moderna, le dio un carácter. El suyo, forjado entre los aprendizajes del ballet y una profesora disidente, Nina Verchinina, y luego entre los espejos de Martha Graham y otras presencias imborrables. Como a tantos artistas nuestros, el golpe de una revelación le llegó al ver bailar a figuras que le recordaron que en su propio país lo esperaban esas potencialidades que ya reconocía en espectáculos extranjeros. Y volvió para demostrárselo, y para demostrarlo a toda Cuba, dilatando nuestro

vocabulario de danza hasta límites insospechados. Como Alicia, Alberto, Fernando, él es un fundador. Un gestor de la modernidad entre nosotros, y el mapa que hizo crecer sobre los escenarios llega hasta nosotros. De su Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba nació no solo el espacio que ocupa en el presente Danza Contemporánea de Cuba, sino buena parte de todo lo demás. Por eso el centenario, a cumplirse en el venidero año, es una provocación para pensarlo desde el presente. De cierto modo, todos sus deudores, sus alumnos, sus espectadores.

Esta nueva edición del Boletín Prometeo acude a sus fondos para rescatar entrevistas y textos que lo tienen como protagonista. Y ha de entenderse, en efecto, como un primer llamado a esa cita que aspira

a retratarlo en movimiento. Nos dejó ensayos, libros, sus memorias. Y un acto de rigor y compromiso con la danza y lo cubano que sobrepasó cualquier obstáculo –y no pocos tuvo. Como sucede con los fundadores genuinos, es imposible hablar de él sin acudir al debate, a la pasión, a la dinámica de los mejores intercambios de gestos, ideas y palabras. Valga esta entrega de Prometeo, desde el Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo, para abrir el telón y dejarlo estar, otra vez, en escena.

* Todos los materiales incluidos en esta edición del Boletín Prometeo forman parte del Archivo Ramiro Guerra, del Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo del Teatro Nacional de Cuba.

LA DANZA, DISCIPLINA DE LA MENTE Y ALEGRÍA DEL ESPÍRITU

Por: Loló de La Torriente

-1-

Cuando el Director dio la primera palmada los bailarines se despabilaron de la pereza. Habían permanecido media hora en receso. Fumando, charlando, o simplemente echados en el suelo frente al amplio ventanal que comunica con la melancolía grisácea de esta mañana tempestuosa. A la segunda palmada ya todos estaban alegres y seguros de llenar el cometido disciplinario que impone el ensayo. Iban a comenzar con "Mambi", una danza moderna sobre tema cubano escrita y montada por Ramiro Guerra. La madre es la figura central. Una mujer recia que vive para sus hijos, pero también para la Patria a la que considera algo más que el pedazo de tierra donde vive y nacieron sus hijos.

El coreógrafo ha creado esta figura como retazos de leyenda. Es un poema narrativo en el cual se fusionan elementos inmersos en la historia, la conseja popular y el canto. La noble matrona alcanza categoría simbólica. Entran sus hijos y los hijos de otras madres. Llegan las novias y la despedida es ternura, validez y emoción, que responsabiliza y entrafia acción que otorgan conjuntamente con la bendición a los que marchan a pie, a caballo, con machete o fusil, con bandera o sin ella, dispuestos a ofrendar la vida. Y, al final, la batalla y luego la muerte y lo apoteósico del triunfo desgarrando la felicidad de una madre que restaña su dolor en el sacrificio, la abnegación y la entrega.

Es "Mambi" una danza con aliento universal, aunque se refiera a un tema genuinamente cubano, porque enlaza en su simbolismo épocas diversas de la historia y puntos remotos de la tierra, desde la espartana antigua a la cubana moderna sin rebajar ni contraer los términos de la expresión que se unifica y logra plenamente con la música y la escenografía del propio coreógrafo. En algunos momentos todo está armonizado, tan equilibrado que parece "un cuadro" o "un lienzo" o "un conjunto escultórico" realizado con mano afortunada. Los danzantes corresponden, en sus estatuarias presencias, al ideal forjado y los movimientos son tan "reales" que sirven, dentro de su geometrismo, para demostrar cómo es de objetivo el baile aunque la objetividad sea una calidad o ingrediente que aporte a la fascinación y el hechizo.

El segundo ensayo correspondió a "Auto sacramental". Está basado, su coreografía, en las danzas macabras rituales de la Edad Media en las cuales lo misterioso o desconocido adquiere categoría de sustratum embrujador. La muerte es aquí figura preponderante. Ella rige y gobierna. Incita y destruye. Atrae y subyuga. La muerte los ronda a todos. Es traviesa, engañadora, pausada, y veleidosa pero llega siempre. Los bailarines están posesos y la música, especialmente compuesta, completa una arquitectura medioeval que será difícil de alcanzar si el director no hubiera retenido



**BOLETÍN
PROMETEO**

ARCHIVOS
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
DE CUBA

2021

Editado por el Centro de Documentación
Dra. María Lastayo, del Teatro Nacional.
Dirección: Paseo y 39, Plaza de la Revolución,
La Habana, 10400
Teléfono: 78784210
Facebook@archivoartesescenicascuba
Instagram@archivoartesescenicascuba
Email:archivoartesescenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo
Diseño: Yorday Lloró Chong
Equipo de realización: Norge Espinosa, Lillitsy
Hernández, Vilma Peralta, Diane Martínez Cobas,
Luis Daniel Ramírez y José Castro Blanco.
Se permite la reproducción de los textos citando
la fuente.



Obra: Suite yoruba

en sus manos los elementos todos que componen esta danza compleja y fantasmagórica.

Ensayadas estas dos danzas para ser presentadas en la ciudad de Matanzas y Las Villas, sirvieron muy oportunamente para comprobar cómo trabaja –y se integró– este modernísimo cuerpo de baile que pertenece a la institución revolucionaria que es el Teatro Nacional.

-2-

En enero de 1959 no había nada. Absolutamente nada. Un suntuoso edificio a medio construir. Era todo. Solo piedras, concreto, varillaje de hierro, mármoles y comisiones! Dividendos, de mayor a menor, para los que participaban

en la costosa obra que iba convirtiéndose en una devoradora de créditos, hombres y técnicos. Con el triunfo de la Revolución la obra fue intervenida y sus cuentas revisadas y saneadas. Fijados los objetivos reales del Teatro, el trabajo se reinició con una labor responsable y honesta. En pocos meses la “Sala Covarrubias” iniciaba funciones populares y el edificio del Teatro albergaba oficinas desde las que se impulsaban tareas artísticas y culturales.

En septiembre de 1959 Ramiro Guerra comenzó a trabajar como director del departamento de Danza Moderna y hasta hoy no ha dejado de trabajar un día. Primeramente organizó un cursillo “de

capacitación”. Dos meses para probar a los aspirantes. Se inscribieron 160 jóvenes, de ambos sexos, y de distintas razas. La selección se hizo de acuerdo con el profesionalismo, la vocación y las condiciones de cada uno de los aspirantes. Al final se habían distinguido 25 bailarines a los que se les concedió un contrato por un año de acuerdo a una escala de sueldos que fluctúa entre 100 y 200 pesos. Además se contrataron 3 profesores, y Ramiro Guerra, como director, se preparó para montar el primer programa. En febrero de 1960 se estrenaba –en la “Sala Covarrubias”– el primer programa admirado por el público habanero: “Mulato”, “Estudio

de las aguas", "La vida de la abeja" y "Mambí". En abril se estrenaban: "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", "Concerto Grosso" y "Ritual primitivo" y el 24 de mayo se presentaba el tercer programa: "Auto Sacramental", "Suite yoruba" y "Anaquillé" (2).

Algunos de estos bailables eran expresión de lo nertamente cubano, estrenos coreográficos sobre temas nuestros. Otros como "La vida de las abejas" eran coreografía de la profesora y bailarina norteamericana Doris Humphrey, de gran talento y enorme facultades,Ramiro Guerra, se valió, para reconstruir aquellas coreografías, de Lorna Burdsall, una eficiente colaboradora en el "Teatro Nacional" quien había bailado las mencionadas danzas auxiliándose, además, de películas que habían sido tomadas y que se conservaban como material didáctico. Pudo así montarse, en Cuba, con toda propiedad, como se había montado en los Estados Unidos "La vida de las abejas" y "Estudio de las aguas."

Un público heterogéneo y curioso ha concurrido al espectáculo. No siempre ha sido un público conocedor y paciente, culto y comprensivo. La TV y la radio han conformado el gusto de un público no habituado al teatro y sin otra distracción que el cinematógrafo o los programas radiales o televisados. Esto hace que mucho de los asistentes a las salas teatrales, de exposiciones o conciertos se muestren impacientes, sin una cabal comprensión admirativa por lo

que ven. Sin embargo, es satisfactoria la gran cantidad de cubanos que en estos momentos de superación ciudadana se muestran interesados por conocer y sumarse a la cruzada de la cultura identificándose con espectáculos que nunca antes habían sido presentados en nuestros teatros. En La Habana, el público ha sido, cada vez mayor y más entusiasta. En Pinar del Río, Matanzas, Las Villas, Camagüey y Oriente, el cuerpo de baile del "Teatro Nacional" causó sensación y júbilo. Esto ha sugerido la creación de "grupos locales" (en las provincias), que servirán de fuentes o reserva, y la concesión de becas para aspirantes con facultades.

Los éxitos obtenidos, en tan corto espacio de tiempo, se deben a los métodos puestos en práctica. Las exigencias son máximas dentro de una forma educacional artística, cordial y de pura ética. No se tiende a la formación de estrellas. No hay primeras figuras. Todos los bailarines tienen las mismas oportunidades. Al seleccionar un baile se seleccionan -también- sus intérpretes de acuerdo a las condiciones exigidas. Un bailarín que una vez hizo una primera figura puede que ahora le toque bailar en el coro o conjunto y a otro, de menos categoría dentro de la nómina, puede que ahora le toque bailar el papel principal. Se hace funcionar sobre todo, la personal facultad. Se ha eliminado -con esto- la rivalidad y los celos profesionales y se ha alcanzado a crear un clima artístico de compañerismo y generosa comprensión.

Tampoco hay allí problemas raciales. La integración se logró plena y espontáneamente y, desde el primer día, han bailado como compañeros de ideales los jóvenes artistas que están librando la más hermosa batalla por el arte nacional. En esta forma -alumnos, director y profesores- se ha logrado una unidad que se matiza en todas las razas y se nutre del ideal revolucionario que conmueve a toda Cuba.

-4-

...No puede negarse que nuestros pueblos, por razón de mestizaje, son un semillero de bailarines. Buena prueba la tenemos en el cuerpo de baile que Ramiro Guerra ha formado en el Teatro Nacional en el que predomina el equilibrio, la emoción y originalidad. Danzas como "Mambí", "Mulato", Anaquillé" revelan que en Cuba contamos con elementos suficientes para producir bailes modernos tan vibrantes y expresivos como los presentados en otras partes del mundo. Con el tiempo la experiencia aportará mayor conocimiento y los valores cubanos, que hasta ahora han permanecido secuestrados o relegados, unificarán un estilo de danza nuestra que gozado y comprendido por todo el pueblo discipline la mente y alegre el espíritu, funciones atribuidas a ese ejercicio excepcional y maravilloso que se llama danzar.

(El documento se conserva en los archivos de Danza Contemporánea de Cuba. No tiene referencias, probablemente fue publicado en el año 1960.)



En la foto: Lorna Burdsall, Elena Noriega, Ramiro Guerra.

Entrevista a Ramiro Guerra

Por: Roberto Pérez León

Muchas son las razones para acercarse a Ramiro Guerra. En primer término la persistencia, la perseverancia en el esfuerzo: durante más de una década mantuvo la continuidad del éxito de uno de nuestros más prestigiosos grupos dancarios, la actual compañía de Danza Nacional de Cuba. Este solo hecho suscita admiración. Mas la admiración se transforma en un respeto exclusivo cuando se advierte que el verdadero nombre de Ramiro Guerra es fidelidad a la cultura cubana. Su obra ha sido conquista y creación, revelación y encarnación de lo cubano: acto poderoso, necesario.

-Mi carrera la empecé ante un libro abierto. Estudiaba Derecho. Durante el primer año fui un alumno muy aplicado, hasta obtuve algunos premios. Ya por esa época había asistido a funciones de ballet, a pesar de que me impresionaron mucho, no me decidí a iniciarme en él. Me detuvieron los prejuicios con que miraba la sociedad al bailarín. Sin embargo, la vocación iba en aumento. El segundo año de Derecho no fue brillante, pero llegué a terminar la carrera. Un día tomé la determinación de abandonar los convencionalismos y entré en Pro-Arte. Estuve allí seis meses. Después, tuve el privilegio de estudiar con Nina Verchinina durante su fugaz estancia en Cuba, de ella aprendí el rigor disciplinario y la técnica de mis primeros años. Nina había sido una de las intérpretes más sobresalientes de las creaciones de Leonide Massine, tales como "Los presagios", "Choreartium", y otras. Al reincorporarse ella a la compañía del Ballet Ruso del Coronel de Basil, que vino a Cuba en aquella oportunidad, me invita a ingresar en dicha compañía y salgo al extranjero. En Brasil, primer país de la gira, no

encuentro propicio el medio artístico y decido abandonarlo. Desembarqué entonces en Nueva York con cinco pesos en el bolsillo. Podrás imaginarte los apuros que habré pasado. No obstante, fue una decisión acertada: me puse en contacto con la lucha del vivir, ampliando enormemente los horizontes del arte. Allí estudié durante dos años con Martha Graham y recibí clases de Doris Humphrey. Charles Weidman y Katherine Dunham. Hasta que llegó el momento de regresar. Luego siguieron otros viajes, experiencias nuevas, trabajos. El 28 de diciembre de 1958, de nuevo en Cuba, como para esperar a la Revolución.

-Cuando usted fue nombrado en 1959 director del departamento de danza del Teatro Nacional, parece que tenía ideas muy claras de lo que se debía hacer, porque inmediatamente organiza lo que sería nuestra primera compañía de danza moderna. ¿Podría hablar algo sobre esas ideas?

La danza es una expresión, una necesidad del hombre, su respuesta al mundo exterior. El ser humano danza desde los albores del tiempo. Poseedor de un límite de materia organizada, su reacción subjetiva le crea el movimiento. Dueño del movimiento, se proyecta fuera de sí, en traslación de espacio y tiempo. Por eso, no podemos decir que la danza sea "moderna", sino primaria, surgida de un impulso elemental insoslayable. Lo que han hecho los grandes maestros de la llamada danza moderna, desde Isadora Duncan hasta Martha Graham, es depurar una técnica, establecer una disciplina que encauce las disposiciones espontáneas del movimiento. Esa técnica se apoya en la natural condición del cuerpo humano, no rebasando ningún límite normal, utiliza la capacidad eurítmica en toda su plenitud.

Fue muy difícil implantar esa nueva modalidad danzaria en nuestro país. No era fácil que el público llegara a captarla, sobre todo, cuando mantenía sus preferencias por el ballet clásico, del cual existía una cierta y valiosa tradición.

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 de 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 mientras 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.

-¿Qué elementos utiliza en su composición coreográfica?

Cuando estudiaba en los Estados Unidos noté que mi cuerpo respondía a una calidad de movimiento diferente. El cubano como cuerpo se siente atraído por la gravedad. La búsqueda de un contraste entre sus tensiones y los relajamientos ofrecía oportunidades para la universalización danzaria. En cuanto a la técnica eso fue lo primero que tuve en cuenta y siempre ha sido un punto de atención para mí. Eso en cuanto a la técnica; luego, el tema la música.

-¿Qué ha determinado el mundo de la música en sus coreografías?

Yo diría que no es saludable que el coreógrafo dependa demasiado de la música. La coreografía es un mundo particular y la música debe ser algo para apoyarlo. Uso la música frecuentemente como una atmósfera. Los bailarines tienen una métrica propia, que está definida por el movimiento, no por la música. De esta manera se puede

concebir una coreografía sin música, en silencio. Hay fragmentos dentro de mis obras que no tienen música. En "Orfeo antillano", por ejemplo, el solo de Orfeo lo hice en silencio, después se me ocurrió utilizar la trompeta, porque había sido un instrumento significativo en el carnaval y entonces Leo Brouwer me hizo la música para ese solo, pero era independiente de la coreografía. Para mí el tema es lo más importante, la música la utilizo muy libremente.

-¿Ha incursionado en la danza abstracta?

Eso de abstracta no creo que sea la palabra más adecuada. Digamos danzas sin imágenes, que son las basadas en estructuras de diseño nada más, y danzas con imágenes, donde el movimiento está al servicio de una idea narrativa, de un decir algo específico. Mi atracción por ese tipo de danzas narrativas es notable ¿no lo cree así?

-Sin dudas. Es más, encuentro en toda su obra una marcada tendencia literaria. Pienso que la literatura ha sido para usted una fuente de inspiración...

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.

A mí me gusta la danza narrativa, además se me da muy fácilmente, pienso muy coherentemente dentro del ámbito de una narración. Aunque me he dado a la disciplina de hacer danzas que no sean narrativas, pues eso ofrece la ventaja de que solo tiene que trabajar basándose estrictamente en la textura del movimiento, lo cual hace poner especial atención en los diseños puramente coreográficos, ceñirse exactamente al cuerpo del bailarín en el espacio sin que haya detrás algo más que no sea el movimiento puro.

-¿Cuál es su colaborador más cercano a la hora de concebir una coreografía?

En cuanto proyecto una idea coreográfica empiezo a trabajar con el diseñador para tener definida la atmósfera plástica en que se va a efectuar la obra. Me interesa mucho el vestuario, la escenografía, los materiales

a utilizar, la movilidad escenográfica en general.

-Después de más de 25 años de labor coreográfica podríamos marcar etapas en su desarrollo artístico. ¿Cuáles han sido esas etapas y qué obras las han significado?

De mi primera etapa con el Conjunto la más representativa y la más importante de las obras fue "Suite yoruba". En la segunda diría que está "Orfeo antillano". En la tercera hablaríamos de "Medea y los negreros". En la cuarta está "Improntu galante", una obra que tuvo mucha repercusión para mí, pensaba que sería el primer escalón de ese período que quedó sin desarrollo al ausentarme del Conjunto. Esa etapa hubiera tenido su culminación con la puesta del "Decálogo del Apocalipsis", obra que tal vez por no haberse estrenado nunca ha quedado ha quedado en mí como la mejor de mis obras. Del trabajo con el Conjunto Folclórico Nacional han quedado "Tríptico oriental" y "Trinitarias".

Cada una de estas etapas estuvo caracterizada por un proceso cada vez mayor de elaboración de la técnica de los bailarines, de profundización en el estudio de la conformación de un estilo nacional de danza moderna, de una profundización en el trabajo de grupo y de un desarrollo de la personalidad artística de cada bailarín.

Siempre desde el principio han estado presentes las danzas narrativas, al inicio quizá demasiado directas, poco elaboradas desde el punto de vista de textura danzaria. Eso fue un problema que desde la primera etapa supe que tenía que resolver. A partir de Orfeo antillano ya empiezo con mayores complejidades. La forma tenía que tomar una mayor importancia, una mayor categoría en el desarrollo de la obra. Así que llegué a "Medea y los negreros". Después, en la cuarta etapa, la que quedó interrumpida, quise romper con muchas anteriores, quise darle muchísima más importancia a la presencia del bailarín como cocreador en la obra, pretendía romper también con una cantidad de dogmas que yo mismo había tenido que establecer y me fui a buscar nuevos movimientos a través de rupturas con técnicas que había desarrollado durante años, así como nuevas utilidades espaciales

fuera del escenario y relaciones diferentes con el público.

El trabajo con el Conjunto Folclórico Nacional fue una etapa distinta a todas las anteriores. Digamos que ahí tenía la barrera del folklore, que exige un tipo de fidelidad. Pero sin embargo, la teatralidad de ese folklore me dio muchas posibilidades. Hice obras que bien pueden marcar una etapa en la cual, si por un lado estaba más restringido con relación a movimientos que me daba el material tradicional, por otro lado fue muy provocativo y muy estimulante convertir ese material en algo que trascendiera el hecho folklórico, e intentar crear un acontecimiento teatral, una puesta en que todo se reactivara sin perder sus perfiles.

-¿En qué cree que haya radicado el éxito de sus obras?

El término "éxito" para mí tiene muchas connotaciones, unas que me interesan y otras que no me interesan. Por éxito generalmente se entiende todo un mundo de manifestaciones y comunicaciones entre el artista y un público, una cantidad de cosas llenas de estrépito y de una sonoridad que no creo que mis obras hayan tenido ni es tampoco lo que verdaderamente me ha interesado. Ese tipo de éxito me ha causado siempre mucho desasosiego. Ahora bien, si por éxito se entiende la realización de uno como artista, puedo decir que al menos en una etapa artística de mi vida lo he tenido...

-Bueno, hablemos de aceptación. ¿En qué piensa que ha residido la aceptación del público con respecto sus obras?

Me ha preocupado siempre la comunicación con el público. Desgraciadamente tuvimos que crearlo. Como tuvimos que crear bailarines y una compañía, un repertorio, y sobre todo esa audiencia receptiva a ello.

Desde el inicio planteé con dignidad absoluta todos los matices de nuestra nacionalidad en la escena, eso hizo que el público se sintiera reflejado en cada

danza. Sobre todo puse marcado interés en la presencia del negro ya que su figura había venido presentándose en nuestro teatro en una forma populachera, digamos subdesarrollada. Me propuse sacarle la elegancia que tenía el cuerpo del negro creo que lo logré, después Eduardo Rivero continuó mostrando esa dignidad física y esa belleza escultórica que tiene el negro bailando. Creo que en eso residió gran parte de la aceptación del público. El carácter nacional de las obras fue un elemento esencial para esa aceptación. No sentí la danza moderna como un estilo esotérico o de laboratorio de experimentación. Buscaba una expresividad muy nuestra, muy cubana, muy emotiva. Mi obra siempre ha estado llena de emotividades.

-¿Qué influencias reconoce en su obra?

Sobre todo Cuba. Indudablemente Martha Graham fue muy importante para mí. Aunque yo diría, excepto en "Toque", la primera de mis coreografías, que en mi obra su personalidad coreográfica se sienta tanto. Admiro a Anthony Tudor, Michael Kidd, Jerome Robbins, pero en ellos nunca encontré lo que necesitaba. Desde muy temprano tuve que buscar un lenguaje que me permitiera la comunicación con el público cubano.

La presencia de Elena Noriega, uno de los pilares de la danza moderna en México, con la que tuve el privilegio de trabajar durante varios años de su estancia en Cuba, fue muy relevante, ella unificó los diferentes criterios que existían en el Conjunto y me enseñó el método autocrítico en el proceso de creación.

Pero si algo puede decirse que aflora notablemente en mi obra, más que la labor de otros coreógrafos, es la impresión que me produjeron espectáculos como la Ópera de Pekín y el teatro kabuki de Japón. El encuentro con esas expresiones fue decisivo y me obligó a estudiar todo lo relacionado con tales líneas de realizaciones teatrales.

-¿La preferencia por esos espectáculos puede explicar su inclinación a crear esas obras con una alta dosis de teatralidad?

Yo veo la danza como un gran espectáculo donde el bailarín no solo sale a bailar, sino que además tiene que hacer muchas cosas más: actuar, en un momento determinado emitir sonidos; en fin, estar dentro de un ámbito teatral de mucha repercusión. Con ese objetivo entrené a mis bailarines. Todos los signos sensoriales que elaboro y lanzo al público en una danza son muy intensos, él debe recibir sensorial y emocionalmente algo muy fuerte. He llegado a utilizar hasta olores en mis obras. Creo que la danza debe estar ligada al impacto que significa el teatro en la vida cultural del hombre. Siempre he perseguido una atmósfera espectacular en mis obras.

-¿Qué deben evitar un coreógrafo y un bailarín?

Sobre todo la prepotencia. Un bailarín no debe exhibirse a sí mismo, debe entregar emociones. Lo primero que tiene que ser un bailarín es artista. No gimnasta. No atleta. No Narciso. No una rutilante estrella de circo. Tiene que saber hacer una entrega interior, comunicar, siempre comunicar más allá del despliegue técnico, el cual creo que debe poseer, pero estimo también que no es lo fundamental, lo fundamental deber ser la entrega de valores emotivos, de esquemas interiores que tengan validez para miles de personas.

-¿Se ha identificado usted con alguno de los personajes de sus creaciones coreográficas?

Uno ama la obra y los personajes estructuran la obra. Pero, por ejemplo, el personaje de Orfeo lo elaboré mucho, lo viví mucho. En cierta manera yo soy un poco ese personaje.

(Tomado de Por los orígenes de la danza moderna cubana. Premio Crítica 1985. Concurso 13 de marzo. Departamento de Actividades Culturales. Universidad de La Habana.)

El Caiman Barbudo Año 22
 Edición 265 - ISSN 0864-0513

RAMIRO GUERRA: SIN PASION NO DOY UN PASO

Por LOURDES PASALODOS

FOTOS: ESTUPIRAN

Un solo timbrano y el hombrecito apareció en el umbral, circunspecto y amable: Pase y siéntese, por favor. Ocupé el sofá; él, una africana a mi izquierda. Esperaba aparentemente sereno mis preguntas, pero pude advertir la tensión que lo embargaba. Y algo más revelador aún: su timidez; una timidez a la que Ramiro Guerra se ha sobrepuesto con una terquedad tal que resulta para muchos un "malas pulgas".

—Ramiro, intentemos hacer un retrato lo más detalladamente posible de ud. En 1943 cursa Derecho; sin embargo decide estudiar danza con Nina Berchmina, sin abandonar la Universidad; ¿qué circunstancias lo condujeron a dar ese paso?, ¿cómo fue formándose en ud. la necesidad inaplazable de ser bailarín?

—No recuerdo si en el 43 estaba estudiando Derecho, sé que terminé en el 49. Antes de Nina di un primer paso en Pro Arte, allí me paré por primera vez en un escenario, pero fue una experiencia muy breve. Es en el Ballet Ruso del Coronel Vasil que me inicio con la Berchmina.

—La génesis está en el teatro. Descubrí el teatro en la Universidad y me deslumbró, intenté actuar, pero no di la talla. Antes había estudiado un tiempo en San Alejandro y había pertenecido a la Coral Universitaria. Hacía lecturas que estimulaban mucho mi interés por el arte. Por esa época vino a Cuba Ted Shawn, una personalidad importante de los inicios de la danza moderna; aquel espectáculo me impresionó tanto que me decidí a bailar disfrazado, con nombre falso, porque a mi familia aquello no le iba a gustar. Tenía unos 17 ó 18 años.

—¿Qué tipo de clases recibía: ballet clásico?

—No, Nina era una suerte de desertora del Ballet Ruso, había estudiado en Alemania. Nos daba unas clases combinadas, un día recibíamos lecciones como de un ballet clásico muy estricto, muy muscular, sin manierismos; y otro, clases que ella denominaba de suelo, durante las cuales trabajábamos sin zapatillas y ejecutábamos movimientos completamente diferentes.

—Estuve con Nina unos tres años, hasta que volví a Cuba el Ballet Ruso y la conquistaron para que se reincorporara. Yo me fui con ellos, primero a Brasil y después a Nueva York. La compañía llevaba un espectáculo con cosas muy antiguas: un fracaso. Y yo no llegué a bailar en Nueva York.

—¿Fue entonces que conocí a Martha Graham?

—Mi encuentro con ella tiene su

antecedente en una noche en que vagabundeando por la calle O'Reilly vi en un salón de exposiciones una muestra de fotos de Martha y me dije: esto sí es lo mío. En Nueva York la busqué e hice lo mismo que con Nina, le expliqué mi interés y ella me aceptó.

—¿Llegó a tener buenas relaciones personales con la Graham?

—Con ella sucedió algo maravilloso. Recuerdo que había un curso de verano y yo estaba en esas condiciones de no tener con qué pagar. El primer bailarín me dijo que no podría asistir a esas clases, que el curso de verano era muy estricto. Me retiré, pero ella me mandó a buscar y me dijo que se trataba de un error, que su escuela siempre estaría abierta para mí.

—Con Martha aprendí mucho: todo. Conocí otras escuelas, pero la de ella me pareció más completa, superior. Nueva York fue muy importante para mí. Pude ver grandes obras y personalidades, incluso artistas que aún no habían pasado por Cuba y tal vez no pasarían nunca. Nueva York es una ciudad horrible, que no me gusta. Fria. Dura. Una gran ciudad a la que, al

fin y al cabo, iba a parar lo mejor de la cultura del momento. Yo no disponía de mucho dinero para visitar museos o asistir a teatros, pero me las arreglaba para ir, a veces exhausto, luego de cinco horas de pie en el cine donde trabajaba como acomodador o fatigado por las clases de danza.

—¿Al regreso ud. se dedica a dar clases porque siente la necesidad de formar a otros, independientemente de sus urgencias económicas?

—No, no, olvídense de mis "urgencias económicas". Yo tenía que moverme, bailar, enseñar lo que había aprendido.

—¿Y...?

—Se creó una escuela en el antiguo Palacio de los Deportes que estaba en el área que hoy ocupa el hotel Riviera y allí estuve dando clases hasta que llegó un circo y ubicaron a los elefantes en nuestro salón de danza. Después me fui a las misiones culturales que organizó Raúl Roa cuando fue Ministro de Educación. En esas misiones que iban por toda la Isla nos enrolamos gente como Julio García Espinosa, Odilio Urté, Nuffer Jiménez, una cantidad de personas que después continuamos haciendo cultura en el país y que nos reunimos por primera vez en aquella gran idea de Roa. Más adelante se me presentó el viaje a Colombia mediante una ex-compañera del estudio de Martha. Fui a Bogotá, aquello no resultó; y cuando ya estaba a punto de venir

se me dio la posibilidad de trabajar en Pereira: un pueblo pequeño, con cuatro calles, un teatro, una iglesia y lo peor de todo: una mentalidad muy conservadora. Al regreso como contacto con la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, auspiciada por el Partido Socialista Popular. Una experiencia muy importante.

—¿Ud. crea el Grupo Experimental en el 57 y el Grupo Nacional de Danza Moderna en el 58?

—No, quien funda el Grupo Experimental de Danza Moderna es Fernando Alonso y me pone a mí al frente. Allí trabajé hasta que al Ballet le retiraron la subvención. Un año después fundó el Grupo Nacional de Danza Moderna. En esta etapa monto Sensemayá, de Guillén; otra pieza con música de Cervantes; Juan Blanco me hace la música de Son para turistas. Y comienzo la aventura de las salidas de teatro.

—Ramiro, ¿ud. eligió a la coreografía o las circunstancias no le dejaron otra alternativa?

—No, no, las circunstancias influyeron mucho, pero si las cosas hubieran sido de otro modo de todas formas lo habría hecho. Miré: la primera vez que recibí una clase de danza, cuando terminé me fui a casa de un amigo que tenía un gramófono muy extraño y me puse a inventar una danza que titulé Narciso y el espejo. Eso quiere decir que desde el primer momento comencé a expresar mis ideas co-

ción y ud. es nombrado director del Departamento de Danza del Teatro Nacional.

—Empezó una nueva vida para Cuba y para mí. Por primera vez contamos con estímulo y respaldo estatal. Hicimos una convocatoria, seleccionamos a los futuros bailarines, iniciamos una labor de enseñanza y montaje de repertorio. Y con el tiempo tuvimos un público interesado y entusiasta.

—¿Fue una "estrevista insostenible"? Ud. me dijo que fuera agresiva, que ud. lo es cuando hace falta. No creo haber sido agresiva, pero la pregunta que sigue se pesada. Ud. estuvo en el Teatro Nacional hasta...

—Hasta que me fueron en 1971.

—¿Qué fue lo que pasó?

—Yo en aquella época tenía mucha información, conocía muy bien lo que ocurría en el mundo de la danza fuera de Cuba. Llegó un momento en que sentí necesidad como artista de romper mis códigos. Había traído un código de Nueva York que fui transformando, cubanizando. Con el tiempo volví a sentir necesidad de otra ruptura formal. Se me ocurrió un espectáculo en el que utilizaría todo el espacio de los alrededores del teatro. Los bailarines salían por ventanas, trepaban por la armazón de hierro de las vallas que cubrían la entrada... La idea surgió de un artículo que había leído en una revista en la que

—¿Esa fue la razón: está seguro?

—Bueno, se trataba de un espectáculo sin precedentes en Cuba y concebido con una etapa difícil después de la cual se puso de moda el parametraje.

—Perdón, no sé de qué me está hablando. ¿qué es el parametraje?

—[Ud. no sabe lo que es el parametraje? Yo se lo voy a explicar: cuando algo no cumple los parámetros establecidos, ¿comprende?... Hoy todo está claro y se hace mención del Decálogo... con naturalidad, incluso se le ve como antecedente de los actuales trabajos de danza-teatro o ballet-teatro.

—¿De haberse estrenado el Decálogo... y haberse continuado ud. aquella línea de trabajo hoy estaríamos en otro punto en materia de danza?

—Creo que sí, que estaríamos más adelantados porque entonces no se hablaba de danza-teatro y mucho menos de postmodernismo.

—Ramiro, si ud. tuviera la oportunidad de presentar el Decálogo... ¿la haría?

—No, han pasado 20 años. El espacio para el cual fue concebido ya no existe porque el teatro fue remodelado. Los bailarines no son los mismos. Y ya no puedo bailar como lo hacía entonces.

—Retomo una pregunta anterior: ¿a qué se debió después del 71?

una segunda edición en Letras Cubanas. Otro libro que también está esperando es *Kalibán* dancante, sobre las relaciones etnoculturales de la danza en América Latina y al Caribe. Ese entró en prensa el año pasado en la editorial Unión. Tengo información como para un segundo tomo. Fueron ocho años de investigación.

—¿Cuál es su ocupación fundamental en la actualidad?

—Bueno, además de ser filósofo...

—¿Filósofo?

—Sí, filósofo de la vida: la vida es un constante morir y renacer; además de filósofo, hago lo que me interesa.

—¿Y qué es lo que le interesa?

—Algo que me llena.

—Eso es muy abstracto. Puede precisar.

—Voy a montar un espectáculo para Danza Contemporánea: eso me interesa. También me interesan muchísimo mis clases de coreografía en el ISA.

—¿Escribirá sus memorias?

—Mis memorias van a ser impublizables. No sirvo para dorar píldoras.

—En las memorias ¿cuál nunca se doran píldoras?

—He tenido tantos traumas con los libros que he hecho y los famosos colchones editoriales. Yo sé que podría escribir un best-seller, pero ahora voy a dedicarme a cosas más actuales. En el futuro tal vez, cuando



rográficas. Los bailarines de danza moderna nos hacemos y crecemos en la convicción de crear y de crear. En el ballet clásico, por ejemplo, el bailarín por línea general aspira a ser un gran intérprete y no necesariamente se inclina hacia la coreografía; en danza moderna, en cambio, no basta con bailar, se necesita también crear en este otro sentido.

—¿Quiero volver atrás: ¿me da a lo que cuando empezó con la *Bercholina* tenía 17 ó 18 años. Se considera que comenzó tardíamente: ¿qué es la edad ideal para iniciar la formación de un bailarín?

—Toca un punto interesante y polémico. En mi época no era como ahora, en la actualidad los muchachos entran a la escuela con 12 años. Pero yo puedo decir que en el estudio de Martha, por ejemplo, todos teníamos más o menos 15, 16 ó 17 años. Yo pienso que esa es la edad que un joven puede estar más seguro de lo que quiere. No siempre a los 12 años se tiene una vocación definida. Y muchas veces sucede de que van a parar a la escuela de danza muchachos con condiciones físicas y una madre empujando en tener una hija o un hijo bailarín. Y es posible que queden fuera muchachos que dos o tres años después sí van a estar mentalmente listos, con cualidades físicas y lo más importante: pasión por la danza.

—Volviendo a los años 50, exactamente a 1959. Triunfa la Revoluc-

se afirmaba que los valores cristiano-budistas de occidente estaban en crisis. Trabajé el tema de los Diez Mandamientos, pero a la inversa: blasfemarías sería: blasfemarías, lo que sí, era no; y lo que no, sí.

—¿Incluía textos también?

—Sí, yo había escrito unas parodias muy breves inspiradas en el Cantar de los cantares. Unas veces eran dichos, otras medio cantados, incorporaba, además de la música, efectos de sonido. Tres sibilas eran las encargadas de conducir al público. Por ejemplo, en la parte de No robarás, había un lugar lleno de chatarra y allí aparecían Superman, Tarrán, todos esos personajes. El final estaba inspirado en la guerra de Viet Nam. Los bailarines ejecutaban movimientos muy orientales, eran destruidos, pero volvían a recomponerse. El Decálogo del Apocalipsis era mucho más largo y complejo. Le he contado esto para que tenga una idea.

—Ud. ha descrito grosso modo fragmentos de la obra, pero yo le había preguntado otra cosa: ¿qué pasó con ud.?

—Había una parte en que se decían "malas palabras" como en 11 sílabas, incluido el yorubá; pero llegó un momento en que había que pronunciarlas en español y cuando los funcionarios les oyeron empezaron reñendos. No sé por qué, si en nuestro cine y en nuestra literatura se utilizaban con bastante frecuencia las "malas palabras".

—Vine para mi casa. Me siguieron pagando mi salario como director durante seis años. Ellos lo que antes no había podido: estudié francés, italiano. Recibía amigos. Me alejé del mundo de la danza, aunque siempre me llegaban noticias. Algunos siguieron mi línea como Eduardo Rivera.

—¿Había de seis años, ¿qué ocurrió después de ese período?

—Se creó el Ministerio de Cultura y me ofrecieron volver al Grupo, pero no quise.

—¿Por qué, Ramiro? ¿Nunca vuelve sobre sus pasos?

—Decididamente no me gusta quedarme en el pasado. Regresar al Grupo era volver a las ruinas de lo que había hecho. Ya no existían ni muchos de mis bailarines, ni mi régimen férreo de trabajo. Había otras personas y otros estilos. Me solicitaron en el Conjunto Folklórico Nacional y para allí fui. Después de la experiencia en el Folklórico me dediqué a montar espectáculos en los que integraban la danza moderna y folklórica, el ballet y la ópera, siempre con un carácter muy cubano como ha sido todo mi trabajo. También he invertido buena parte de mi tiempo a escribir.

—¿Qué ha escrito?

—Ya yo había escrito un primer libro en el 66 a petición de la Universidad. En realidad era una compilación de conferencias: *Apreciación de la danza*. Por cierto que hace nueve años que está en cola para

do sienta necesidad. Recuerde que le dije que sin pasión no doy ni un paso. Yo soy Cándor. Tengo la emotividad a mil. Mi ritmo es el de la intensidad.

—¿Qué le pide ud. a un bailarín?

—Que trabaje duro, con disciplina y entrega. Que estudie. Un gesto no es un simple movimiento: tiene que salir de la elaboración intelectual del bailarín, de su conocimiento. El bailarín tiene que dedicarle mucho tiempo al trabajo físico. Yo le pido que busque tiempo también para el trabajo intelectual.

—¿Qué opinaba la merces cuando de baile como los de la televisión y los cabarets?

—Mirar: durante mucho tiempo formé parte de una comisión que analizaba los espectáculos. Hicimos muchos señalamientos. Y no pasó nada.

—¿A qué atribuye que no haya pasado nada con el trabajo de esa comisión?

—A que evidentemente a algunas gente en esos lugares no les conciben que las cosas cambien porque hay intereses creados.

—¿Sabe que tiene fama de autoritario?

—Sí.

—¿Y qué le parece?

—Que soy una persona concuerda con mis ideas.

Entrevista con Ramiro Guerra

Acercarse al maestro Ramiro Guerra es entrar en contacto directo con la danza cubana. El que fue nombrado en 1959 Director del Departamento de Danza del Teatro Nacional y quien dirigió durante más de una década uno de los prestigiosos grupos danzarios nacionales, la actual compañía de Danza Contemporánea de Cuba, tiene una especial habilidad para conservar archivada con el paso del tiempo la memoria.

Para conocer mejor al maestro, al hacedor de la danza moderna en Cuba, fuimos en su búsqueda y entramos en sus recuerdos. Así quedó en nosotros y así quedará en los lectores estos fragmentos de su memoria.

Aspecto efímero de la danza

“Mira, hablar de la danza es tener que hablar con documentos en la mano, porque no hay manifestación artística más efímera; es un mundo bello, fuerte e impactante, que se diluye constantemente, se nos va de la mano y nosotros los creadores quizás sentimos más esa pérdida de nuestra manera de expresión, pues todo queda vivo en el mundo de la fotografía, en el mundo de los papeles, en el mundo de los recuerdos, en el mundo de la gente que lo ha visto en el mundo de las transformaciones, porque todo el que ha visto algo en una época, empieza a darle un nuevo matiz y cuando vuelve a nosotros, a veces como que no nos reconocemos. Lezama Lima tiene por ahí algo que es muy lindo que dice:

“... Dichosos los efímeros que contemplan el movimiento como imagen de la eternidad...” Así que lo primero que puedo decirte es que voy a tener que luchar mucho con los recuerdos, con recordar cosas más, cosas que no son cotidianamente pensadas, sino que ocurrieron en una época, muchas agradables, muchas desagradables. Es por eso que cuando me preguntan ¿Qué ha sido la danza para tí? Yo pienso que... una gran aventura, una gran aventura en la cual ha habido momentos maravillosos, pero momentos también muy difíciles. Entonces trataré de reconstruir todos esos recuerdos hasta que se me pare la máquina, porque eso es así...”

La huella de los maestros

“Yo era un muchachito universitario cuando empiezo a interesarme en la danza. Tuve que enfrentar muchos prejuicios que existían con respecto a la danza y fue así que caí en la Sociedad Pro-Arte Musical donde estuve sólo unos meses; después entré ya en el mundo de los que yo considero mis maestros. La primera fue Nina Verchinina”.

Nina era una figura importante del ballet ruso del Coronel de Basil, que había quedado en Cuba durante una gira de esta Compañía y se dedicó a la enseñanza. Con ella empecé a estudiar y aprendí el rigor del cuerpo, de la disciplina, el trabajo mental y físico, lo fuerte que era la profesión de un bailarín.

Después fui a parar a los Estados Unidos donde mi segunda gran maestra fue Martha Graham, aunque estudié con otros grandes de la danza moderna: Dorin Humphrey, Charles Wiedmann, José Limón, entre otros, fue la técnica de Graham donde me sentí inmerso y me di cuenta de que daba un tipo de formación a mi cuerpo que tenía que variar con respecto a lo que yo había adquirido con mis trabajos con Nina que habían sido muy valiosos, por supuesto.

Como tercera profesora, que es una etapa muy posterior, está Elena Noriega, mexicana, quien trabajó conmigo, gran amiga y colaboradora, que le dio una gran fuerza a nuestro movimiento de danza y de la cual guardo recuerdos muy gratos. Ella fue una maestra en el mundo profesional, en el mundo de la coreografía y me enseñó a aprender a ver lo que estaba haciendo y cómo lo hacía. Fue una compañera muy fuerte en mi trabajo durante el tiempo que estuvo en la Compañía y es por eso que la considero una de mis tres grandes maestras.

Esa relación con los maestros fue maravillosa. Yo de ellas tengo una ligazón no sólo de sapiencia, sino también de sentimiento afectivo y admiración; desgraciadamente creo, que no tuve la suerte de habérselo podido dar a las generaciones posteriores, es decir, en el mundo mío han ocurrido muchas cosas en donde yo he sido como un eslabón perdido en relación a las generaciones nuevas; inclusive, actualmente, yo confronto esto cuando tengo que presidir a los nuevos muchachos que entran en el ISA; muchos, no me conocen; ni saben quién soy, o tienen una idea muy vaga de quién he sido yo y vengo a ser como un nombre perdido y algunos, francamente, ni me cono-

cen. Es entonces cuando se sorprenden al saber que soy ese señor que tiene tantas erres en su nombre, con un apellido que es Guerra y que tiene un simbolismo tan fuerte. Te digo todo esto para que te des cuenta de que la línea generacional conmigo no ha sido la que debió ser, por muchas razones y circunstancias de nuestro mundo cultural, de lo cual habría que hablar mucho y que no es el momento adecuado.

Es cierto que muchos se me han acercado y que han adquirido un cierto ligamen, pero eso ha sido a posteriori, no ha sido en el proceso de su formación como bailarines.

Los primeros pasos en la coreografía.

“Volviendo un poco atrás, después de mis estudios con Martha Graham regresé a Cuba ya decidido a dedicarme al mundo de la danza. Fui a la Sociedad de Artistas y comencé a enseñar. Me adhiero al Instituto de la Danza el cual estaba dirigido por Cuca Martínez del Hoyo y estando Raúl Roa de Secretario de Educación se crean las Misiones Culturales, que tuvieron una gran repercusión en el panorama cultural cubano pre-revolucionario.

La labor de las misiones consistía en recorrer diversos puntos del país a donde el arte no llegaba: las giras las hacíamos en una rastra en condiciones muy difíciles. Muchos nos integramos en este proyecto; recuerdo a Nuñez Jiménez al frente de las exposiciones de geografía; Vázquez Gallo en teatro; los Camejo en las escenas de marionetas; Ceferino Barrios; Julio García Espinosa; Edwin Fernández; Odilio Urfé y muchos más.

Esta experiencia fue muy importante para mí, porque yo tenía una

idea de la danza en los grandes teatros, con los grandes públicos, y realmente el ir a bateyes y centrales, donde el público asistente no estaba acostumbrado a un espectáculo de ese tipo, y ver cómo se sumergía en aquella experiencia completamente nueva, fue indescriptible. Esto tuvo, sin duda alguna, una enorme importancia en mi trabajo coreográfico de posteriores etapas.

Durante los años '50 me mantuve entrando y saliendo de Cuba. Fue así que en uno de esos viajes estuve en Colombia, donde dí clases en una escuela de una ex-compañera mía de la academia de Martha Graham: Cecilia López.

Por aquel entonces hice mi primer ballet grande para una compañía: El Ballet Alicia Alonso. Este ballet fue *Toque*, con música de Argeliers León. Para los bailarines esta obra resultaba muy difícil desde el punto de vista sonoro, además de su temática, que era el mundo de los orishas y en donde había escenas eróticas. Esto último provocó una atmósfera tremenda, ya que las mamás de las niñas, que eran de suma importancia en el mundo de la danza en Cuba, pensaban que aquellas niñas iban a ser violadas; afortunadamente Renée Méndez Capote trajo a don Fernando Ortíz para que les diera una conferencia y se dieran cuenta que aquello era una cosa importante y sólo así pudo estrenarse la obra. Este fue mi debut como coreógrafo, esta fue mi primera obra que se puso sólo una noche, pero que constituyó un impacto en el panorama de la danza teatral cubana, porque significó una ruptura con lo que se estaba haciendo.

En otras ocasiones monté otras obras como "La Habana 1830", incluso después de la Revolución colaboré con

el Ballet Nacional de Cuba con "Crónica Nupcial".

Recuerdo también que se creó una Escuela de Arte Dramático dentro de la Escuela de Ballet Alicia Alonso, dirigida por Violeta Casal, donde enseñé danza moderna.

Con posterioridad, al crear Fernando Alonso un Grupo Experimental que se llamó Danza Experimental, comencé a impartir clases de danza moderna y monté algunas obras.

Por aquel entonces empezó aquello de la danza y el teatro y fue en mi viaje a España donde hice un pequeño espectáculo denominado Drama-Danza, que se presentó en diferentes lugares: Madrid, Jerez de la Frontera, Granada..., donde estrené "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", junto con el actor Osvaldo Praderes. Esta época fue importante para mi trabajo como coreógrafo, porque si bien no pude hacer mucho como para imponer la danza moderna en España, porque en verdad apenas se conocía, me permitió penetrar en una de mis raíces, lo que constituyó un descubrimiento cuando regresé a Cuba.

Esa cultura mestiza nuestra, con lo que conocí en España, lo encontré allí y así empecé a interesarme en las raíces del cubano, cuestión que había detectado en mis clases en los Estados Unidos, en donde sentía que mi cuerpo se movía de una manera diferente. Poco a poco me fui dando cuenta de la calidad de nuestro movimiento, de nuestra manera expresiva y advertí que teníamos una identidad física al expresarnos en el mundo de la danza. Así empezó a conformarse la idea de que la danza podía ser moderna y a la vez cubana y me sumergí en investigaciones, en el mundo de Don Fernando Ortiz y en sus libros; tanta ha sido su

huella que una de las temáticas de mi obra, *Suite Yoruba*, está inspirada en las investigaciones de Ortiz y en el mundo de los orishas. Germina así la danza con temática cubana con *Sensemaya* inspirado en el poema de Nicolás Guillén; *La Orientalita* y otras más.

Hay otro aspecto significativo en mi vida y que se incluye en esta etapa que fue la Sociedad Nuestro Tiempo, donde nos aglutinamos todos los artistas que teníamos inquietudes en contra del "status" de la cultura cubana durante el batistazo. Nosotros como creadores sentíamos el impulso de buscar una manera propia de decir, unos en cine, otros en literatura, otros en música, otros en danza, y así nació "Son para turista", con música de Juan Blanco y con temática también cubana.

Aún en esta etapa continuaron los viajes por el extranjero paralelamente con mis investigaciones, de ellas surgió un grupo de danza moderna con el cual dí recitales dentro del movimiento de las pequeñas salas de teatro de la capital como "El Sótano".

Creación de una Compañía. Danza Moderna de Cuba

Pocos días antes del triunfo de la Revolución regreso a Cuba. En una primera etapa no sabía qué iba a pasar pues no existía ninguna definición al respecto. Con el surgimiento del Teatro Nacional se me confiere el cargo de asesor del Departamento de Danza Moderna y fundo así el primer grupo, que es el comienzo de la historia de la danza moderna en Cuba, ya con apoyo económico material, con un repertorio y con un sueldo para los bailarines.

Justo al año, fuimos invitados a participar en el Festival de las Nacio-

nes en París, como un conjunto del Teatro Nacional de Cuba, ya que todavía no teníamos un nombre propio.

Si mi obra comenzó en un principio vinculada dentro del campo del asunto nacional, en cuanto a temática, movimientos, el uso del folklore, la misma tiene etapas muy bien definidas. De la primera etapa son *Mulato y Mambí* hasta *Liborio y la esperanza*; de la segunda *Orfeo antillano*, hasta *Medea y los negreros* en donde teníamos ya un mayor desarrollo y pude lograr una mejor elaboración con los bailarines; no puedo dejar de señalar que mis bailarines tuve que hacerlos en la marcha, pues como te dije con anterioridad, en Cuba no existía una escuela que se dedicara a la enseñanza de bailarines de danza moderna.

Permíteme decirte que yo soy uno de los que no está de acuerdo con eso de las escuelas cubanas de ballet, o mejor dicho de danza, porque pienso que los cubanos tenemos un matiz, un punto de vista nuestro y creo que tenemos un estilo y no una escuela. De ello se desprende que, si bien, yo soy el fundador de la danza moderna en Cuba, discrepo de considerar que existe una escuela cubana de danza moderna, y eso que conste como una declaración de principios.

La tercera etapa comienza con *Impromptu galante*, una obra en la que yo me permeabilizo de una cantidad de cosas que ocurrían en el mundo de la danza de afuera, y lo mismo que yo traje la primera de afuera y la convertí en nuestra, no tuve ningún prejuicio en recoger y asimilar todo lo que estaba haciendo en aquel momento de esta obra y del *Decálogo del apocalipsis*, un nombre muy importante en la historia de la danza moderna cubana, porque

fue el principio y el fin de muchas cosas.

Sí, esa fue una época en que esa obra planteó una cantidad de innovaciones tan grandes que nuestra cultura no pudo o por lo menos, los que dirigían nuestra cultura, en aquellos momentos, no podían entender y entonces fue necesario que la obra no se estrenara.

Fue una obra que duró un año de montaje, una obra en que en los ensayos generales todos los equipamientos de la isla fueron traídos hacia el Teatro Nacional para ser utilizados, era una obra en la cual el público debía seguirla durante 2 horas, sin receso, y en donde ocurrían las diferentes escenas (doce), cuyo sentido lúdrico, de burla, y de humor, era muy fuerte. Alrededor de la obra se dijeron muchas cosas, y pese a que todo el montaje se hizo, no se llegó a estrenar.

Con esta censura salí yo del Conjunto de Danza Nacional de Cuba, y todo lo anterior se fue perdiendo dentro de la Compañía, mi obra fue retirada del repertorio durante un tiempo y poco a poco, después, se fueron poniendo algunas, pero en verdad ya no era lo mismo, porque yo tenía acostumbrados a los bailarines a un entrenamiento físico y vocal muy riguroso y los nuevos graduados de la Escuela de Arte no pudieron afrontar las dificultades técnicas que tenían mis obras.

El folklore en la coreografía de Ramiro Guerra

Mi trabajo en lo folklórico fue muy interesante, porque me metí en las raíces ya más profundas del folklor y tuve que pensar ahí que ya no estaba haciendo danza moderna con el folklor, sino que estaba trabajando con el folklor puro; sin embargo con el crite-

rio de tetralización mía, en que yo consideraba que el folklor al ser llevado al escenario tenía que hacerse en unas condiciones de percepción muy especiales.

Tuve la experiencia de montar obras largas, medianas y cortas. De este trabajo recuerdo *Tríptico Oriental*, donde afronté el folklor de Oriente; *La Tumba Francesa*, el *Gagá*, las danzas de carnaval, la *Caraballí*, la *Tajona*, la *Cutara*. La más larga de todas fue *Trinitarias*, que dura toda una noche; *Tríptico Oriental*, que es una obra intermedia y entre las obras de corta duración se encuentran los conciertos de percusión I y II, *Los Coros de Claves*, *Refranes*, *Dicharachos* y *Trabalenguas*, donde lo significativo era la verbalización de la obra y en donde el movimiento está en función del texto.

Tengo un grato recuerdo de todo este tiempo que estuve en el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, de los bailarines y de los artistas con quienes trabajé. Para mí esta experiencia fue muy fructífera, ya que con posterioridad pude plasmar en un libro toda la investigación realizada.

La teatralidad en la obra de Ramiro Guerra

Mi obra siempre se ha desarrollado en un fuerte plano de teatralidad, por eso ahora cuando ha surgido este término de danza-teatro me he dado cuenta que siempre he estado haciendo danza-teatro. Considero que todos los sistemas escénicos son de gran importancia y si bien el ingrediente narrativo en un principio fue rudimentario, éste se fue complejizando.

He sentido una necesidad de manipular todos los sistemas y he elaborado todos los materiales dentro de una

identidad nacional que abarca el humor, cuestión que resulta ser uno de los aspectos de nuestra identidad. Esa inclusión del humor empezó en *Impromptu Galante*, luego en *El Decálogo del apocalipsis* y por último en mi obra que resume toda la labor coreográfica, *De la memoria fragmentada*.

Teorización de la Danza

El mundo intelectual que rodea la danza resulta para mí fascinante y es por eso que me ha interesado la teorización de la danza; esta es una época en que la teorización es de suma trascendencia. Nosotros estamos aquejados de esta falta.

En estos momentos estoy escribiendo un material que engrosará hasta formar un libro y tengo ya otros materiales publicados como *Apreciación de la Danza*, publicado por la Universidad de La Habana por la Dirección de Extensión Universitaria; *Calibán Danzante* que está entregado en la UNEAC y *Teatralización del Folklor y otros ensayos*, publicados recientemente.

El salto en la coreografía moderna

Recuerdo aquellos doce años en el Conjunto de Danza Nacional de Cuba, los años duros de formar bailarines, de crear un repertorio, de hacer figuras y figuras se hicieron: Gerardo Lastra (que lo hemos perdido), Eduardo Rivero, Silvia Bernabeu, Ernestina Quintana y otros más. Muchos de ellos empezaron a hacerse coreógrafos y con muy buenos resultados.

Ahora, pensando en los nuevos, en los muchachos que quieren hacer algo nuevo, surgen nuevos grupos y muchos talentosos. Lo más singular es que hay un crecimiento de coreógrafas, por cierto muy buenas.

Creo que todavía hay que esperar para lograr frutos redondos; yo también tuve que esperar y tuvieron que esperar por mí para que hiciera cosas sólidas. Lo más importante es que hay un nuevo grupo que está haciendo, que está dando el salto por esos 20 años perdidos, ese hueco que se armó, y por suerte están trabajando con mucha vitalidad y yo tengo en ellos mucha confianza.

Lissette Hernández García

Crítico danzante, coreógrafo de la memoria

Por: Marianela González

En estos tiempos, el intelectual ha sustituido al gurú de la tribu, advirtió uno de los nuestros hace dos décadas. Es así como Ramiro Guerra aun antes que fueran corrientes las corrientes de pensamiento sobre los efectos culturales de la globalización se hacía preguntas de este siglo cuando los 90 siquiera empezaban a agonzar: ¿Cómo ordenar tal barahúnda estética, consecuencia de los fragores de la vida contemporánea en que todo se mezcla indiscriminadamente: sociedad, política, economía, arte, ecología, pasado, presente y este con la ficción del futuro?

El hombre que fundó el primer conjunto de danzas modernas en Cuba, había nacido en La Habana de 1922. La simultaneidad con que emergía entonces en Europa el nuevo estilo de expresión danzaria, no navegaría en aquellos años hasta este puerto, como por fortuna tampoco hicieron las grandes conflagraciones de la centuria. Ramiro Guerra bailaba con el rostro oculto tras un mechón de cabello para evitar ser reconocido por quienes lo identificaban también como estudiante de Derecho, mientras la danza mundial multiplicaba sus expresiones y la crítica norteamericana registraba que Martha Graham paría un cubo. No era, aún, el siglo de los bailarines en zapatos-tenis, del travestismo, la música electrónica acompañante, los espacios insólitos o los cuerpos danzantes en sintonía con la revolución social y sexual; pero Ramiro Guerra le vio venir: bailó con música grabada cuando nadie en Cuba lo había hecho, diseñó narrativas, hizo de la danza un hecho cultural, sentó bailarines en sillas de ruedas, le puso voz al cuerpo, teatralizó el movimiento y montó una pieza para siete espectadores en la torre de su apartamento en el López Serrano *ese templo cubista que antes habitó Eduardo Chibás.

Y quizá porque él mismo se supo gurú, lo registró todo en textos: ¿Quién si no la crítica, a manera de puente levadizo, habría podido mediar entre la creación danzaria y el ojo del espectador para organizar ese potente, aunque tal vez un poco anárquico, caudal de circunstancias que incidían atropelladamente ante el público

de finales del siglo XX? En Cuba, quien a finales de esa década no comprendiera el complejo spectrum de la danza, no había visto bailar a Ramiro Guerra. Hoy, quien no alcance siquiera a intuir el significado de una coreografía de Danza Contemporánea de Cuba, no solo no le vio bailar: tampoco le habrá leído.

Es una suerte tenerle aún con su inteligencia incómoda, cautivo voluntario de la torre art déco. Y fortuna mayor ha sido -según quienes bien le conocen- acompañarle una mañana, lograr que el fundador de la danza moderna en Cuba accediera a una entrevista. Sin embargo, nada más lejano de la habitual dinámica pregunta-respuesta. Ramiro, un joven diseñador entusiasmado por hacerle fotos en un sitio de tanta magia, una periodista sin cuestionario, una barra fija a una de las paredes, decenas de casetes rotulados con obras míticas de la historia de la danza cubana, máscaras, libros y un par de ventanas abiertas a la costa norte habanera que amenizan sus 89 años, constituimos durante un par de horas un inquieto cortejo de fascinaciones y descubrimientos.

Interrumpe mi primera pregunta para acotar que antes de la Revolución -donde suele ubicarse el arranque de la danza moderna en Cuba- ya tenía "un pequeño grupo de alumnos en la sala de El Sótano". En el agujero de la calle K, Ramiro había hecho "varias funciones con un público de tres o cuatro personas, con los tiros sonando desde la Universidad". Le "gustaba ser un show man", de modo que por mucho tiempo trabajó solo. Y solo, recibió también las primeras pedradas: "Una vez bailé en el Astral -narra entre risas, con los ojos claros bien abiertos- y el público me dijo horrores. Recuerdo que me abrí el pie con un clavo y solo lo supe cuando terminó la función". Una vez que ingresó a Nuestro Tiempo, pudo presentarse en el antiguo Lyceum y en el Aula Magna de la Universidad de La Habana; "pero siempre, solito. Incluso, a veces, yo mismo abría el telón y ponía la música en marcha. Fui el primero en utilizar música grabada en espectáculos

danzarios porque no tenía forma de contar con una orquesta, ni siquiera con un pianista".

Después del alumbramiento de 1959, se creó el Teatro Nacional de Cuba y, dentro de él, el Departamento de Danza Moderna. Ahí sitúa Ramiro el nacimiento de la primera "compañía especializada". Como suponíamos sus interlocutores, el joven que ya había coreografiado para el Ballet de Cuba no encontró un cuerpo entrenado para nutrir aquel conjunto. "Hicimos un llamado a bailarines de la calle o a quienes tuvieran algún tipo de técnica. Lo que yo les enseñaría -explicaría algo totalmente diferente: no era ballet. De ellos, escogí 30 bailarines: diez blancos, diez mulatos y diez negros. Desde el principio, la compañía tuvo una proyección muy nacional. Usamos música de compositores cubanos y los diseñadores eran cubanos".

En los 60, Ramiro Guerra dedicó sus mayores esfuerzos a la edificación de la compañía. Y aun cuando el ejercicio sistemático de la crítica se ubica en un período posterior a aquellos años, el autor de Orfeo antillano (1964) no vacila en compartir una certeza: "no solo contribuí a que surgiera y se consolidara en Cuba la danza contemporánea; lo más importante, contribuí a que se formara un público para esa expresión. En los ensayos participaba público del barrio, nada más y nada menos que La Timba, personas difíciles que se insertaban maravillosamente en nuestro proceso de creación.

"Comenzamos por edificar un repertorio; rescaté obras que habían sido escritas en los años 20 y las puse en escena. Saldé importantes deudas culturales y también fui haciendo obras mías." Cuando evoca el recorrido de su propia creación, Ramiro advierte un inicio marcado por "obras muy dramáticas Orfeo antillano, Medea y los negreros; después, me dio por trabajar con el humor y utilizar espacios insólitos. Hice mucha danza en la calle, con un público diferente al que acudía al teatro".

Fue también en aquella década de oro de la escena cubana cuando nuestra joven



© Orfeo antillano

danza moderna conoció a sus semejantes fuera de la Isla. Su principal impulsor coincide con quienes describieron la gira europea como un evento mítico: "Recorrimos París y el resto de aquel continente. Se trataba de un evento de naciones que ya no existe; pero que fue muy importante, pues propiciaba el encuentro de las compañías danzarias del mundo. Siempre he estado en contra de la frase 'escuela de danza', pues considero que para ello tienen que transitar muchos coreógrafos, profesores y bailarines; pero sí teníamos y tenemos un estilo de bailar cubano, muy reconocido. Nuestra propuesta, por tanto, resultó interesante para aquel público, pues intentaba fundir todas las expresiones contemporáneas de la danza -la moderna, la folclórica...y presentarlo como un trabajo teatral, lo cual era completamente distinto".

Ramiro Guerra conoció la danza en las piernas del ballet; pero muy pronto su cuerpo "necesitó otra cosa". Desde joven, su expresión ha pertenecido a su tiempo o se le ha adelantado.

[La escritura como oficio]

Toda su vida la dedicó a la danza. Cuando "algunos trastazos" impidieron el estreno de varias de sus "obras más importantes", a Ramiro Guerra le "dio, por suerte, por escribir". Ha recibido su año 90 escribiendo sus memorias; pero el ejercicio de la crítica y la historiografía

-ese que prefiero apellidar "del criterio"- continúa apasionándole. "Por suerte", coreamos.

"He tenido el hábito de escribir mis clases, de ir tomando nota de todo: de danza y de cualquier cosa. Me preocupó siempre que las personas dijeran que no la comprendían; por eso impartí un curso para televisión y escribí mucho sobre apreciación de la danza."

En publicaciones periódicas, la firma de Ramiro Guerra puede ser rastreada desde los años 40 del pasado siglo. "Mis primeros textos aparecieron en Prometeo -recuerda-, una revista destinada al teatro pero que admitía también artículos sobre danza. A partir de 1959, empecé a escribir con bastante frecuencia para Lunes de Revolución, para la revista de música de la Biblioteca Nacional y luego para Tablas. Dentro y fuera de Cuba, también hice algunas investigaciones. Varias de ellas permanecieron inéditas hasta ahora, con la publicación del libro Siempre la danza, su paso breve... Es útil y entretenido, una combinación muy importante; puedes leerlo desde el principio hasta el final o viceversa. Incluso, puedes tomar cualquier artículo al azar".

Ramiro hojea su libro -mi ejemplar, que ahora luce su firma en la primera página- y su descripción desnuda una conceptualización meditada acerca del ejercicio del criterio: "Desde Martí nos

viene una idea importante: sin dejar de decir lo que no está bien hecho, el crítico es el puente entre el creador y el receptor. En los últimos años, la danza es cada vez más compleja, pues no solo utiliza los movimientos, sino también la voz y los espacios insólitos. Tal circunstancia deja a la crítica la responsabilidad de visibilizar el significado de un espectáculo. La palabra 'mensaje' ha caído un poco en descrédito, últimamente; pero me complace mucho que las obras tengan 'significado'".

Tal función de "puente" concede al crítico un don en ocasiones ajeno a la voluntad del bailarín: la expresión racional. Ramiro se confiesa un cultivador de la improvisación. Advierte que semejante "impulso debe ser controlado por el coreógrafo, pero es muy divertido cuando los bailarines hacen cosas interesantes que no se le han ocurrido al coreógrafo y que aportan elementos al mensaje inicial de la obra". Corresponde también al crítico descifrar tales ingenios.

El autor de Calibán danzante (1998 y 2008) no halla diferencias entre la crítica y la historiografía: "Todo lo que tiene que ver con la danza me interesa, más allá de clasificaciones; sobre todo lo que me ha interesado, he escrito". Quizá por ello, cuando se le interroga acerca de la escasa sistematicidad de ambos ejercicios en las publicaciones culturales cubanas o en nuestros medios masivos de

comunicación, Ramiro Guerra coincide en que el teatro concentra la mayor atención de entre las artes escénicas. Se hace mucho más teatro en Cuba que danza, admite; pero esgrime otros argumentos: “pocas personas se han dedicado a escribir sobre danza. Incluso en los inicios de Tablas, como era una revista de teatro, no se publicaron algunos de mis textos. El criterio acerca de que la danza podía también decir cosas interesantes y de un fuerte interés cultural, vino después. La mayoría de mis críticas empezaron a salir entonces en aquella publicación especializada y en algunas otras de perfil cultural. La Jiribilla ha servido de espacio también a textos interesantes. Sin embargo, muchos de quienes hoy ejercen la crítica de danza se quejan de no poder contar con una publicación especializada”.

“Hace un tiempo propuse la idea de fundar un Centro para el Desarrollo de la Danza; pero quedó dormida en cuestiones burocráticas. Sin embargo, se había nucleado un conjunto de personas alrededor de esa iniciativa. Creamos, incluso, un tabloide del que salieron algunos números: Toda la danza, la danza toda. Los primeros se hicieron en papel de cartucho; sus páginas se abrían y se desplegaban. Eran muy lindos. En el número uno, se hablaba precisamente de la estructura que tendría ese Centro. Supuestamente, sería una publicación trimestral. En el primer año hicimos cuatro tabloides en aquel papel carmelita; luego se nos terminó y del cuarto en adelante utilizamos papel blanco. Cada uno contenía un tema central y yo escribía los editoriales. No tuvo ninguna promoción. Los mandábamos a las escuelas, a los grupos de danza... era muy didáctico; pero útil”.

Ramiro reconoce en la escritura un poderoso instrumento de expansión de la danza. Sin embargo, parece concebir la crítica en analogía con sus obras coreográficas: como un sistema cultural. Los textos que conforman el volumen Siempre la danza, su paso breve..., transpiran la sensibilidad de un hombre a quien le fascina “el mundo intelectual que rodea a la danza”. Quien interroga a los coreógrafos en busca de la génesis de sus obras o de las claves de sus procesos, hurga también en la complejidad de conexiones sociales, artísticas, estéticas, morales y hasta políticas que intervienen en la expresión danzaria. De ahí, tal vez, su interés en “lo cubano”.

“Es una búsqueda que ha compartido la intelectualidad nuestra -explica-: desde Martí, ese hombre que estudió en España y que supo expresar ese conocimiento en función de la cultura cubana. Luego, en los años 20 y 30, hubo un movimiento artístico que desarrolló mucho esa inquietud por lo cubano. Ahí estaban Carpentier, Amadeo Roldán, Caturla... todos buscaron una manera de adquirir herramientas para expresar una identidad. Heredé de ellos esa preocupación, como les ha sucedido a artistas de todas las ramas. Creo que lo hemos logrado”. Y a tal empeño, Ramiro sumó el “estudio de la herencia africana. La gente de las islas necesita, a veces, tomar el aire en otros sitios y muchos hemos intentado también ver la cultura cubana desde esos otros puntos”.

De los más de 70 años de ejercicio intelectual, quien escribió “Significación de la crítica en la danza del siglo XXI” extrae un provecho singular: no solo el conocimiento que ha vertido sobre la escena o el que puede haber absorbido el público-lector, sino también el placer de haber edificado la memoria de la danza moderna y contemporánea en Cuba. “Más queda lo escrito que lo que puede verse. Sobre mi obra, las nuevas generaciones conocerán sus críticas, pues solo quedan en video algunos fragmentos de la Suite yoruba. No existe otra constancia. La crítica y la historiografía, por tanto, alimentan la memoria del público y el acervo de las propias compañías”.

[Siempre la danza]

Cuando Ramiro Guerra introdujo la práctica, el pensamiento estético y crítico de la danza moderna en Cuba, “de cierta manera, la cultura de la Revolución estaba expresada” en aquella renovación: “venía de Nuestro Tiempo, una sociedad que aglutinó a todos los que no estábamos de acuerdo con lo que se hacía hasta entonces”. Del mundo de la danza, sin embargo, no había en aquel grupo nadie más que el alumno de Martha Graham, Charles Weidman y Doris Humphrey.

El espíritu inconforme de aquel muchacho delgado y cabello abundante, nunca más dejaría de insistir, de comunicar, de ser. Habitó un edificio pleno de referencias al imperio del tiempo, elegante, funcional; dedicó cada hora de su tiempo a observar, como años antes habría hecho Chibás, la ciudad y sus movimientos; creó obras, las bailó, escogió

sus músicas, enseñó a quienes le seguirían y acostumbró al público a una idea: el paso breve de la danza moderna sería eterno.

Hoy, cuando “la cosa” ya no le seduce a “andar por ahí...”, ha entrenado la vista para darse cuenta de que han cambiado los ritmos de la ciudad, sus bailes, sus músicas, quienes danzan y aquellos que les observan. Los apellidos, como adjetivos, dan cuenta de los sujetos: Ramiro siempre opina. “Desde la escuela -insiste- hay que introducir la danza no solo en el cuerpo de las personas, también en su mente. A los bailarines de mi compañía, los llevaba a los museos y a clases teóricas por las tardes, donde les proporcionaba aspectos culturales de todo tipo. Bailar una obra mía significaba un compromiso muy grande de tipo cultural. Era un entramado muy sólido entre danza, teatro, música y visualidad. En Orfeo..., por ejemplo, cada uno de los bailarines tuvo que construir una biografía de sus personajes. Les hice trabajar fuerte y estudiar mucho. Ha de mantenerse siempre ese ejercicio.

“En el mundo entero, la danza está en crisis. En Cuba, antes que nada, hay muy buenos bailarines; sin embargo, se gradúan con muy buena técnica y poca teoría, lo que equivale a poca cultura. La formación de los bailarines es esencial. Por eso me gusta mantenerme cerca de la escuela, aunque algunas veces no me haya ido tan bien. En relación con el panorama de la danza, es evidente que han proliferado los grupos. Acabo de leer un libro titulado Panorama de la danza moderna y contemporánea en Cuba, de Iliana Polo, donde aparecen los nombres y años de trayectoria de los diferentes grupos. He visto cosas interesantes y otras no tanto. Algunos tienen el arte dentro; otros, lamentablemente, el interés de hacer dinero con él. Sin embargo, la mercancía más difícil que existe es la danza: tienes que contar con el cuerpo del bailarín, que es muy complejo y necesita buena alimentación. En la danza, el cuerpo es objeto y sujeto.”

Nos despidió el compromiso de volver, “en estos días”, con La Jiribilla de Papel que celebró los primeros 50 años de Danza Contemporánea de Cuba: esa institución-escuela que legitima con sus propuestas y capacidad multiplicadora la razón poderosa que estimulaba a aquel estudiante de Derecho a moverse hasta sangrar, ante tres o cuatro personas, cuando otros exponían también sus cuerpos bajo los tiros, a la vista de multitudes.

(Tomada de La Jiribilla, 2012)

Un estilo cubano

DIÁLOGO SOBRE LAS COORDENADAS DANZARIAS DE RAMIRO GUERRA



Por: Marilyn Garbey Oquendo

Ramiro Guerra abrió los caminos de la danza moderna en Cuba. En un país sin tradición danzaria profesional, formó bailarines, creó un repertorio y fue a la búsqueda del público. Llevó a escena todos los colores de nuestra nacionalidad, le dio protagonismo al hombre bailarín, teorizó sobre el arte danzario, y lo convirtió en una de las expresiones artísticas más relevantes entre las producidas en la Isla. A sus noventa años prepara un libro sobre el

impacto de la globalización en el universo de la danza y redacta sus memorias.

La danza, desde sus orígenes hasta hoy, ha roto muchos patrones.

Para buscarse la vida en las cacerías, el hombre se movía intensamente. Luego vinieron las pinturas en las cuevas, y ahí llega el arte, porque el hombre sentía la necesidad de expresar el ambiente en que vivía. La danza fue una de las primeras manifestaciones artísticas

porque con la cacería ejercitaban el cuerpo, y cuando narraban lo ocurrido en ella empleaban ese cuerpo para escenificarlo e inventaron los ritmos para acompañarlo. Así se fue creando el lenguaje gestual, que no era el mismo de la cacería. Una de las buenas características de la globalización es que las artes vuelven a fundirse, porque habíamos separado la danza del teatro. Y es que si se juntan las artes hay más posibilidades de expresión para el cuerpo humano.

Por su capacidad para expresar belleza o agresividad, fuerza o atracción, el cuerpo se ha convertido en un eje muy importante en la cultura actual. Ahora los bailarines quieren actuar y los actores quieren bailar. Es un mundo complejo, gracias a Dios. La cultura se ha expandido mucho, la gente ya no se sienta en los conciertos, baila y gesticula. Los bailarines no necesariamente deben ser tan técnicos, sobre todo aquí que casi todo el mundo baila. Mucha gente ha decidido romper con los patrones de la danza y hasta el deporte se la ha apropiado, todos se han dado cuenta de que la danza es una manera de presentar la belleza del cuerpo. También el desarrollo de la sexualidad ha roto con mucho escándalo, han caído muchas prohibiciones, porque cuando el cuerpo pierde su compostura empieza el baile, y puede suceder cualquier cosa.

¿Cómo ha influido en la evolución de la danza la asunción de técnicas diferentes?

La danza era fundamental en el siglo XIX, con una técnica maravillosa, creada bajo la égida de la monarquía. Pero los maestros cortesanos partían del folclor, que era muy vivo. La Iglesia sacó a la danza del templo, que era parte del ritual porque era la manera en que el cuerpo se comunicaba con los dioses. Ya en el siglo XX los bailarines han recibido muchas técnicas diversas: las occidentales y las que vienen del Oriente. Ha habido mucha apertura en el mundo y con ella la necesidad de utilizar todo el arsenal técnico del cuerpo como instrumento de expresión del bailarín. Pienso en una mujer como Isadora Duncan, ella rompió con todos los patrones, era un genio de la danza, buscó nuevas inspiraciones y miró hacia los jarrones griegos. A partir de ella se demostró que la danza no solo era bailar en puntas y se creó otra

tradición con otro lenguaje danzario que comunicaba. Así se surgió la práctica de que cada alumno fuera en contra de su maestro, cada quien decía algo nuevo. Eso llegó al clímax con Merce Cunningham: no usaba el escenario, practicaba el I Ching, bebía de la cultura oriental, le decía al público que pusieran la música que creían iba bien con la obra... A partir de ahí se han abierto más puertas para la danza, quizás también hay más caos.

Ahora los bailarines no se atan a un coreógrafo.

Cuando entramos al siglo XX aparecen grandes figuras: William Forsythe, Maurice Béjart, Martha Graham, Merce Cunningham, que tenían el poder de crear. Luego desapareció el coreógrafo, y hoy está en estado de extinción. La danza tiene códigos que han perdido vigencia porque el bailarín está muy bien formado y le gusta mucho la improvisación. Los coreógrafos han abusado de esto: el bailarín les propone ideas y movimientos y muchas obras son montajes a partir de lo que han hecho los bailarines. En el Decálogo del Apocalipsis había una escena en la que yo les orienté a los bailarines crear un lenguaje que no tuviera vocales, cuando lo lograron les pedí que lo convirtieran en movimiento. Con eso di pie a que los bailarines tuvieran gran libertad para improvisar.

Los bailarines tienen que cuidar de su cuerpo y tienen que comer adecuadamente. Al levantarse se preguntan cómo llevar el día a día, con la vida tan difícil como es hoy, y eso ha hecho que se pierda la disciplina. La danza es una de las artes más necesitadas de apoyo y es la que menos dinero ha recibido. Hay muy pocos bailarines millonarios, a no ser Nureyev. Por eso la mayoría de ellos no quieren ligarse a un coreógrafo, se van de una compañía y andan por aquí y por allá.

Los estudios que hizo con Martha Graham mucho influyeron en su pensamiento sobre la danza.

Durante los estudios que hice con Martha Graham empecé a descubrir los problemas que yo tenía con la técnica danzaria. No sabía qué era pero me di cuenta de que el cubano tiene algo racial que lo incita a mover el torso, y eso me hizo pensar que tenemos una manera peculiar de movernos. Por eso recibí bastantes trastazos, pero no

me arrepiento de lo mucho que tuve que batallar para demostrarlo. ¿Tú sabías que Martha Graham estaba aquí cuando el ataque a Pearl Harbor? Las señoras de Pro Arte se levantaron de sus asientos cuando puso El penitente, era un ritual que se hacía en los Estados Unidos en la Semana Santa, ella hacía la madre y era un personaje muy sensual. La dejaron sola cuando lo vieron.

La Universidad y el viaje a España contribuyeron a formar su carácter.

Yo estudié con Martha Graham y volví antes de que triunfara la Revolución. Tuve un grupito en donde hoy está la sala El Sótano. Allí hice una temporada donde había tres o cuatro personas en el público mientras se escuchaba el sonido de los tiros porque la sala está pegada a la Universidad. La cosa se puso tan mala que no encontraba trabajo. A un amigo mío los padres lo mandaron a estudiar a España y yo me lancé hacia allá. En la calle se decía que los que estaban en la Sierra eran bandidos, pero en la Sociedad Nuestro Tiempo sabíamos que allí se gestaba algo distinto.

Me pasé el 58 en España, viajando por todo ese país. Ese contacto fue muy fuerte para mí, me di cuenta de cuánto querían allí a los cubanos, todos tenían un pariente que había vivido o vivía aquí. Vivía al día, los cigarros los compraba de uno en uno, viajaba en tren que era muy barato. Ya había cumplido con mi padre y había terminado mi carrera. La Universidad fue algo muy importante para mí porque tenía una biblioteca llena de libros, y el teatro que veía en la plaza Cadenas me estimuló, aunque me suspendieron como actor.

La doctora (Graziella) Pogolotti viajaba en el mismo barco que yo, porque entonces se viajaba en barco, olvídate de los aviones que eran caros. Eran quince días vomitando. Fue muy fuerte enfrentarme a Europa, conocer el mundo con tanta intensidad. París era una maravilla. El otoño fue estupendo pero en el invierno no se veía el cielo, me puse histérico y me encerré en la casa, estuve como diez días sin comer, me quedaba poco dinero y me preguntaba qué hacer. En esa época el dinero me entraba porque montaba espectáculos para la alta sociedad cubana. Con el que gané por la Fiesta de la canción cubana me había largado a Europa.

Cuando volví veía a Cuba de una manera diferente y empecé a

interesarme en cosas que antes no me importaban. Que bailara un hombre aquí era impensable. Debes haber oído de la chiflada que me dieron en el Astral, en la barriada de Cayo Hueso donde vivía mi familia. En el público estaban los que habían sido mis compañeros y cuando vieron aquella cosa que era yo en el escenario, fue tremendo. Yo bailé hasta el final, provocando la furia de todos los muchachos de la Universidad. Cuando salí de escena había una pareja de baile español, me señalaron la sangre que salía de mi pie. Me había enterrado un clavo, venía sangrando del escenario y no me daba cuenta. El público estaba ardiendo mientras yo bailaba. Era un cine de estreno pero ponían espectáculos, después de eso me botaron de la sociedad donde daba clases.

¿Desde cuándo usted siente la necesidad de escribir?

Yo siempre necesité escribir. En los Estados Unidos iba a los museos y anotaba lo que veía. Ver esos museos fue una maravilla porque aquí no había. Los recorrí todos, el de Historia natural era una maravilla. Escribir se convirtió en un hábito. Ya en Cuba impartí un curso en la Universidad de Apreciación de la danza para bailarines y para el público en general. Aquí el público solo iba al ballet, que era lo que se conocía como baile artístico. La hermana de Mirta Aguirre tenía que ver con la publicación de libros en la Universidad y me hizo uno con las conferencias que di allí. Ya después fui haciéndome de un nombre y me respetaban como escritor, se me abrieron todas las puertas y hasta me gané el Premio "Alejo Carpentier". Tengo como diez libros publicados. Ahora estoy escribiendo sobre la semiótica de la danza porque no he descubierto a nadie que escriba sobre el tema. En el teatro sí, pero prácticamente son las mismas leyes para ambos. También estoy escribiendo sobre la globalización en la danza, además de mis memorias. Son como Las mil y una noches, no se trata de una biografía, sino que son como cuentos, se pueden leer individualmente. Encontrarás experiencias vivas y experiencias fantásticas, como un sueño que tuve en España, porque una vez me dio por interpretar los sueños con Jung. Soñaba, me despertaba y lo escribía. Uno de esos sueños lo incluí, muchos

años después, en el Decálogo del Apocalipsis. Yo no soy ocultista ni nada de eso pero me encanta la astrología. A ese le puse "Sueño de una noche de verano", porque todos los títulos son tomados de películas o de obras. Ese sueño era, prácticamente, el Decálogo del Apocalipsis.

El tronchado estreno del Decálogo... marcó su destino, pero usted permaneció en Cuba

Ni siquiera con lo que me pasó después del Decálogo..., que fue muy fuerte, en ningún momento me pasó por la mente irme de Cuba. Yo no sabía qué iba a pasar conmigo, pero sabía que no iba a regresar a la compañía. Cuando llegué a la conclusión de que ser director de un conjunto era ser un funcionario y no un artista, me dije: se acabó, de ahora en adelante montaré mis obras a mi gusto aquí y allá. Pasé cinco años en el Conjunto Folclórico Nacional, le monté a Fernando Alonso una obra para el Ballet de Camagüey, y al grupo de Olga Flora y Ramón, El reino de este mundo. Me dediqué a ser creador, nada que tuviera que ver con la burocracia. Cuando pasó la borrasca de los años 70, el Ministerio me pidió que volviera de director del Conjunto Nacional de Danza Moderna, en mi expediente no aparecía que yo había dejado la dirección, pero ya no estaban mis muchachos, la gente que yo había formado. Además, estaba al tanto de los conflictos entre lo que yo había hecho y la Escuela Nacional de Danza. La Escuela los formaba como bailarines en el sentido físico, pero a los míos les di una formación intelectual. Ya no tenía nada que hacer en el Conjunto.

Es legendaria su mano dura para relacionarse con los bailarines.

Yo liberaba a mis bailarines para que tuvieran uniformidad a partir del ritmo. Era un grupo muy heterogéneo, pero logré dominarlos. Logré, además, quererlos y que ellos me quisieran como familia, aunque esos vínculos familiares podían ser muy peligrosos. Eduardo Rivero, por ejemplo, quiso que fuera el padrino de uno de sus hijos. Yo usaba la ironía para no decirles barbaridades a los bailarines, sabía que cuando soltaba alguna broma ellos gozaban, y me provocaban para que lo hiciera. Terminaba la clase con una improvisación, cuando la cosa estaba mala les pedía que se pegaran uno al otro

y se formaban tremendas golpizas. Eso constituyó uno de los elementos por los que pude controlar a esa gente, guiar su comportamiento y hasta la manera de vestirse. Les decía: ustedes no pueden ir a la bodega en chancletas, vayan en zapatos o no vayan a la bodega. Les organizaba hasta la vida diaria. Y llegué a comunicarme con ellos, para que sintieran que estaban en un ámbito que era diferente al de sus vidas cotidianas pero que lo podían gozar, que eran respetados. Llegué a formarles un público, les monté un repertorio. Salimos un par de veces y en el extranjero sucedían muchas cosas... Una vez, en que aquí no había nada de nada, cayó en sus manos una revista de moda parisina con unos sombreros maravillosos y cuando llegamos a la Unión Soviética vi que todas las mujeres del Conjunto tenían sombreros, pero las de allí no. Le dije a Clara Luz

(Rodríguez), que era la responsable de las muchachas, que se quitaran los sombreros. Me pedían la cabeza por eso, pero se los quitaron.

¿Cómo organizaba el trabajo en el Conjunto Nacional de Danza Moderna?

Teníamos una clase de cultura general, leíamos un libro de Carpentier, o íbamos a ver una película de Godard, y luego hablábamos de la película y del libro. Usaba todos esos ganchos que eran muy valiosos para mí porque yo estaba al tanto de lo que ocurría. Mis bailarines fueron creciendo en una atmósfera cultural muy fuerte. Tengo un capítulo en el libro que se llama "Los años de la ira", porque yo era muy duro con los bailarines. Convencí a Elena Noriega para que hablara con las muchachas para el asunto de la menstruación, porque hoy la tenía una y mañana la tenía otra, y así no se podía trabajar. Ella las convenció de que eso no les impedía bailar.

Hice Ceremonial de la danza porque Maurice Béjart vino aquí y vio la clase y me dijo: óyeme, pon eso en el escenario, que eso es un espectáculo. Cuando empezaba la clase les decía que estaban en un mundo bello, les pedía que se relajaran y luego decía: ya empezó la clase, estamos en otro mundo. Les daba como media hora de relajación, de yoga, para que rompieran con el mundo cotidiano. A partir de ahí se hacía la clase, que no se podía transgredir porque era como un ceremonial. Cuando

empezamos en el Teatro Nacional, el piso era de cemento y no había puertas, cuando hacían las diagonales se iban y yo les gritaba para que volvieran, a grito pelado. Eduardo (Rivero) era uno de los que se iba. Elena fue un soporte muy fuerte para la compañía. Lorna (Burdall) también, yo tuve muchos encontronazos con ella, no se atrevía a contradecirme, pero sabía cuándo no estaba de acuerdo conmigo porque le salía una mancha roja en el cuello. Años después me dijo que ella vivía en un cuartel, era la mujer del comandante Piñeiro.

Era tarea dura dominar aquel grupo de treinta bailarines, aquello fue muy fuerte. Me sentía muy mal cada vez que tenía que suspender un ensayo. Me iba a la oficina y me ponía a jugar porque eso me tranquilizaba, de lo contrario no sé qué hubiera hecho. Muchos no tenían formación, algunos tuvieron que alfabetizarse en la compañía. Yo controlaba a los bailarines pero a los músicos no. Había un tamborero estrella que era Jesús Pérez, tuve a Nieves Fresneda, pero había otros que eran tremendos. Uno de ellos mató a la mujer, una de las cantantes, porque lo dejó. Había una actriz maravillosa, Cira Linares, que hacía una Medea extraordinaria, enloqueció en Hungría y la llevaron a un hospital donde hubo que dejarla ingresada.

Han quedado en la memoria de los testigos muchas anécdotas de la primera función de la compañía.

La primera función fue maravillosa. Hubo uno que cogió Changó y tenía que cambiarse de ropa para la segunda obra. Me dijeron: Fulano está arriba cogido por Changó. Fui al camerino y le dije: Changó, suelta a tu hijo porque de lo contrario queda cesante la semana que viene. A los cinco minutos estaba vestido con la ropa de la obra que venía a continuación. Pero logré que ellos me respetaran, y nos queríamos, teníamos una relación muy buena. Llenábamos el Teatro Mella, que era sobre todo para la danza y el folclor, durante tres semanas; semanas que eran de martes a domingo. Solo descansábamos los lunes. Llenar el Mella fue importante porque dar funciones con el teatro vacío es terrible para un bailarín.

La parametración también llegó al Conjunto Nacional de Danza Moderna.

A mí no me botaron, yo me fui para

mi casa. Comenzaron a poner como directores a gente que estuvo en el Plan plátano. A Alicia (Alonso) la dejaron en su puesto, pero a mucha gente la pusieron a disposición del Ministerio del Trabajo y lo que le ofrecían era barrer calles o ser sepultureros. Esa gente se encerró en sus casas. Había una bolsa de actores, pero a mí me mantenían mi sueldo que era de trescientos sesenta pesos. Un día me vestí y fui a ver al director de teatro y danza, que era Armando Quesada, y le dije: Vengo a que usted me diga si yo tengo problemas políticos. Me dijo: No, maestro, de ninguna manera. Eso era lo único que yo quería saber. Una que se negó al parametrage fue Raquel Revuelta. Eso empezó con el Congreso de Cultura el que allí mismo se convirtió en Congreso de Educación y Cultura. Desbarataron los grupos de teatro, quemaron libros, todo el mundo sufrió en esa época del quinquenio gris, que no fueron diez años. Después se creó el Ministerio de Cultura y hubo necesidad de crear una política cultural, algo que no se había hecho antes. Por esa época propusieron a la compañía para representar a América en un gran espectáculo que se iba a hacer en París, se interpretaría la Novena Sinfonía de Beethoven. La semana antes, cambiaron al que dirigía el Consejo Nacional de Cultura y dijeron que no había dinero para que fuéramos, ni le avisaron a Béjart que era el coreógrafo. Cosas de ese tipo ocurrían a menudo. Yo había dejado la dirección del Conjunto para dedicarme a la creación y Lorna era la directora. A ella se le ocurrió hacer una obra y pidió que le mandaran un director porque estaba muy ocupada con su creación, y le mandaron a un director del Plan plátano, que me orientaba hasta lo que tenía que decir en las entrevistas. Después lo nombraron director del Folclórico. Cultura quería que yo

volviera a la dirección pero no lo admití. No había quien manejara aquello.

Las sucesivas generaciones de bailarines han procurado dialogar con usted.

Cuando llegaron muchachos nuevos al Conjunto se les dio oportunidades, de ahí surgieron Marianela Boán y Rosario Cárdenas, que empezaron a montar obras. Ya había pasado un pelotón de años desde mi salida. Ellas hacían cosas interesantes y yo les daba la mano y las apoyaba mucho, luego quisieron formar sus propios grupos. El Conjunto pasó a ser dirigido por Miguel Iglesias, él me invitó a un evento de verano y traté de hacer un seminario, pero los bailarines nuevos no estaban para eso. Entonces le dije: Miguel, mándame para mi casa que yo no vuelvo por aquí. Después querían que fuera como el abuelito, y me negué. Fui con Miguel, como jurado, a un evento que se hizo en el interior y le dimos el premio a Marianela. Luego le dieron un premio internacional de danza al marido, a Víctor Varela. Es que los bailarines tienen una técnica que cualquiera puede hacer una coreografía, eso cundió porque ellos tienen una capacidad de improvisación muy grande, y después ponen en el programa que fulano fue el coreógrafo".

Es que los bailarines tienen una formación técnica que permite que cualquiera pueda hacer una coreografía. Eso proliferó después por su capacidad de improvisación, así que comenzaron a aparecer como coreógrafos en los programas. A Marianela la ayudé a crear el final de El pez de la torre nada en el asfalto. Ya después me empecé a interesar por las obras que hacía la Compañía con coreógrafos extranjeros, como aquella en que Lídice (Núñez) hablaba con el público y se burlaba de los apagones (2). Vinieron coreógrafos interesantes, como el español Joaquín Sabater, que hizo El riesgo del placer,

pero también se hizo mucha bobería. Yo dejé de ir por allá hasta que me aseguraron que la cosa valía la pena.

Vi una puesta interesante de George Céspedes (3). La obra se desarrollaba en un cuadrado. Le dije: Te aconsejo que lo aprietes de tiempo porque llega un momento en que se hace insoportable. Los coreógrafos nuevos no tienen sentido del tiempo, eso me lo enseñó Doris Humphrey. Esta generación no es como la de Marianela, con la que yo tenía contactos e iba a sus ensayos. No he visto nada del hijo de Miguel, dicen que es muy interesante lo que hace. Vi Mambo 3XXI y me encantó, no me gustó la Carmina Burana, (4) la imagen se tragaba a los bailarines, era muy lineal, pero me han dicho que en México se hizo con el coro y la orquesta en vivo. Ahora mi contacto con el Conjunto es Jorge Brooks, él quería que conociera a Mats Ek y Ana Laguna; ella me parece maravillosa bailarina y las obras de Mats, fabulosas. Brooks me mantuvo al tanto del viaje de la Compañía a los Estados Unidos. Hemos desarrollado una buena amistad, también con el doctor Suazo, y les tengo mucho aprecio.

¿Usted se considera el fundador de la escuela cubana de danza moderna?

Hacer una escuela es algo que lleva siglos, que conlleva el aporte de muchos profesores. Tenemos un estilo, una manera de bailar que se percibe como cubano, pero hablar de una escuela, no. Además, yo nunca he sido escolástico. He pasado por buenas escuelas y he roto con todas. He sido partidario de juntar el ballet, la danza contemporánea, la danza popular, pero no creo que haya creado una escuela. He cultivado un estilo cubano.

(Realizada en julio de 2012, unos días después de que celebrara noventa años de vida)

La Gaceta de Cuba No 4, julio-agosto, 2014.

¹ *Decálogo del Apocalipsis es una coreografía de Ramiro Guerra. Inspirada en los diez mandamientos bíblicos ofrecía una visión del mundo contemporáneo, en medio de una atmósfera de fiesta popular. Tendría como escenario los jardines del Teatro Nacional, lo cual propiciaría un nuevo tipo de relación con el público. Muchos años después, Ramiro lo resumiría así: "Todos los riesgos fueron corridos en la consecución de esta obra, al extremo de que no pudo pasar las barreras de la permisibilidad oficial, lo cual lo consagró, si no sus cualidades estéticas, sí por lo menos su condición de fuerte experimentación cultural, lo que le hizo ganar un lugar en la historia danzaria del país". En Coordinadas danzarias, Ediciones Unión, La Habana, 1999. Pg 164-165.*

² *Se refiere a Compás, del holandés Jan Linkens.*

³ *Se trata de La ecuación, Premio Villanueva de la Crítica.*

⁴ *Ambas piezas son de George Céspedes.*

Ramiro Guerra: El espíritu de Martha Graham vino a Cuba

LA COMPAÑÍA MARTHA GRAHAM RETORNÓ EL SÁBADO 29 A LOS ESCENARIOS CUBANOS TRAS 75 AÑOS DE SU DEBUT EN LA HABANA. EL PADRE DE LA DANZA MODERNA CUBANA, RAMIRO GUERRA, ALUMNO DE LA BAILARINA ESTADOUNIDENSE, CUENTA A GRANMA SUS IMPRESIONES DE ESTE ACONTECIMIENTO.

Por: Alejandra García • internet@granma.cu

Ramiro Guerra aguarda en su pequeño estudio al final del pasillo. Desde su silla de madera mira la ciudad en el piso 14 de un edificio habanero, mientras que en otra habitación se escucha una sonata clásica en Radio Enciclopedia: «Siempre pongo la estación bien alta, me gusta sentir la música en todos los rincones», dice. Sobre el escritorio y en un orden meticuloso reposan una decena de libros y libretas de apuntes. Se destaca uno grande, de fotos vistosas de Martha Graham.

«Ella era una mujer fuera de lo común. La recuerdo muy bien: pequeña estatura, personalidad imponente. Hablaba siempre en un tono muy bajo, aun cuando estaba molesta», comenta mientras hojea con cuidado el único recuerdo que le queda de sus años de discípulo de Martha, a finales de los años 40.

Ramiro Guerra Báez (1), Premio Nacional de la Danza, coreógrafo, director artístico y escritor admite que este libro es un tesoro. El ejemplar de Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs, conserva, en la letra de la artista, varias notas cariñosas y dedicatorias de ella para Ramiro.

«Antes de conocerla en Nueva York, yo sentía que mi cuerpo al bailar necesitaba de algo diferente, no sabía qué. El ballet no me llenaba. Luego de estudiar con ella pude definirme como artista. A Martha le debo mi incursión en la danza contemporánea y le debo quien soy, aunque muy pocas personas lo sepan», admite el autor de Suite Yoruba, la obra no solo de mayor envergadura de su repertorio, sino la más conocida y, quizá, una de las de más permanencia en el imaginario de la danza moderna en Cuba.

Ramiro Guerra llegó a Estados Unidos con el Original Ballet Russe del Coronel de Basil, pero ya él había escuchado hablar del prestigio de la coreógrafa. Tenía en sus bolsillos solo los diez dólares que le había hecho llegar su padre desde Cuba y «decidí con ellos pagar una semana de clases en el centro de danza contemporánea que ella dirigía. Era todo a lo que podía aspirar con tan poco dinero, y en realidad, yo solo quería que Martha me viera bailar», confiesa.

Al terminar el breve curso, Ramiro le preguntó a la artista si el centro no ofrecía becas de más larga duración. «Su respuesta fue: "No". Solo podían admitir como becarios



a quienes hubieran sido soldados de la Guerra de Corea. Sin embargo, hizo una excepción conmigo. Decidí separarme del ballet ruso y sin pagar un centavo, estuve dos años recibiendo clases de la mejor maestra que he tenido».

Luego ella misma le contó que su compañía se había presentado en la Isla en el año 1941 y que estrenaron aquí su obra El Penitente. Busca en el libro las instantáneas tomadas por la fotógrafa Bárbara Morgan. Con el dedo señala a Erick Hawkins, estrella de esa pieza y primer bailarín de la Compañía.

«A pesar de su pequeña estatura, a Martha le gustaban para su Dance Company los hombres extremadamente altos.

Creo que por eso se casó con Hawkins, un hombro que le sacaba al menos una cabeza», comenta risueño.

En el año 1999 la revista Times calificó a Martha Graham como la Bailarina del siglo XX: «Lo es. Soy consciente de eso.

Ella era una leyenda viviente. Aunque la primera bailarina que puso completamente los pies en el suelo al bailar fue Isadora Duncan, Martha revolucionó la danza contemporánea, convirtiéndola en un mundo completamente diferente».

Como maestra, reclamaba la más absoluta entrega. En sus clases nadie reía, charlaba ni murmuraba. Solo se escuchaba su voz dando indicaciones a sus alumnos. «Para ella, la disciplina era la fuente del éxito, reconoce Ramiro. Durante las clases interactuaba todo el tiempo con los bailarines.

«Recuerdo, como si hubiera ocurrido ayer, que se me acercaba y me exigía, presionando sus dedos sobre mi abdomen, 'contraction and release', una de las características básicas de su técnica, basada en la respiración y control sobre el impulso», añade.

A Ramiro le habría gustado quedarse junto a Martha por más tiempo, pero a principios de los años 50 las relaciones migratorias entre Cuba y Estados Unidos se tensaron y las autoridades norteamericanas obligaban a los cubanos a regresar a la Isla, luego de llevar cierto tiempo en ese país.

«Siento mucho que mi regreso fuera de la noche a la mañana. No me pude ni despedir de ella y nunca más la volví a ver.»

Al regresar de Estados Unidos, Ramiro hizo su primera presentación en el teatro Astral. «Recuerdo que a un empresario se le ocurrió hacer por Semana Santa una presentación diferente al ballet clásico y me hizo salir solo al escenario. A pocos minutos de empezar a bailar, la gente me abucheó, me lanzó rositas de maíz, me dijo horrores. Muchos de los presentes en el teatro me conocían. Algunos habían sido compañeros míos de la universidad, otros eran vecinos de Cayo Hueso, el barrio de Centro Habana en el que nací y crecí. La explicación no era otra que una realidad: el público cubano de esos años no sabía apreciar la danza contemporánea».

Al poco tiempo lo invitaron a hacer otra presentación, esta vez en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, donde intuyó que ocurriría lo mismo, «pero no sentía miedo. Yo decía: "¡A mí que me maten, pero no pienso dejar de bailar!"

Por suerte, nada pasó. Esa vez hubo aplausos luego de mi baile».

Y ese, confiesa, fue el destino de su vida: «Así pasé muchos años, bailando aquí y allá. Muchas veces solo, otras veces con bailarines que no dominaban mi técnica. Tuve en ese tiempo, cuando la lucha contra Batista estaba en su apogeo, un pequeño grupo de alumnos en la sala de El Sótano, donde presenté funciones con un público de tres o cuatro personas, mientras se escuchaban los tiros disparados en la Universidad de La Habana. Como no tenía forma de contar

con una orquesta, ni siquiera con un pianista, fui el primero en utilizar música grabada en mis espectáculos».

No fue hasta el triunfo de la Revolución en que la doctora Isabel Monal, nombrada entonces directora del Teatro Nacional de Cuba, «me abrió las puertas para crear el Conjunto Nacional de Danza Moderna».

Ramiro fue quien lanzó la convocatoria y seleccionó a 30 bailarines: diez blancos, diez mulatos y diez negros, les entrenó y montó las piezas. Desde el principio, la compañía tuvo una proyección muy nacional, usando música de compositores y diseñadores cubanos. Su creación fue un intento por establecer definitivamente la estética de la nueva danza que aprendió de Martha.

Así, agregó que «no solo contribuí a que surgiera y se consolidara en Cuba la danza contemporánea; lo más importante, contribuí a que se formara un público para esa expresión».

Impresiona la picardía y la lucidez de este maestro de 94 años. «Es verdad que la danza contemporánea cubana le debe mucho a Martha Graham, pero también le debe a mi presencia», se toca el pecho y sonríe.

Y ahora en serio: «Yo apliqué en mi país todo lo que aprendí de ella, incorporándole la cubanía a cada pieza. Ella también lo hacía. Si en algo su trabajo fue realmente revolucionario fue en su necesidad de expresar la realidad de su país, la vida cotidiana del pueblo estadounidense».

Por eso, «siento que honré su figura con cada clase que impartí, cada coreografía que llevé a escena y en mi propio baile.

Gracias a Martha, creé una compañía fuerte, en la que mi trabajo prevalece hasta estos días. Fuimos un gran equipo. La muerte de Martha, el 1ro. de abril de 1991 me dejó devastado».

La Compañía de Danza Martha Graham volvió al escenario cubano por segunda vez el pasado sábado en el teatro Mella, durante el 25 Festival Internacional de Ballet Alicia Alonso, y se sintió el entusiasmo en Ramiro Guerra.

«Admito que al principio estaba preocupado, pues pocos de sus miembros la conocieron personalmente. Sin embargo, disfruté muchísimo de la presentación». Entre otras piezas, la compañía presentó Lamentation Variations, «una de mis obras preferidas de Martha», recordó el Maestro.

Al terminar el espectáculo Ramiro habló personalmente con Janet Eilber, actual directora de la compañía y exalumna de Graham «la llené de elogios», admitió.

«Es increíble el modo en que Eilber ha respetado el legado de Martha y me sentí honrado al verlos bailar. Me presenté ante Janet como su fiel discípulo y le hice saber que Martha fue mi gran inspiración, mi gran maestra. Aunque todavía me cuesta imaginar la compañía sin ella, quedé maravillado. El espíritu de Martha estuvo aquí. Después de tantos años, me pareció que en la compañía nada ha cambiado».

(3 de noviembre de 2016, 22:11:00)

Ramiro Guerra tiene mucho que decir

Por: Yuris Nórido • Cubasí

Desde el piso 14 del edificio de Infanta y Manglar, en La Habana, Ramiro Guerra mira la ciudad todas las mañanas.

“Yo a veces me siento preso aquí arriba, me aburro mucho, me gustaría poder bajar, ir a conversar con la gente, ir los teatros; todavía tengo mucho que decir... pero qué le voy a hacer, tengo el carro roto y ya no puedo ir caminando a ningún lado”.

Sentado en su sala, rodeado de fotos y reconocimientos, el pionero de la danza moderna en este país, el fundador de Danza Contemporánea de Cuba (en aquellos años, Danza Nacional) evoca momentos felices y otros no tanto.

“Yo empecé tarde a estudiar danza, pero aproveché muy bien el tiempo. Tuve excelentes maestros en los Estados Unidos (entre ellos, la gran Martha Graham), y cuando regresé a Cuba, partí de ese conocimiento para crear una danza auténticamente cubana, que bebiera de nuestra tradición”.

Eran años de efervescencia esos primeros de la Revolución. Años fundacionales.

“Yo antes había tenido grupitos más o menos inestables. Pero allí en el Teatro Nacional pudimos comenzar en serio. No te creas que fue fácil, al principio había que bailar sobre el piso duro, el tabloncillo llegó después. Tuve que imponer una disciplina, porque ya tú sabes cómo somos”.

Surgieron ahí creaciones imprescindibles, clásicos de la danza cubana. Suite Yoruba (1960), por ejemplo.

“Yo ahora mismo no puedo explicarme de dónde salió ese interés por ir a los focos folclóricos. Pero fui y después, en los salones, fue surgiendo la coreografía. Hay una película maravillosa que hizo José Massip sobre ese proceso. Por cierto, no la tengo. A ver si alguien me la trae.

“No me olvido de nada. Ni de las cosas buenas ni de las malas. ¿Tú sabes que a mí no me dejaron estrenar la que yo creo que es mi obra más importante, El decálogo del Apocalipsis (1971)? (1) Eran años duros, de muchos prejuicios. Y aquel era un trabajo muy serio, renovador, muy fuerte para algunos”.

Pero el maestro no se regodea en frustraciones.

“Tuve muchos alumnos, y mi relación con ellos es compleja, de amor y odio, pero creo que dejé una huella. En todas esas compañías está la semilla de Ramiro Guerra”.

(Publicado el 25 Junio, 2017 • 17:40)



Obra: La rebambaramba. Diseño: Eduardo Arrocha

Coreografías de Ramiro Guerra para el Conjunto Nacional de Danza Moderna

Por: Jorge Brooks Gremps

He aquí la relación de las obras creadas por Ramiro para la última compañía que fundó. El Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba vio la luz en septiembre de 1959. El Conjunto Nacional de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba salió a escena por primera vez el 19 de febrero de 1960. Al constituirse el Consejo Nacional de Cultura en 1962, se aprueba como Conjunto Nacional de Danza Moderna, y se hace efectivo a partir de abril de 1963. En 1974 toma el nombre de Danza Nacional de Cuba, y desde 1987 se le reconoce como Danza Contemporánea de Cuba. La compañía sigue laborando en los mismos salones donde Ramiro abrió los caminos de la danza de nuestro país.

En la próxima edición de la revista Toda la danza compartiré otros datos sobre estas obras, como los comentarios de Alejo Carpentier, Calvert Casey, Loló de La Torriente, Guillermo Cabrera Infante, entre otros, que tuvieron la suerte de ser espectadores de la obra danzaria de Ramiro Guerra.

1. MULATO

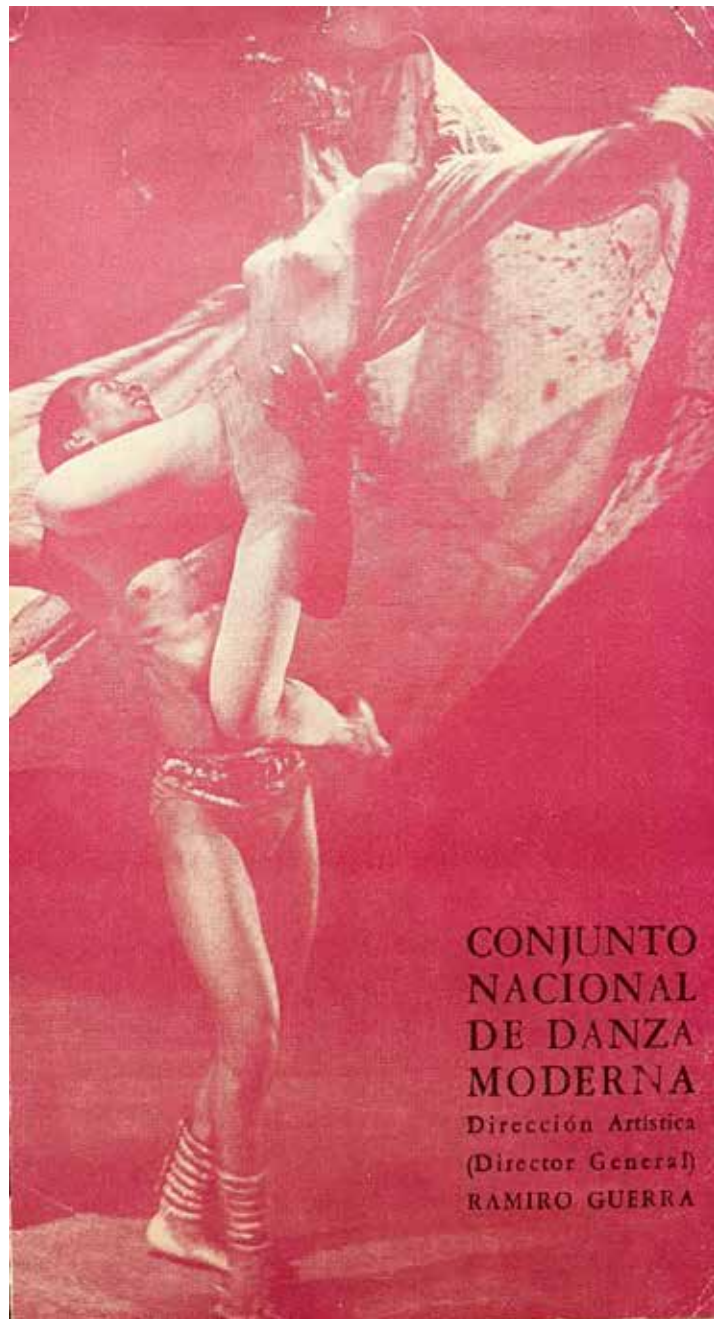
Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: "Tres pequeños poemas" de Amadeo Roldán
 Escenografía: Andrés García
 Vestuario: Andrés García
 Duración: 20 minutos.
 Fecha de estreno: 19 de febrero de 1960
 Lugar de estreno: Sala Covarrubias, Teatro Nacional, La Habana.

2. MAMBÍ

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: "Elegía para Orquesta" de Juan Blanco
 Texto: José Martí
 Voz: Jesús Hernández
 Escenografía: Zilia Sánchez
 Vestuario: Zilia Sánchez, [1968] Eduardo Arrocha
 Luces: [1968] Eduardo Arrocha
 Duración: 25 minutos
 Fecha de estreno: 19 de febrero de 1960
 Lugar de estreno: Sala Covarrubias, Teatro Nacional, La Habana.

3. SUITE INFANTIL

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: Cantos populares infantiles
 Fecha de estreno: 31 de marzo de 1960
 Lugar de estreno: Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba



Nota: Fue realizada para un programa dirigido a los niños.

4. LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

Coreografía: Ramiro Guerra
 Texto: Federico García Lorca
 Escenografía y Vestuario: Ramiro Guerra
 Fecha de estreno: 29 de abril de 1960

(Ya había sido estrenada en los años 50)

Lugar de estreno: Sala Covarrubias, Teatro Nacional, La Habana.

5. EL MILAGRO DE ANAQUILLÉ

Coreografía: Ramiro Guerra

Libreto: sobre el original de Alejo Carpentier

Música: Amadeo Roldán. Interpretada por la Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional de Cuba, bajo la Dirección de Manuel Duchesne Cuzán

Escenografía: Andrés García

Vestuario: Andrés García

Luces: [1962] Ramiro Maseda

Duración: 16 minutos

Fecha de estreno: 29 de abril de 1960

Lugar de estreno: Sala Covarrubias, Teatro Nacional, La Habana.

6. AUTO SACRAMENTAL

Coreografía: Ramiro Guerra

Música: Leo Brouwer (compuesta para la obra)

Escenografía: José Miguel Rodríguez

Vestuario: José Miguel Rodríguez

Luces: [1962] Ramiro Maseda

Duración: 24 minutos

Fecha de estreno: 24 de junio de 1960

Lugar de estreno: Sala Covarrubias, Teatro Nacional, La Habana.

6. SUITE YORUBA

Coreografía: Ramiro Guerra

Música: Yoruba de Cuba (Coros y Tambores Rituales)

Tambores Batá: Dirección de Trinidad Torregosa.

Jesús Perez/Ricardo Carballo/Eustasio Xiques/Orestes Suárez

Coro folclórico: Nieves Fresneda/Margarita Diego/Isabel Fresneda/Luís Barroso Díaz /José de La Rosa Milian/Ramiro Hernández Almirall

Escenografía: Julio Matilla; [1967], [1975] Eduardo Arrocha

Vestuario: Julio Matilla; [1967], [1975] Eduardo Arrocha

Luces: [1962], [1980] Ramiro Maseda; [1967]

Eduardo Arrocha

Duración: 21 minutos

Fecha de estreno: 24 de junio de 1960

Lugar de estreno: Sala Covarrubias, Teatro Nacional, La Habana.

8-RÍTMICAS

Coreografía: Ramiro Guerra

Música: Amadeo Roldán

Escenografía: José Manuel Villa, [1962] Eduardo Arrocha

Vestuario: José Manuel Villa, [1962] Eduardo Arrocha

Luces: [1962] Eduardo Arrocha

Duración: 7 minutos

Fecha de estreno: 17 de febrero de 1961

Lugar de estreno: Teatro Amadeo Roldán, La Habana

9-LA REBAMBARAMBA

Coreografía: Ramiro Guerra



Diseño de Eduardo Arrocha.

Música: Amadeo Roldán

Libreto: sobre el original de Alejo Carpentier

Escenografía: Julio Matilla

Vestuario: Julio Matilla

Duración: 16 minutos.

7. LIBORIO Y LA ESPERANZA

Coreografía: Ramiro Guerra

Música: Natalio Galán

Escenografía: Andrés García

Vestuario: Andrés García

Luces: [1962] Ramiro Maseda

Duración: 40 minutos

Fecha de estreno: 4 de octubre de 1962

Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

8. DANZA PARA LOS TRABAJADORES

Coreografía: Ramiro Guerra

Texto: Nicolás Guillén

Duración: 30 minutos

Fecha de estreno: 28 de marzo de 1963

Lugar de estreno: Sala Teatro del INRA, La Habana.

9. CANTO PARA MATAR UNA CULEBRA

Coreografía: Ramiro Guerra

Texto: Nicolás Guillén

Voz: Cira Linares

Vestuario: Eduardo Arrocha

Luces: Eduardo Arrocha
 Duración: 12
 Fecha de estreno: 11 de abril de 1963
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

10. IMPROMPTU NEGRO

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: percusión popular cubana
 Escenografía: Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Luces: Eduardo Arrocha
 Duración: 5 minutos
 Fecha de estreno: 11 de abril de 1963
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

11. ENTRE-ACTO BARROCO

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: J. S. Bach
 Escenografía: Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Luces: Ramiro Maseda
 Duración: 7 minutos
 Fecha de estreno: 11 de abril de 1963
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.
 Elenco de estreno: R. Guerra.

12. INVENCIÓN PARA CINCO

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: percusión popular cubana
 Escenografía: Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Luces: Eduardo Arrocha
 Duración: 5 minutos
 Fecha de estreno: 8 de diciembre de 1963
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

13. SAETA

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: tradicional española
 Escenografía: Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Duración: 70 minutos
 Fecha de estreno: 8 de diciembre de 1963
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

14. ORFEO ANTILLANO

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: Congas de Carnaval, Toques rituales yorubas, Solo de trompeta de Leo Brouwer, "El velo de Orfeo" cantata para música concreta de Pierre Henry
 Escenografía: Eduardo Arrocha, Julio Matilla; [1967]
 Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha, Julio Matilla; [1967]
 Eduardo Arrocha
 Luces: [1964] Ramiro Maseda; [1967] Eduardo Arrocha; [1979] Ramiro Maseda
 Duración: 60 minutos
 Fecha de estreno: 24 de junio de 1964
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

15. CHACONA

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: J. S. Bach
 Escenografía: Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Duración: 20 minutos
 Fecha de estreno: 15 de diciembre de 1966
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

16. MEDEA Y LOS NEGREROS

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: Carlos Chávez, Luciano Berio, Jorge Berroa, toques congos cubanos por el conjunto musical folklórico Isupolrawo
 Escenografía: Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Luces: Eduardo Arrocha
 Duración: 35 minutos
 Fecha de estreno: 17 de abril de 1968
 Lugar de estreno: Teatro García Lorca, La Habana.

17. CEREMONIAL DE LA DANZA

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: Jorge Berroa (aleatoria)
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Duración: 20 minutos
 Fecha de estreno: 14 de marzo de 1969
 Lugar de estreno: Teatro Mella, La Habana.

18. IMPROMPTU GALANTE

Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: aleatoria yoruba cubana
 Coro: Dolores Torres
 Escenografía: Eduardo Arrocha
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Duración: 20 minutos
 Fecha de estreno: 20 de febrero de 1970.

19. DE LA MEMORIA FRAGMENTADA

Guión: Ramiro Guerra
 Coreografía: Ramiro Guerra
 Música: ritual yoruba, Eyeleo de Lucía Huergo, aleatoria de Jorge Berroa, popular de carnaval, Ausencia, de Jaime Prats cantada por Ester Borja, acompañada al piano por Luis Carbonell
 Vestuario: Eduardo Arrocha
 Luces: Carlos Repilado
 Sonido: Miguel Cobas
 Proyección del film Historia de un ballet dirigido por José Massip
 Duración: 40 minutos
 Nota al programa: Fecha de estreno: 1 de septiembre de 1989
 Lugar de estreno: Teatro Mella, La Habana.

Libros publicados por Ramiro Guerra que forman parte de los fondos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo

- **TEATRALIZACIÓN DEL FOLKLORE Y OTROS ENSAYOS**
Letras Cubanas, 1989

- **CALIBÁN DANZANTE**
Letras Cubanas, 1998

- **COORDENADAS DANZARÍAS**
Ediciones Unión, 1999

- **EROS BAILA: DANZA Y SEXUALIDAD**
Letras Cubanas, 2000

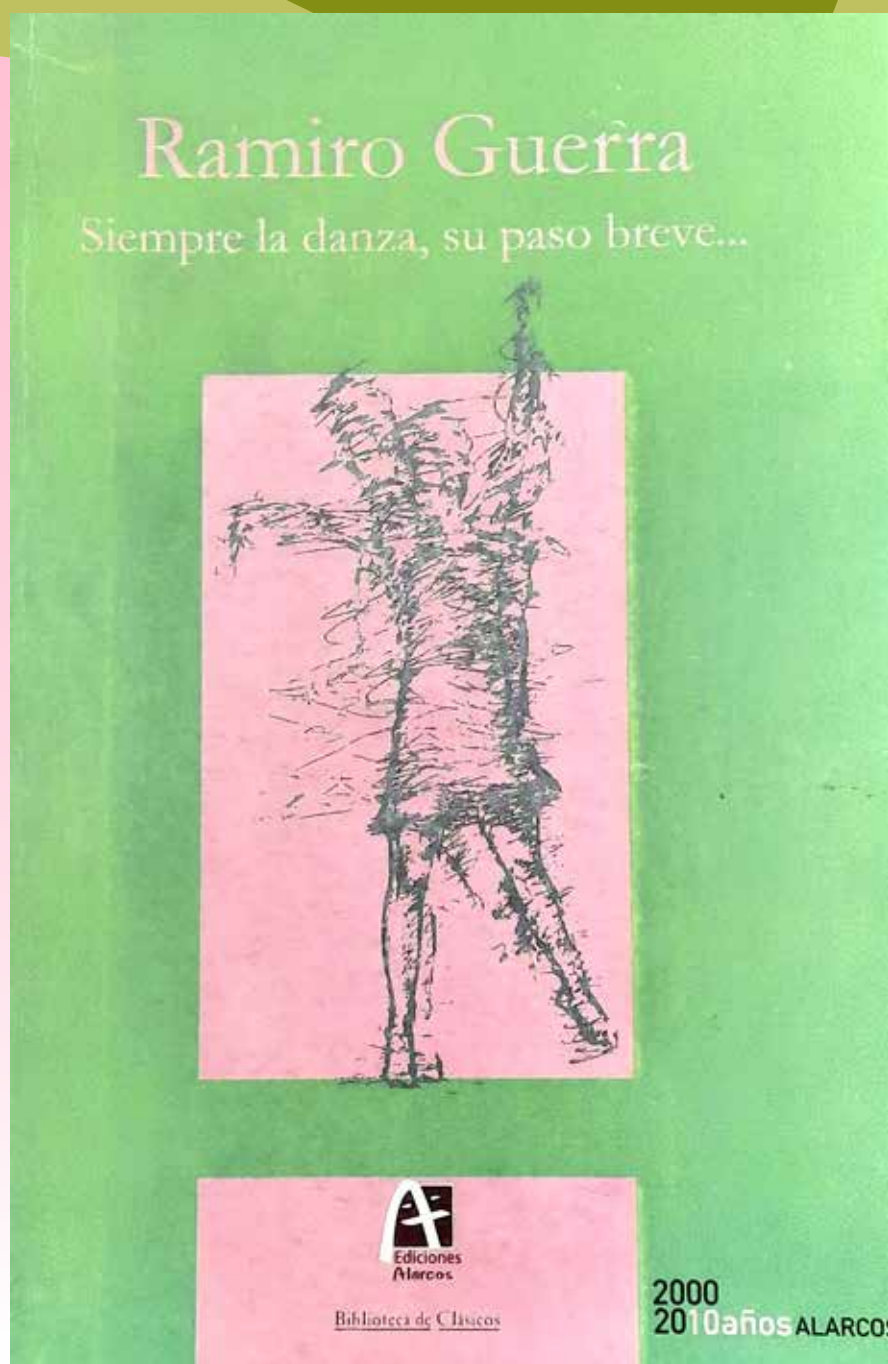
- **APRECIACIÓN DE LA DANZA**
Letras Cubanas, 2003

- **DE LA NARRATIVIDAD AL ABSTRACCIONISMO EN LA DANZA**
Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello, 2003

- **SIEMPRE LA DANZA, SU PASO BREVE**
Ediciones Alarcos, 2010

- **DEVELANDO LA DANZA**
Ediciones ICAIC, 2013

- **EL SÍNDROME DEL PLACER**
Ediciones Cúpulas, 2015





Ramiro Guerra y el profesor Pedro Ángel en la 1ra edición del evento De la memoria fragmentada.

Primer llamado

Tercera Edición De la Memoria Fragmentada. Laboratorio para la investigación y la práctica escénica

La tercera edición del Laboratorio de investigación-creación de artes escénicas De la Memoria Fragmentada convoca al Seminario Ramiro Guerra en la danza toda, para estimular los acercamientos al extraordinario legado del maestro, en la proximidad del centenario de su natalicio.

Ramiro encontró en la danza el vehículo eficaz para indagar en la condición humana y para revelar las variaciones del diálogo entre el individuo y su entorno social. Hombre inteligente, de vasta cultura, transgresor de fronteras humanas e intelectuales, lector infatigable, cinéfilo empedernido, su sed de conocimientos no conoció límites.

Discípulo de Martha Graham, Ramiro abrió los caminos de la danza moderna en Cuba, impulsó la visión artística y descolonizadora del Conjunto Folclórico Nacional, inició los estudios teóricos de danza en nuestro país.

El Seminario Ramiro Guerra en la danza toda tendrá lugar del 5 al 7 de octubre próximo. En dependencia de la situación epidemiológica del país en esa fecha, el evento definirá la modalidad de participación, virtual o presencial.

EL PROGRAMA DEL EVENTO SE HA DISEÑADO COMO DETALLAMOS A CONTINUACIÓN:

-Ciclo de conferencias
Biografía de Ramiro Guerra, Norge Espinosa.
Repertorio para el Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba, Jorge Brooks.

Clásicos de Ramiro: Suite yoruba y Decálogo del apocalipsis, Bárbara Balbuena y Vladimír Peraza.

Ramiro y los estudios teóricos de danza, equipo conducido por Hilda Islas.

-Clase magistral de Yoerlis Brunet, maitre de Danza Contemporánea de Cuba, compañía fundada por Ramiro Guerra en 1959.

-Presentación del documental Mi vida la danza, de Alina Morante.

LOCALIZACIÓN:

marilyngarbey@cubarte.cult.cu
dianemartinezcobas@gmail.com
memoriafragmentada@gmail.com

AUSPICIAN:

Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Danza Contemporánea de Cuba, Revista Toda la Danza, Universidad de las Artes ISA, Sección de Crítica de Artes Escénicas de la UNEAC, Teatro Nacional de Cuba, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Casa del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

La Habana / Julio-2021 / No.5

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •

Ramiro Guerra

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2000

La Habana

• 29 de junio de 1922

• 1ro de mayo de 2019



Foto: Ulises Masante Lora