

La Habana / Febrero-2021 / No.1

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



UN ARCHIVO PARA DAR VIDA A LA MEMORIA TEATRAL

Por: Norge Espinosa

Quienes conocieron a María Lastayo la recuerdan como una persona singular. Su pasión era el conocimiento, y su gesto más provechoso, el rigor. Durante muchos años fue la protagonista del Centro de Documentación e Información del Teatro Nacional de Cuba, y en ese rincón que ella había organizado minuciosamente, se le podía encontrar dispuesta a responder cualquier consulta. A poco tiempo de la apertura del Centro, en una nota publicada en la revista Bohemia, el profesor y crítico Mario Rodríguez Alemán afirmó:

“Fuente de consulta inevitable para escritores e investigadores así como para graduados que escriben trabajos de diploma acerca del teatro, el ballet y la danza, este Centro (...) ha venido a llenar un vacío. (...) María Lastayo, una capaz especialista en las técnicas de documentación e información dirige el Centro, que radica en la propia sede del Teatro Nacional de Cuba en la Plaza de la Revolución. La creación de esta nueva institución cultural no parte de la nada, sino de la tarea paciente y larga de María Lastayo, quien durante años ha acumulado textos dramáticos, fotografías, fragmentos extraídos de la prensa y las revistas, cables internacionales, programas de las representaciones efectuadas en Cuba y cuanto material se sirva de fuente informativa a los investigadores.”

Al gusto por el saber María Lastayo unió su simpatía hacia el teatro, y a este Centro dedicó sus mejores empeños. Tras su fallecimiento, el local se mantuvo activo hasta que se trasladaron sus



fondos a otra dependencia del Teatro Nacional. Por suerte, quienes siguieron sus huellas preservaron los catálogos, las notas, las fichas, los programas, en el riguroso orden que ella siempre supo mantener. Ahora, el Centro volverá a la vida, para que sus registros y tesoros puedan nuevamente ser consultados por los interesados en la memoria del teatro cubano, del cual, sobre todo a partir de los años 40 del pasado siglo, hay abundante memorabilia en este sitio. Se añaden a ello libros y ediciones extranjeras, muchas provenientes de donaciones, y que integran ese fondo Prometeo, gestado bajo la mirada puntual de su primera directora. Amén de ese fondo, se impone ahora actualizarlo, unir publicaciones y otros materiales que continúen la línea trazada por ella, desde la posibilidad

de abrirlo no solo como una ventana hacia el pasado, sino también como una proyección hasta la actualidad de nuestra escena.

María era persona de humor también muy particular. Pasaban a saludarla actores, actrices, directores. Tenía no solo fe en sus archivos, sino una memoria de referencista bien entrenada que le permitía dar no solo el dato necesario, sino aportar otras señales que daban al investigador otras nociones sobre aquello que le interesaba. El Centro renace para recordarla no solo desde su nombre, sino para ofrecer ese mismo impulso que fue tan suyo: el de entender que un archivo no es un refugio de papeles muertos, sino un acto de memoria que aspira a conectarse con muchos otros. La idea aspira, en efecto, a enlazar los fondos de este sitio con otros archivos teatrales de la Isla y más allá, digitalizándolos y restaurándolos, hasta convertirlo en un punto ineludible de confirmación y conocimiento. Es lo que ella nos exigiría desde lo que, con tanto celo y disciplina, fue salvaguardando en esas cajas, estantes y gavetas. La memoria era su obsesión, por frágil que parezca ser la memoria del teatro. A personas tan memoriosas como ella, debemos, en este instante en el que país retoma el interés por su patrimonio y los archivos que lo protegen, mucho por hacer.

Bienvenidos, nuevamente, al Centro de Documentación María Lastayo, y a su fondo Prometeo, del Teatro Nacional de Cuba.

Norge Espinosa Mendoza.

**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, Alina Yasell, Luis
Daniel Ramírez y José Castro Blanco.
Se permite la reproducción de los textos citando
la fuente.

DANZA Y DRAMATURGIA EN ANTONIO PÉREZ



Foto: Marvin Rodríguez Torres.

Por: Pascual Díaz Fernández

Muy poco se ha escrito sobre la danza folclórica profesional en Santiago de Cuba, a pesar de constituir la base de todo un movimiento danzario que ha repercutido en todo el país. Salvo algún que otro artículo, una reseña con motivo de algún aniversario y alguna que otra entrevista a uno de sus fundadores y/o directores, no se ha escrito nada con carácter valorativo profundo con respecto de las agrupaciones. La mayor parte del conocimiento sobre el colectivo danzario circula aún por vía oral y/o periférica -medios religiosos, folclóricos, danzarios- pero no hacen presencia en medios académicos, docentes y/o de difusión especializados, nacionales, o internacionales.

La danza folclórica en Cuba ha sido vista desde diversas aristas debido a que está estrechamente vinculada con el proceso de la esclavitud en Cuba. Es en la trata negrera donde tiene sus raíces y, posteriormente, en la que marca un sello de pertenencia e identidad en los descendientes de los africanos. Sin embargo, todavía no abundan las publicaciones que abarquen etapas de cierta magnitud o estudios de trascendencia de las

manifestaciones. La falta de investigaciones sobre nuestras compañías danzarias folclóricas genera un desconocimiento del público hacia las formas auténticas del folclor danzario cubano y, consecuentemente, una pobreza y esquematismo en el análisis y proyección de la danza.

Investigar sobre la danza folclórica en Santiago de Cuba posee diversas limitantes. La primera es la falta de información escrita, debido a que la información básica se trasmite de generación a generación por vía oral. Además, resulta difícil el acceso a la prensa periódica de la época; y, por otro, el fallecimiento, enfermedad, invalidez o salida permanente del país de muchos de aquellos que poseen información sobre el tema. Es escasa la elaboración teórica sobre el tema, lo que impide realizar comparaciones, evaluaciones y análisis desde diferentes perspectivas teóricas y técnicas de la danza.

En este ensayo me dirigiré a la obra de Antonio Pérez (1951) y su relación con el proceso histórico del Conjunto Folclórico de Oriente.

Antonio Pérez Martínez llega a Santiago de Cuba el 13 de septiembre de 1972 y comienza a trabajar como coreógrafo, director artístico y general del Conjunto Folclórico de Oriente (CFO). Pérez Martínez, que había iniciado sus estudios en la Escuela Nacional de Artes, en 1965, tenía una sólida formación académica y había recibido clases de destacados profesores interesados en la búsqueda de la gestualidad de lo cubano, sucesores de los intereses de Ramiro Guerra y Eduardo Rivero. Incorporado al Conjunto Folclórico de Oriente, viajó a la Unión Soviética (1972), donde se graduó de Máster en Coreografía. Obtuvo la Medalla de Oro en el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes (Berlín, Alemania, 1973) con el espectáculo presentado por Cuba.

Al mismo tiempo, tenía las mismas inquietudes que sus congeneracionales -Marianela Boan y Rosario Cárdenas, entre otros- interesados en la investigación corporal y la indagación social contemporánea.



Las lavanderas. Cortesía: Marieta Mesa

La voluntad creadora de Antonio Pérez hizo que la compañía volviera a centrar su interés en la danza moderna, el teatro, la música y el diseño de autor y la creación danzaria, en sentido general. Permitió el desarrollo de la danza hacia nuevos retos, ya detenida en la reiteración de danzas folclóricas en las que no se llegaba más allá de la recreación folclórica, al decir de Ramiro Guerra

Según ha confesado Antonio Pérez, le interesaba “el trabajo que había visto en el célebre Ballet Mosseiev, muy popular entonces. Cuando estuvo en Moscú, estudiando en el Ballet Kirov de Leningrado, actual San Petersburgo, quedó fascinado con el trabajo de este Conjunto.

Desde los años cuarenta, esta agrupación había logrado el rescate de lo mejor de las danzas populares rusas y había convertido el folclor en un evento de gran espectacularidad, colorido y belleza. Mezclaba con acierto la tradición y el virtuosismo, lo culto y lo popular, tradición y modernidad”.

Cuando se incorpora al Conjunto Folclórico de Oriente se preocupa por la investigación folclórica, sin dejar de lado el universo de estudios sobre la danza moderna. Tendrá su primer y resonado éxito con la presentación del Conjunto Folclórico de Oriente en el teatro Mella (La Habana, diciembre 1972) con un programa en el que estaban El Gagá, que constituyó la primera representación

escénica pública de esta danza haitiano-cubana del gagá en Cuba; lo cual ya, de por sí, es un mérito indiscutible para el conocimiento del folclor cubano; El rostro del muerto, también en la línea de indagación folclórica y Nuestro Sudor, que tiene su particular importancia en la creación danzaria de Antonio Pérez.

Antonio Pérez Martínez considera Nuestro sudor como su primer ballet con determinadas características dramáticas. Refiere, fundamentalmente, la vida de los emigrantes haitianos, en el siglo XX, en Cuba y, por supuesto, su manera de manifestarse, entre ellas, por supuesto, la danza, como reflejo de sus creencias mágicoreligiosas. Plantea en esa coreografía una visión de la vida y de la muerte diferente a la cristiana-occidental. El coreógrafo no asume el criterio cristiano-occidental de la muerte sino de las concepciones mágicoreligiosas haitianas. Éste, hasta donde alcanzo a ver, es el principal mérito de la obra El autor continuará investigando sobre la presencia haitiana entre nosotros. Es el primer paso de un camino que llega hasta su más reciente versión de Yemayá y el pescador (2019).

El Conjunto Folclórico de Oriente experimentará una división que protagonizan Antonio Pérez y Aldo Durades (coreógrafo). Esta división que se inició luego de una presentación en el Teatro Mella de la capital, estaba basada en los nuevos, quienes realizaban una representación artística del folclor,

y los viejos, quienes bailaban el folclor puro. Esta división se organizará en dos brigadas –hoy le llamaríamos proyectos- insertadas en la compañía. Ambas Brigadas podían convivir –y convivieron, desde 1972 hasta 1978, aproximadamente- como variantes de un mismo fenómeno artístico y cultural. Según Aldo Durades:

“Quedaron en dividir el colectivo en dos. Él (Antonio Pérez) se quedaba con los más jóvenes, egresados de la Escuela Vocacional de Artes y yo (Aldo Durades) con los de más edad. Yo hacía el folclor de las provincias y él la línea experimental. Le llamamos Brigada Uno a la que él dirigía y Brigada Dos a la que yo encabezaba”.

En mi criterio, la división en dos colectivos sufre un proceso que va desde la creación de las Brigadas, como un primer momento, en el que el principal interés está en sacar adelante la línea de la danza moderna; y, un segundo momento, con la creación de Isomba, donde ya comienzan a incorporarse jóvenes bailarines. Este proceso culminará con la creación del Ballet Folclórico Cutumba, en 1976.

Milián Galí Riverí, músico y folclorista, uno de los fundadores del Conjunto Folclórico de Oriente, señala que él tuvo un enfrentamiento con Antonio Pérez “porque hacía modificaciones fantasiosas en el canto y en la música, además de la danza”. De un lado, los amantes de la tradición

folclórica y, del otro, los seguidores de las modificaciones fantasiosas de Antonio Pérez. Me atrevo a asegurar que, desde entonces, esta ha sido la batalla de este creador en la danza folclórica santiaguera: lograr un cambio en su mentalidad y realización para lograr un estadio superior en su desarrollo.

¿Cuáles son los valores de sus danzas folclóricas y sus coreografías?

Antonio Pérez le aporta como coreógrafo el trabajo de conjunto, el cuerpo de baile como personaje único sin dejar de ser múltiple y diverso. Su estética está basada en un pensamiento danzario moderno. Emplea el folclor como recurso expresivo. No lo reproduce, ni lo recrea. Lo estiliza y se sirve de él para crear el movimiento, la composición y la imagen.

Otra de las obras que definen la creación coreográfica de Antonio Pérez es Fiesta Negra (1977). Los antecedentes de Fiesta Negra están, a partes iguales, en el folclor caribeño y la poesía popular cubana. Su título enmarca diversas maneras de las fiestas populares caribeñas. En el espectáculo se presentan varias danzas folclóricas: Bembé, Gusán, Arará, Biché y Rumba. Su progresión dramática se desarrolla a saltos, multidireccional, debido a que no sigue un argumento lineal con un conflicto único. Sin embargo, las danzas y cantos van en progresión en el sentido en que van contribuyendo a crear un estado de exaltación en los ejecutantes, cuyo objetivo final es el agradecimiento a los entes superiores y el canto de la alegría a la vida.

La teatralidad está basada en la espectacularidad de los bailes, generalmente acrobáticos, con momentos de muestras de fuerza y de habilidades danzarias, en los que dejan perplejo al público asistente. A ello se une la estilización folclórica debido a que no reproducen de manera fidedigna lo que se realiza en los eventos mágico-religiosos, sino que coreografían estas danzas, generalmente de carácter individual o colectivo pero sin un rigor y orden bien marcado, antes bien, al contrario, se basan en la improvisación y el virtuosismo. El coreógrafo, en este caso, aprovecha ritmo y música para crear el ambiente de violencia, alegría y exaltación.

La obra coreográfica de Antonio Pérez continúa en el Ballet Folclórico

de Oriente, puede ser visto como una prolongación estética y artística del Conjunto Folclórico de Oriente, mientras Antonio Pérez Martínez fuera su director artístico y general. Sin embargo, a partir de 1996, cuando Milagros Ramírez, asume la dirección, el colectivo no está en su mejor momento creativo. Antonio Pérez Martínez es el principal -casi único- de Ballet Folclórico de Oriente, sobre todo en el período 1978-1996. Entre sus obras más relevantes se encuentran las que, a continuación, se analizan, representativas de sus ideas coreográficas.

En 1983 se estrena Soy Yoruba. Tenía como propósito llevar una imagen de la riqueza de las raíces yoruba en la cultura cubana. En Soy yoruba, la poesía de Nicolás Guillén es el alma que anima el espectáculo, así como su dramaturgia. La temática, el discurso escénico y coreográfico, así como la concepción dramática fueron planteados y desarrollados de una manera diferente, lo que constituyó un paso de avance hacia la nueva línea de trabajo. La teatralidad se asienta en un doble lenguaje corporal y textual.

El coreógrafo trabaja con las interpretaciones de los dioses del panteón yoruba por los bailarines, dentro del canon establecido por el ritual y la práctica escénica folclórica pero, a su vez, invita a los bailarines a improvisar, que hagan gala de su creatividad y virtuosismo.

Subelevación o Cadenas es otra de las obras que Antonio Pérez estrena en 1983. Toma como base fundamental las tradiciones de la zona suroriental del país y, dentro de ella, los bailes del folclor congo y haitiano. Con ella se rinde homenaje al pueblo sudafricano. Su puesta en escena es un análisis y reflexión sobre la conducta del ser humano ante la vida, con sentido crítico, ante la represión y la esclavitud a la que fueron sometidos millones de seres humanos a lo largo de la historia. En tal sentido pone énfasis en los países subdesarrollados del Tercer mundo, que sufren, en la actualidad, la explotación más despiadada.

Subelevación o cadenas es una de las obras en las que el conflicto es evidente desde el primer momento. Entre sus recursos más destacados y novedosos se encuentra el empleo de fragmentos grabados de discursos de Fidel Castro

Ruz sobre la necesidad de luchar contra la explotación y por la libertad. Antonio Pérez retoma la idea de mezclar danza y teatro y, de igual modo, hace coreografías nacidas del yanvalú, el merengue haitiano, el simbi, entre otras danzas de gran fuerza y vitalidad expresiva.

Subelevación o cadenas es una historia sobre el período de la esclavitud en Cuba y el dilema entre los explotados, que deben tomar la decisión: seguir siendo esclavos o luchar por la libertad.

Una de las coreografías más representativas de su labor es El Cafetal (1989) que se realizó coautoría con Rogelio Meneses Benítez (5 de enero 1942- 19 de julio 2006), actor y director teatral santiaguero. Esta obra es un fresco coreográfico, según la terminología adoptada por el autor. Está dividida en cuadros independientes pero hilvanados por el proceso de producción del café. Así, se van presentando desde la recogida del grano pasando por todas las fases de éste hasta el fin de su producción y el festejo por la terminación de la cosecha. La estructura dramática cuenta con seis cuadros, entre rezos, bailes y lamentos. Al mismo tiempo, la obra es un panorama de la vida de amos y esclavos en una hacienda cafetalera en Santiago de Cuba, luego de haber arribado de Haití a causa de la Revolución a finales del siglo XVIII.

En cada uno de los cuadros se canta una canción que funciona como síntesis del mismo, se utiliza como elemento dramático que orienta el sentido de este. El nivel de estilización coreográfica está ceñido por los bailes folclóricos que le sirven de base. La grandeza y majestuosidad de la obra consiste en la forma en que son estructurados los cuadros, que van pasando, en progresión dramática, desde la llegada hasta la adaptación a la nueva tierra. Solistas: Nelson Pérez, Cecilia Vizcay, Migdalia Linares. Actuación especial del actor Rogelio Meneses.

Pero la más representativa de todas es Yemayá y el pescador (1989), y poco se ha investigado sobre esta importante creación de Antonio Pérez Martínez que, con todos los requerimientos artísticos necesarios, abrió las puertas a la verdadera denominación de Ballet Folclórico con una peculiaridad novedosa y elevado nivel técnico y artístico, reafirmadora de los valores

expresivos que figuran en la cultura de raíz popular.

Esta obra resume con éxito el trabajo de experimentación que se venía realizando, se aprecia un amplio desarrollo de la danza, no basados en simple secuencias de pasos, sino los principios de sus movimientos, tales como: relajamiento, tensión, contracción y liberación del torso, se crea una tremenda fuerza y acción de movimiento con mucha emotividad, unido a novedosos matices.

En esta obra aparece un adecuado tratamiento del espacio, enriquecido por lo artístico y por los movimientos donde se utilizan la oposición y tensión, se aprecia un evidente cambio donde adquirieron un nuevo ritmo y dinamismo. Yemayá y el pescador cuenta la historia del sueño de un pescador, su vínculo con la oricha del mar y, como resultado de ello, el panorama de la comunidad en la que éste vive así como la espiritualidad a la que se refiere.

La obra es, al mismo tiempo, una reflexión sobre el ser humano como cuestión individual pero, a la vez, como ente social. El público creyente y/o conocedor suele reconocer en esta historia una versión libre de un patakí de Yemayá y no deja de tener razón. Es una metáfora sobre cómo el ser humano y la sociedad marchan hacia su descomposición por no respetar las normas ancestrales heredadas por generaciones. En ella, reitera la idea de la comunidad enfrentada a la fuerza de los dioses reflejadas en eventos desfavorables para ella. De nuevo, el enfrentamiento de dos bandos en pugna, intereses encontrados y proceso de unidad entre los elementos de la comunidad que permite el regreso al orden, la paz y la alegría.

En la gran mayoría de la documentación revisada se plantea que el Ballet Folclórico de Oriente fue creado por Antonio Pérez en 1980. En una entrevista con Antonio Pérez explicó que, para él, la intención del cambio era evidente desde 1980, dado que esa era su idea desde mucho antes.

II

La vida de Antonio Pérez toma un rumbo diferente a partir de 1996 cuando comienza a trabajar como coreógrafo con la Compañía Danzaria Folclórica Kokoyé, creada y dirigida por su antiguo compañero del Conjunto Folclórico de Oriente, Juan Bautista Castillo

(bailarín y coreógrafo). A la muerte de su director fundador será su director general, volverá al Ballet Folclórico de Oriente como coreógrafo, para reponer o re-entrenar Yemayá y el pescador.

En este lapso de tiempo (1996/2019) continuará con su labor de fusión coreográfica (folclor/danza folclórica/danza/teatro). Crea, entre otras, La Jungla, Nganga, Iré Kalunga sa fuá, Eshu Ará, y, Pueblo. Kokoyé cuenta con dos líneas fundamentales de trabajo coreográfico. Una, dirigida a las manifestaciones de sustrato africano danzarias y musicales; y otra orientada hacia las danzas populares caribeñas. Pero en ambos casos se sustentan en la investigación a partir de un pensamiento contemporáneo de la danza. Cuenta con un extenso repertorio: Lavanderas; Pescadores; Mi tambor; Iré Kalunga sa fuá, ballet folklórico; Nganga, danza-teatro; Loco Tilín; La Jungla, Echu Ará, Palanganón; Bicheb; Gagá; Las Cutaras; Son Changúí, y Rumbeando.

En todas ellas se parte del mismo principio: la cultura cubana es el resultado de la mezcla entre conquistadores y conquistados, españoles y africanos, quienes finalmente crearon una nueva cultura.

Todos los recursos escénicos y danzarios han sido desarrollados de manera lógica progresiva y coherente para expresar el punto de vista del espectáculo, sobre la cultura cubana o la caribeña y sus fundamentos.

En Develando la danza, Ramiro Guerra plantea que está fuera de duda que existen dos tipos de danza, lo cual es una idea planteada por el propio autor desde mucho tiempo atrás. Pero, ahora, más adelante, señala que:

“Existe entre ambos extremos una danza intermedia en la que la metáfora construye, a mitad de camino entre la abstracción y la mimesis, un territorio en el que surgen imágenes con una retórica expresiva afín a una poética que, aunque comprometida con la realidad, está lo suficientemente distanciada como para poder tomarse licencias de mayor nivel intelectual”

Creo que, en obras como Tiembla Tierra y Eshu-Ará, correspondientes a su período en la compañía danzaria Kokoyé, Antonio Pérez se encamina, aunque, por poco tiempo, en un sendero que, de alguna forma, tiene puntos de contacto con la reflexión teórica de Ramiro Guerra. Si bien en algunas de sus

obras anteriores, de la década de los 90 eran de carácter mimético y/o narrativo, en otras (Aguaró de Iroko), comienza a dejar atrás estas formas de coreografiar un conflicto.

Así, por ejemplo, en Tiembla Tierra, a fondo, se deja ver una reproducción del cuadro de Wifredo Lam, La Jungla, del cual emergen los bailarines. El cuadro es de enorme importancia porque sintetiza el tema de la obra. Realizan danzas de raíz folclórica pero en las cuales se produce un nivel metafórico para expresar el sentido de combate, de resistencia y de esperanzas del pueblo, sea o no, africano. La jungla es como la vida, con sus misterios, sus luces y sombras, sus opresiones y sus libertades. La producción de sentido se logra a partir de la mezcla de lo cotidiano y lo extraordinario, lo real y el misterio. La gestualidad, el movimiento, la composición establecen un código que genera un lenguaje, apoyado, además por la música -folclórica y no-folclórica- y, sobre todo, por el gran fresco de Wifredo Lam.

El autor, vale la pena reiterarlo, no trata de asumir, copiándolo, el folclor danzario africano, sino de proyectarlo y estilizarlo para ubicarlo en las coordenadas de hoy. No es necesario pensar en que haya creyentes o no, conocedores o no, interesados o no, en el público. Se convierte en un sistema de sistemas con signos ambiguos, que no son claramente folclóricos y en el que abundan, sobre todo, las metonimias, símiles y personificaciones.

La dramaturgia organiza la percepción y canaliza la producción de sentido. Antonio Pérez se encarga de darle pistas al espectador, puntos que le sirvan de guía en su análisis. Tal papel desempeña, por ejemplo, en Tiembla Tierra, el cuadro de Lam, o el vestuario congo; en Eshu Ará, las conocidas personificaciones de Yemayá, Ochún, Oyá y Erzilí como la maternidad, el amor, la guerra y la paz; el huevo o el vestuario de Changó, o la danza coral, que se vincula, indistintamente con uno u otro personaje, o la música del Ave María. Se trata de disfrutar el hecho artístico y estético, a partir de una producción de sentido.

Por otra parte, en Eshu-Ará, se propone una reflexión de índole filosófica, presentada por imágenes. Lo primero que ve el público es un gran huevo, que, al romperse, aparecen dos

bailarines, cuyas danzas se parecen pero son distintas. Uno, van generando imágenes de la vida cotidiana, de corte folclórico el otro, de corte moderno/ contemporáneo, una vida acomodada. El cuerpo de baile ocupa una singular posición y relevancia, sobre todo, en el inicio, en la conformación del gran hueco, alrededor del cual danzan: y, más adelante, en el enfrentamiento pero, sobre todo, en el final, en el que bailan el Ave María de Schubert, interpretado por la Steel Band de El Cobre. El cuerpo de baile es una suerte de dispositivo semiótico, imagen, que genera imagen, construcción cultural (religiosa, espiritual, social), a partir del cuerpo humano. Produce una danza que no tiene que ser auténtica pero sí verosímil, con un alto nivel de recepción en el público.

III

El surgimiento del Conjunto Folclórico de Oriente constituyó el gran paso de avance para el desarrollo de la danza folclórica en Cuba. Fue el primer colectivo folclórico danzario profesional creado por la Revolución triunfante. Surgió como una compañía en la que se conjugaron, folclor, danza folclórica, danza moderna y teatro. Sentó las bases fundacionales para la investigación folclórica del suroriente de Cuba.

El proceso de evolución de la Compañía trajo consigo la tendencia, por un lado, a la reproducción y recreación folclórica; y la estilización y la creación folclórica, por otro. La división en dos compañías contribuyó a elevar el nivel de desarrollo de la danza, liberando a la danza moderna de su vínculo con la danza folclórica. El movimiento danzario santiaguero reflejado en ambas compañías, ha logrado expresar toda la variedad folclórica de la región y sus contactos históricos, culturales y sociales con el Caribe.

La figura de Antonio Pérez representa una parte importante del proceso histórico de la danza folclórica

en Santiago de Cuba. Su trabajo significó un enorme paso de avance con el cual marcó ha resultado altamente reveladora en el objetivo de estilizar la danza folclórica. Volvió a establecer los principios del Conjunto Folclórico de Oriente, creado en 1961.

Cuando se pasa revista a las obras de Antonio Pérez se pueden observar ciertas regularidades, entre ellas:

-Presencia de una dramaturgia, tanto aristotélica como no-aristotélica, respetuosa en forma y sentido de los cultos sincréticos cubanos, pero expresada en un orden coherente desde el punto de vista artístico.

-Tomó como base los criterios de sus fundadores al implantar, en líneas simultáneas, la investigación folclórica como base de sustentación de los montajes; la inclusión de la danza moderna como parte de la teatralización folclórica y la necesaria preparación técnica de los bailarines; el empleo de la dramaturgia y otros instrumentos del análisis y en los procesos de montaje; esto es, una dramaturgia basada en los cánones de la religiosidad popular; así como la tendencia a la narratividad, aunque con una presencia ascendente de la danza alegórica, y como superior propósito aspirar a una danza total, en la que conviviera lo tradicional y lo renovador, ambos, como expresión de cubanía.

- Dió a conocer las danzas folclóricas de ascendente haitiano, resultado de la transculturación haitiano-cubana, con lo cual contribuyó a reconocer este aspecto de la diversidad cultural cubana.

-Sus montajes se han convertido en modelo para otras agrupaciones danzarias folclóricas, en las que se mezclan folclor, danza moderna y teatro.

La obra coreográfica de Antonio Pérez puede ser resumida en cuatro secciones:

Los cuadros folclóricos o estampas, bien a la manera de Mosseiev o del propio carnaval santiaguero; coreografías de breve tiempo, monotemáticas, como,

por ejemplo, el Bichet, El Maní o Las lavanderas, en las que el cuerpo de baile tiene un relevante protagonismo, con breves momentos de virtuosismo de solistas.

Las odas, que desarrollan una estructura equivalente a la de su similar literario, entre las que se pueden mencionar, Oda al Tambor y Oda antillana, entre otras.

Los frescos coreográficos, los que, como su nombre lo indica, resultan similares a las literarias, forman una sucesión de cuadros enlazados por un tema, como sucede, por ejemplo en El Cafetal, Soy yoruba, o, Fiesta negra, en los que, puede hablarse de una dramaturgia no-aristotélica.

Los ballets folclóricos, piezas de gran empaque, concebidas a la manera de los ballets clásicos, con elementos narrativos, solistas, conflicto que se desarrolla y un tema trascendente. Son sus ejemplos más representativos Yemayá y el pescador y Aguaró de Iroko. Por su temática, los ballets folclóricos pueden ser clasificados como contemporáneos (Pueblo, Huellas de sangre), los de índole sociopolítica como Sublevación o cadenas y, los más conocidos, de evidente raíz folclórica: Odúsanyá, La piedra de Ochún, Yemayá y el pescador y Agüaró de Iroko (El pájaro de la Ceiba)

De igual modo, se puede hablar, en general, de tres etapas creativas: los inicios, en el Conjunto Folclórico de Oriente; el esplendor, con el Ballet Folclórico de Oriente; y la de nuevas experiencias, con la Compañía Danzaria Kokoyé.

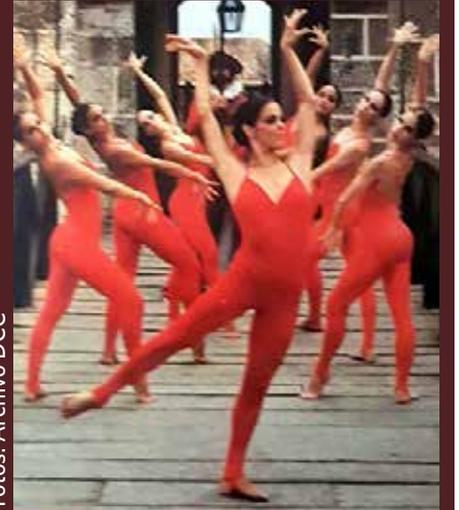
Antonio Pérez Martínez ha sido el coreógrafo más relevante del Conjunto Folclórico de Oriente.

¹ Entrevista inédita realizada por el autor a Antonio Pérez Martínez

² Ernesto Tamayo Trígono Placeres del cuerpo. La danza en Santiago de Cuba. Editorial Oriente

³ Ramiro Guerra Develando la danza. Ediciones ICAIC

PANORAMA DANZARIO DE VÍCTOR CUÉLLAR



Fotos: Archivo DCC

Panorama de la música y la danza cubanas.

Por: Jorge Brooks

Victor Cuéllar es el coreógrafo más prolífero en la historia de la danza cubana. La creación de 43 obras, la mayoría de ellas para Danza Contemporánea de Cuba, y para otras compañías profesionales de danza y ballet, a lo largo de 24 años así lo atestiguan. Además de coreografiar para Cabaret, Comparsas, y Movimiento de Aficionados. Junto a Ramiro Guerra, Alberto Alonso y Eduardo Rivero, es uno de los grandes creadores de este arte en nuestro país, con obras emblemáticas que aún perduran en el imaginario del público cubano e internacional como:

"Panorama de la música y la danza cubanas". Danza Moderna de Cuba, 1973

"Michelángelo". Danza Nacional de Cuba, 1979

"Escenas para bailarines" (Fausto). Danza Nacional de Cuba, 1979

"El poeta". Danza Contemporánea de Cuba, 1986

"Celestina". Danza Contemporánea de Cuba, 1989

Panorama de la música y la danza cubanas, su obra cumbre, se estrenó el 25 de febrero de 1973 en el Teatro Infante de la ciudad de Holguín por el Conjunto Nacional de Danza con notable éxito en Cuba, y en los grandes escenarios del mundo en los cuales se presentó. Es una obra de cierre de programa, que se destaca no solo por su carácter identitario, sino también por su alto valor historiográfico, al relacionar, como es recurrente en la historia de la cultura cubana, los datos o acontecimientos

culturales, los hechos políticos, y la correspondiente situación económica, que transmite la esencia del cubano en diferentes contextos sociales.

El guión se desarrolla a partir de las particularidades de nuestra música, que se diferencia por su riqueza rítmica y sonora de la del resto de los países, pues desde su surgimiento comienzan a mezclarse los elementos musicales traídos básicamente de España, con otros inherentes a distintas culturas africanas que convergieron en la Isla a partir de la ignominiosa trata de esclavos, a consecuencia del genocidio cometido contra los habitantes originarios, lo cual provocó que desaparecieran las manifestaciones de música y danza de la cultura aborígen en las islas del Caribe.

El tiempo de duración de la puesta en escena está calculada entre 45 y 50 minutos, en dependencia de la dinámica de los artistas, y de la respuesta de la interacción con el público asistente. Concebida como con una sucesión lineal de instantes o escenas "asimétricas" que se complementan en tiempo y espacio¹, a las que el autor denomina cuadros, y estos cuadros están conformados por selección de géneros en la historia de la música cubana, y su correspondiente representación de diferentes expresiones de bailes populares cubanos, surgidas estas manifestaciones en nuestro país por el proceso de transculturación, como consecuencia de la colonización, del genocidio a una cultura y la trata negrera (genocida a la vez).

Parte de una seria investigación sobre las formas tradicionales de la música y los bailes populares cubanos, y los relaciona, los articula y organiza la narrativa de los movimientos corpóreos con la experiencia en el tiempo de casi medio milenio de existencia, a la vez que juega con la inter-temporalidad. El guión responde a la linealidad del espectáculo, está en función de la dramaturgia, y deja las puertas abiertas al futuro, representa el pasado y su presente al unísono. Su propuesta de ese presente influenciará a todas las propuestas de danza moderna, post moderna, contemporánea, y del mundo del espectáculo, que utilizarán a la música cubana para su concreción. Más de una vez hemos escuchado "es un pequeño Panorama...".

Cada cuadro tendrá su música, al que le corresponderá el rasgo de esa temporalidad en función de la dramaturgia del espectáculo, que será narrada por los movimientos del cuerpo humano a través de la danza con un carácter dual: la representación popular será desconstruida casi a la vez, hacia una proyección contemporánea.

En este período (1971-1972) comienzan a llegar a la compañía los primeros bailarines graduados de la Escuela Nacional de Danza, lo cual trajo aparejado la confrontación lógica con la generación fundacional, formados por Ramiro Guerra, Lorna Burdsall y Elena Noriega.

No aparece la fecha exacta en la que fue estrenada Panorama Todo parece indicar que fue bajo la dirección

de Pablo Bauta (1973-1976). Según la opinión de los que estaban en la compañía en esa época, su mandato fue muy desacertado, casi desaparece la compañía y logró que Lorna Burdsall, fundadora de la agrupación y quien fuera su directora, también abandonara los salones del Teatro Nacional en 1976.

*El Director General de Danza Nacional de Cuba cambió la cerradura de la puerta de mi oficina en mi primer día de regreso de la gira exitosa por Europa. ...*²

El diseño de vestuario para la premier estuvo a cargo de Jimmy de la Torre, la escenografía fue diseñada por Eduardo Arrocha, y como era recurrente en casi todas las obras de ese período, y en particular en la de Víctor Cuéllar, todos los posteriores diseños de Panorama... fueron realizados por Arrocha.

Para su puesta en escena, Cuéllar involucró a toda la compañía, seleccionó en su mayoría a experimentados bailarines de los años fundacionales, fogueados en las puestas emblemáticas de Ramiro Guerra con música cubana, entre ellos: Ernestina Quintana, Luz María Collazo, Clara Luz Rodríguez, Cira Linares, Perla Rodríguez, Nereida Doncel, Isidro Rolando. Arnaldo Patterson, Pablo Trujillo, Eddy Veitia, y Atanasio Mederos, quienes solían representar las escenas más cercanas al folklore. Junto a ellos, en actuaciones especiales intervenían en estas escenas como bailarines, las vestuaristas, maquillistas, músicos, y cantantes como Nancy Rodríguez, Inés González y Ricardo Gómez (Santacruz).

*"Músico en todas las obras del repertorio del Conjunto, bailarín en **Panorama de la música y la danza cubanas**", así resume su quehacer Ricardo Gómez, percusionista y bailarín.*³

En contraposición, para la representación contemporánea como reflejo de lo popular, recurrió a la generación más joven, a los recién graduados de la Escuela Nacional de danza, que devendrían en grandes intérpretes como Manolo Vázquez, Dulce María Vale, y Diana Alfonso, entre otros.

La crítica nacional e internacional de la época no escatimó elogios a la compañía por la puesta en escena de Panorama.... A finales de los 80' de la pasada centuria algunos críticos cubanos comenzaron a cuestionar su permanencia por tantos años en el repertorio. Hoy, en esta

contemporaneidad tan contradictoria, algunos de ellos reclaman su reposición, pero está "Compás" (2003), "Mambo 3XXI" (2009) que son el "Panorama..." de esta época.

Congozorecibe es el espectador su Panorama de la música y la danza cubanas. Resulta una manera de reconocer la nacionalidad, de constatar la antigüedad de sus ritmos a través de la fuerza creadora de sus elementos primitivos hasta la evolución contemporánea. [...]. Por su parte, la coreografía engrandece la muestra embelleciendo el movimiento con una realización plástica, estilizada del baile popular.

González Freire, Nati. Bohemia, febrero 15, 1974.

[En Panorama de la música y la danza cubanas] Castañuelas y bongoes se entrelazan con la tiranía de las claves, el tres, los güiros y los tambores van recreando el son y la tonada campesina; la trova, contradanza, el danzón, la macorina [...], el bolero y el mambo, la comparsa, en fin, esos ritmos nuestros en forma a veces satírica y humorística [...], integrados profusamente a la música del campo y la ciudad, para fundirse y crear una cultura netamente cubana.

Oviedo, Abelardo. Despegue, febrero 15, 1974.

El <<carnaval>> final, irresistiblemente alegre y pintoresco, cierra la actuación, y en la sala estalla ovaciones. Durante mucho rato se siguen oyendo las exclamaciones de <<¡Viva Cuba!>>, <<¡Bravo!>>, <<¡Gracias!>>. Una y otra vez se abre el telón, y mientras siguen sonando los aplausos, los bailarines comienzan a improvisar, siempre asombrando al público con algo nuevo, con su inventiva coreográfica y la soltura de sus movimientos.

Ilupina, Ana. Revista URSS. Año 1976, p.5.

Panorama de la música y la danza cubanas, con su captación de lo fundamental de manifestaciones tan sólidamente sedimentadas en la conciencia popular como son la música y el baile, legó un trabajo valioso a nuestro acervo danzario.

Alonso, Alejandro G. Juventud Rebelde, noviembre 11, 1980.

La gira a Panamá de la Danza Nacional de Cuba marca la internacionalización del trabajo de Víctor Cuéllar como coreógrafo, tanto es así que luego fue invitado a trabajar en Polonia, Francia (Marsella), Congo Brazaville, España, y México, entre otros países. Allí también la prensa lo elogió:

La segunda parte, "Panorama de la música y la danza cubanas", es un ambicioso

recorrido musical por la historia y las formas melódicas de la isla desde los tiempos de la conquista a nuestros días. Lo que podía haber quedado en una sucesión de ritmos, Danza Nacional de Cuba ha conseguido convertirlo en un espectáculo grandioso e inolvidable: en escena se van encadenando una serie de ritmos presentados en versión tradicional y su contrapunto contemporáneo, y ello en forma tal que no se sabe dónde empieza uno y termina otro, como lo que son, formas múltiples de un mismo sentir. Para mayor delicia, la atención, la animación y la alegría van creciendo a cada minuto y en la apoteosis final la participación del público surge espontáneamente como lógico complemento a lo que está pasando en el escenario.

*En resumen, como dije al principio, un espectáculo fuera de lo común. Y un consejo; no se lo pierdan.*⁴

El coreógrafo habla de su obra

Refiriéndose a Panorama de la música y la danza cubanas, Cuéllar señala: ... es en esta última donde realmente utilizo los conocimientos adquiridos de la técnica coreográfica de Ramiro...

"Mi preocupación fundamental es restituirle el verdadero valor a la música popular cubana. Siempre me han molestado mucho los criterios que la desvalorizan aplicándole el marbete de popular con sentido peyorativo; se habla de ella muy ligeramente y -sin embargo-, es una de las más difíciles de interpretar en el mundo".

Y continúa el coreógrafo de Panorama de la música y la danza...

*"Tiene grandes dificultades técnicas. No es precisamente -claro- música aleatoria: pero si deja un gran margen para la creatividad del intérprete. Es muy interesante cómo sobre ella se pueden encontrar formas de enriquecerlas. Su amplitud de sonoridades permiten integrarle cualquier elemento, de manera que no pierda su carácter popular. Pienso que es una fuerza que le viene de la unión de nuestras culturas.*⁵

"Panorama de la música y la danza cubanas" fue filmada para el cine en 1975 por el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográfica. Bajo la dirección de Melchor Casals, fotografía el reconocido Jorge Haydú, y fue editada por Nelson Rodríguez. A pesar de contar con un equipo técnico de lujo, no es una buena puesta en pantalla porque se sacrificó el guión original, algunos de los cuadros fueron suprimidos, por lo que ofrece una visión incoherente de la historia de la música y la danza cubanas.

Con **Panorama...** sucede que a algunos de los bailarines no los contenta del todo, porque el ballet... Ahí está la clave del problema, el documental de Melchor Casals no puede conformarse en modo alguno con ser una mera traslación de lo que se ha visto en la sala teatral, con un punto focal único de apreciación. Vale precisamente porque se ha realizado una versión pensada en términos cinematográficos: no es el ballet, se basa en él, que es bien distinto...⁶

Panorama, como obra teatral se estrenó el 10 de marzo de 1972, con una duración que cubre 45 o 50 minutos. ... En su viaje al cine ha perdido 20 minutos de desarrollo;...

Biografía

Víctor Ramón Cuéllar Pulido nació en La Habana en 1945 y falleció en Miami en 1994. Para la danza contemporánea su nombre artístico fue Víctor Cuéllar, y como Ramón Pulido se le conoció en el mundo del espectáculo de variedades y la televisión.

Tenía dominio del Ballet pues se entrenó con maestros como Joaquín Banegas, José Parés, y Loipa Araújo, entre otros. La Técnica Básica la aprendió de los maestros Luís Trápaga, Christy Domínguez y Tomás Morales. En la Técnica de la Danza Moderna fue discípulo de Ramiro Guerra, Lorna Burdsall, Eduardo Rivero y Arnaldo Patterson. Recibió clases de Actuación con los reconocidos teatristas Vicente Revuelta, Adolfo de Luís, Humberto Arenal y Armando Suárez del Villar. Lo aprendido con estos grandes maestros diversificó su creatividad.

Ocurrente, ingenioso, más de una anécdota lo caracteriza, pero permanecen solo en la complicidad de su grupo de amigos. Dicen era un tanto contradictorio, pero nadie cuestiona el conjunto de su obra artística y su capacidad para mover a grandes grupos en la escena.

Por vocación matricula en la Escuela de Danza de La Habana en marzo de 1962. Un año antes había sido contratado como bailarín en el Conjunto Experimental de Danza de La Habana hasta 1965, bajo la dirección de Alberto Alonso. Durante estos años realiza montajes en su Taller Coreográfico con bailarines profesionales, y alterna su trabajo en el Conjunto con presentaciones en programas de Televisión como parte de la pareja de baile "Elsa y Ramón".

Fue fundador del Conjunto Experimental de Danza de La Habana,

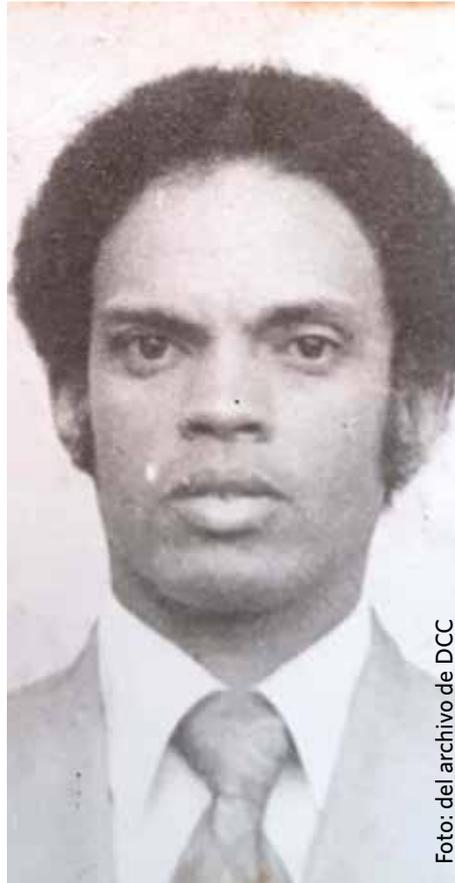


Foto: del archivo de DCC

Víctor Cuéllar.

donde estrenó las coreografías de Luís Trápaga "Misterio I, II, III" y "Forma, color y movimiento"; de Alberto Alonso "Estudios Rítmicos" y "Solar".⁷

En 1965, el Consejo Nacional de Cultura decide unificar al Conjunto Experimental de Danza de La Habana, al Conjunto Danza Contemporánea, el cuál había sido fundado en 1963 por Guido Gonzáles del Valle, con el Teatro Musical, y desde 1965 a 1968, Víctor aparece como bailarín del "Conjunto Experimental de Danza, Comedia Musical y Teatro Musical de La Habana", bajo la Dirección de Alberto Alonso. En esa época, fue Director General, Maître de Ballet y Coreógrafo del Conjunto de Canto y Baile de la Central de Trabajadores de Cuba.

En 1968, Cuéllar comienza su carrera como bailarín en el Conjunto Nacional de Danza Moderna, y forma parte de los elencos de "Orfeo Antillano", "Ceremonial de la danza", "Medea y los negreros", e "Impromptu galante" de Ramiro Guerra; "Variaciones 4 x 4" del polaco Conrad Drzewiesky, "Concerto Grosso" de Lorna Burdsall, "Librium" y "Cuatro actitudes" de los mexicanos Raúl Flores Canelo y Manuel Hiram, respectivamente.

Víctor era un intérprete en todo el sentido de la palabra, así lo recuerdan sus compañeros. Se lució especialmente en Medea y los negreros, de Ramiro Guerra, donde interiorizaba tanto el papel del Negrero que repartía latigazos a diestra y siniestra.

Él, en autobiografía⁸, ha señalado que sentía inclinación por la coreografía, se sentía más cómodo creando que bailando, y refiere que, después de una larga gira internacional con el Conjunto, se decidió: ...A mi regreso decido tomar en serio el camino de la coreografía. Ramiro Guerra, excelente profesor, coreógrafo y creador del Conjunto Nacional de Danza Moderna me imparte la especialidad...

Las enseñanzas de Ramiro son recurrentes en la creación de Víctor. En el año 1980, Víctor le dedica su "Percusión para 8 (Rítmica)", una nueva versión de la obra Rítmicas (Ramiro Guerra, 17 de febrero de 1961)]...

A partir de este momento toma conciencia de sus dotes como coreógrafo, y crea en 1968 "Diálogo con el presente" (Teatro Lírico Nacional). También realizó una versión de esta obra para el Ballet de Camagüey (1971), y la incorporó al repertorio de Danza Nacional de Cuba (1972). Le sucederán, entre otras, "Homenaje a George Gershwin", "Bach para esta Era", "Juegos serios", y una de las obras más emblemáticas de la coreografía en Cuba "Panorama de la música y la danza cubanas" (1973), para el Conjunto Nacional de Danza. Esta obra marca un antes y un después en el devenir de la danza cubana, al estar conectada con toda la obra de Ramiro Guerra.

Panorama... representa su punto climático como creador, el coreógrafo se vale de todo su oficio aprendido como bailarín en el Conjunto Experimental de Danza de La Habana y en el Teatro Musical, en la pareja típica "Elsa y Ramón" y en las fiestas de carnaval. Todo lo experimentado hasta ese momento, lo pondrá en función de su obra coreográfica, que incluye grandes puestas en escena, solo comparables a las creadas por Ramiro Guerra (S. XX) y Jan Linkens y George Céspedes (S. XXI). "Escenas para bailarines" o Fausto (1979), "Irakeres vs danza" (1984), "Celestina" (1989), "El poeta" (1986), se encuentran entre sus piezas memorables.

“Tal vez la vida” es la obra con la cual Víctor cierra su ciclo de su creación para Danza Contemporánea de Cuba con (1991), y el de su vida. Luego se exiliará en Estados Unidos.

Víctor Cuéllar trabajó en el cine y la televisión. Fue intérprete de “Un día en el solar” (1965), Alberto Alonso, y Eduardo Manet. Entre los años 1961 - 1963 se presentó en la televisión como cuerpo de baile en “Jueves de Partagás”, en “Álbum de Cuba” y en “Revista del miércoles”.

Trabajó en el Conjunto Artístico de las FAR y con el Conjunto de Espectáculos del Carlos Marx. Fue Profesor invitado del Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, y del Ballet Independiente de México, dirigido por Flores Canelo. Fue coreógrafo del Cabaret Parisián del Hotel Nacional de Cuba y de varias comparsas.

Panorama de la música y la danza cubanas, tantos años después.

“Panorama de la música y la danza cubanas” es una de las coreografías que mejor representa nuestra cubanidad, la definida por Don Fernando Ortiz como: ...cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable...⁹ También es una reflexión (diríamos un tanto filosófica que se regodea en el gracejo criollo) sobre el surgimiento y desarrollo de la música y la danza cubanas.

Como narrativa histórica lleva a escena parte de dos componentes imprescindibles de nuestra cultura, esto es lo que la hace fundamental en el desarrollo de la danza cubana. La coreografía es una síntesis de dos manifestaciones de nuestra cultura (música y danza) que se mueve en dos dimensiones: una episódica (popular), y la otra configuracional (danza



Fausto, de Víctor Cuéllar.

moderna), que se desarrollan en tiempos homogéneos, hechos de instantes, fragmentada, sin espesor; de intervalos de movimientos físicos. En el elenco se señala “actuaciones especiales”, pues en alguna que otra función fueron invitados grandes músicos y cantantes cubanos.

La escena del carnaval es el epílogo de los diferentes cuadros que conllevan al final de intra-temporalidad. Es una repetición del futuro como relectura del pasado, como herencia transmitida, una repetición que encadena y otra que libera, según el coreógrafo.

Su narrativa coreográfica desarrolla, para luego romperla, la forma estereotipada del destino de origen, es

una interpretación de los aspectos de la sociedad y de la cultura de un período que concurren en la escena para definir una forma de representación diferente de la que se encuentra en otro tiempo y en otro lugar.

Hace algunos años, cuando escribía unas notas sobre “Compás”, le pregunté a Jan Linkens, su coreógrafo ¿Cómo podía definir su obra? Su respuesta fue sencilla: “...como un espectáculo danzario”. Cuando se produjo su estreno, alguien le comentó a la crítica y periodista Marilyn Garbey que “Compás” era el “Panorama de la música y la danza cubanas” de ésta época.

A partir de entonces, he pensado en que La Rebambaramba y El milagro de Anaquillé, ambas de Ramiro Guerra, y Panorama de la Música y la Danza Cubanas, de Cuéllar, también son espectáculos danzarios, donde la música cubana es motivo y protagonista. Esas piezas son clásicos de la danza cubana, y tienden puentes desde el pasado para conectarse con Compás, y así llegan hasta el presente de Danza Contemporánea de Cuba.

Nota: Fueron cotejados el guión y las notas originales con el Programa de mano del Carnaval de La Habana de julio de 1976.

...En la Plaza de la Catedral se ofrecerá un espectáculo el día 3 de julio a la 9 p.m. con la actuación de la Suite Yoruba, y Panorama de la Música, interpretadas por el Conjunto de Danza Nacional.

Nacionales. La Habana, viernes 2 de julio de 1976.

Nota: No aparece el Órgano de Prensa.

¹ Guerra, Ramiro. Teatralización del Folklore y otros ensayos. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989, p.9.

² Burdsall, Lorna. Más que una nota al pie. La Habana, Cuba: Ediciones UNION; 2012. p 273.

³ Mestas, María del Carmen. “Un gesto cubano para la danza moderna”. Revista Romances, Nro 476, julio 1976, La Habana, p17.

⁴ Manfredi, Luís. Festival Internacional: Danza Nacional de Cuba: Un prodigio. A B C. sábado 10 de septiembre de 1977, pág. 40. (5)

⁵ Danza Moderna hoy y mañana en el teatro Mella. Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 2 de julio de 1974.

⁶ Alonso, Alejandro G. “Danza en cine y teatro” Juventud Rebelde, La Habana, 16 de marzo de 1976.

⁷ Alvarado, Gladys. “Una experiencia en pro de la danza nacional”. La Jiribilla, Nro. , 10 de junio de 2017. La Habana, Cuba.

⁸ Expediente Laboral de Víctor Cuéllar. Archivos de Danza Contemporánea de Cuba.

⁹ Ortiz, Fernando. Los factores humanos de la cubanidad. Selección de Norma Suárez “Fernando Ortiz y la cubanidad” Colección la Fuente Viva, Ediciones Unión, La Habana, 1996, p. 8.



ALICIA ALONSO: SOBREVIVIR A LA DANZA

Por: Norge Espinosa Mendoza

Finalmente hemos arribado a su centenario: esa fecha que desata siempre sentimientos encontrados. A fuerza de bailar, ella se hizo omnipresente y llegamos a creer, más allá del chiste de ocasión, que en efecto sería eterna. Murió antes de que pudiéramos comprobarlo, y sin embargo su rostro y su nombre han seguido entre nosotros. Reaparece en un programa televisivo, su perfil inconfundible asoma en una cartelera, vuelven a nuestros ojos una y otra vez las secuencias de los documentales que han preservado sus mejores entradas a escena. Como si necesitáramos su aprobación para mantener su legado, o antes de arriesgarnos a nuevos desafíos. En cierto modo es comprensible: ella fue un antes y un después. Pero ojalá el centenario nos ayude a comprenderla también en una perspectiva de futuro, y no solo en términos de museo inamovible. O de mausoleo, que sería muchísimo peor.

Ella bailó para que creciera ante nosotros la idea misma de la danza. La conjunción de su talento y el de Fernando y Alberto Alonso hizo posible tal cosa. Fundaron, en Cuba, una noción que acercó al ballet a todo el pueblo, y eso se convirtió primero en una academia, y luego en una escuela de acento propio, como algo que no pocos han calificado de milagro. Y en el centro de ese prodigio se alzaba ella. Ni siquiera su abundante filmografía y videografía nos dejan entender a cabalidad cuán infinitas eran sus posibilidades. Se llamó sucesivamente Giselle, Odette, Odile, Aurora, Carmen... Era el cisne que moría para renacer entre los aplausos. Bailó incluso contra sí misma, contra su pérdida de visión, guiada por luces que dibujaban en su mente otro escenario. Pudo haberse retirado mucho antes, y protagonizó instantes de lujo que habrían dado a su carrera ese cierre triunfal que merecía, como su encuentro con Nureyev, o la gala por los cincuenta años de su debut en Giselle, ese rol que acabó fundiéndose con ella de modo indisoluble. Insistió en seguir danzando para su público, y hoy su recuerdo también tiene que luchar con el eco extremo de esa persistencia. Por suerte, un simple repaso al archivo de YouTube nos deja admirarla en sus momentos de verdadero lujo. Línea perfecta, proporciones exactas, carácter y genio, versatilidad y estilo. Parafraseando a Picasso, podría haber dicho: "yo no busco, bailo." Y nadie podría desdecirle.



En mi infancia, ella danzaba en la pantalla de la televisión, casi siempre junto al rotundo Jorge Esquivel. Y en las páginas de Bohemia donde se le retrataba frecuentemente, o en una colección de sellos que la muestra detenida en el aire, con el traje de joven campesina que desataba ovaciones cuando salía de su casa bajo los acordes de Adam. La vi bailar al final de su carrera: el tablado era una pista de señales que le servían de orientación, y los bailarines se empeñaban en guiarla sobre esa red que nos indicaba cuánto había avanzado su limitación visual, a la que ella respondía con un movimiento de brazos que aún lograba evocar sus mejores tiempos. Cuando el Conjunto de Danzas de Ramiro Guerra se presentó en París, se cruzaron con la gran Margot Fonteyn que les preguntó, con dejo burlón: "And Alicia, is she still dancing?" Y eso fue a mediados de los 60. Pues sí, y bailó y bailó más, y el Ballet Nacional de Cuba se convirtió en un reino a su imagen y semejanza.

Como toda reina, usó ese poder de modo a veces polémico. Los éxodos que sufrió la compañía eran muchas veces respondidos con el golpe de silencio que aisló presencias, memorias y nombres, al tiempo que privilegiaba otros ademanes y otro carácter. Ojalá sirva este centenario para empezar a imaginarla más allá de las hagiografías, para asimilarla en todos sus perfiles, como la bailarina genial y el ser humano que por supuesto fue. Y que la compañía que nos legó empiece a restaurar esos vacíos (ya ha ido ocurriendo recientemente), y a filtrar nuevos aires en su repertorio y en su concepto que, manteniendo el eje de sus fundaciones, logre revivir su memoria más allá de la frase repetida, del lugar común, del elogio que suena a cortesía gastada. La crítica y la investigación deben procurar esos ámbitos. Rebasar lo ya tantas veces dicho. Porque detrás de esa cortina dorada, hay mucho por revelar y descubrir.

La recuerdo hoy con agradecimiento, tratando de no quedarme únicamente en la lluvia de pétalos dorados, en el

traje de flecos rojos, en el tutú que ella hacía volar como han de hacer los espíritus de las doncellas que mueren de amor, con el corazón destrozado ante lo imposible, y todos esos dejos que se repiten en tantas representaciones. Ella, que fue única, logró multiplicarse en el reflejo de tantas otras discípulas que hoy aspiran a ser parte de ese reflejo. Pienso en los elogios que Fernando Alonso me regaló acerca de sus extraordinarias dotes. Vuelvo a verla como esa Carmen que le arrebató a la Plisestkaya con un giro de verdadera gitana tropical. Cuando me tendí en el quirófano para operarme de la vista, pensé en ella, que se sometió a intervenciones más complejas y dolorosas pensando siempre en la próxima función, y eso me dio valor. De vuelta a Santa Clara, recordé que mi amigo Rigoberto Andrés del Pino guardaba unas raras fotos tomadas durante una noche en el Gran Teatro en la que coincidieron Alicia, Fernando, Laura Alonso e Iván Monreal. Fue en una jornada del efímero concurso de interpretación Alicia Alonso, que Laura organizó desde ProDanza y el fotógrafo fue Charles McNab. Agradezco a Rigoberto el enviarme la foto de aquella reunión tan excepcional. Es bueno recordarla también entre aquellos que fueron su familia.

De alguna manera, ella se ha sobrevivido. Y nos ha sobrevivido. En un documental de Miriam Talavera, Espiral, ella ensaya para despedirse de Giselle. Se le ve luchando, bajo las rigurosas indicaciones, para mantener la precisión en cada paso: esa hora de sacrificio que luego se disimulará entre luces, maquillaje y ovaciones. Dejó un referente que hace arder esos escenarios donde bailó. Levantó las pasiones que acompañan a una verdadera diva. Construyó, sobre sus propias puntas, un país donde el gozo de bailar lleva inscrito su nombre. Agradezcamos, con lucidez, esa memoria y ese gesto con el cual, Giselle tan nuestra, se lleva Alicia Alonso en el último minuto, al más allá, ese ramo de flores que adornaba su tumba.

ELOGIO DE UN ALAFÍN CUBANO

Por: Zuleika Romay

Él replicaba frente al espejo los movimientos y pasos de baile que veía en la televisión y los protocolos y gestualidades de los hombres negros y bien trajeados de “Los Jóvenes del Vals”, la sociedad a la que concurrían sus padres. Su arsenal danzario se enriqueció notablemente tras la mudanza al barrio de Santa Amalia y la participación de su familia en las actividades de La Esquina del Jazz, un espacio fomentado por jóvenes seguidores de la música contemporánea afroestadounidense y de los más novedosos ritmos cubanos.

En la antigua bodega “El Embullo”, sede de la también llamada Peña del Jazz, escuchó y bailó swing e integró nuevas sonoridades a su catálogo personal. Junto a su hermano Juan, se nutrió de las charlas que sobre la música y la vida sostenía su padre con sus amigos Guillermo y Alejandro Barreto, y de las pláticas culturales que animaban el hogar de los hermanos Chucho y Mayra Caridad Valdés. Desde muy joven, sus pies han recorrido los laberínticos caminos de la diáspora africana en las Américas y su cuerpo ensaya mil y una maneras de expresar las sensibilidades, alegrías y dolores de unos ancestros cada vez más cercanos.

Contaba trece años de edad cuando partió a alfabetizar a Campechuela, primera decisión personal que sus progenitores respaldaron, arrojando en ternura angustias y temores. Nuevas rutinas, como madrugar todos los días, doblarse sobre la tierra bajo el sol, emprender largas caminatas en procura de alimento y, no pocas veces, adormecer su hambre adolescente con boniato hervido y agua azucarada, conectaron al muchacho habanero con esa otra Cuba, reconocida al fin como parte de la nación en el texto de la Ley de Reforma Agraria. La pobreza que no conoció en los barrios populares de La Habana, le hizo crecer, endurecerse y tornarse, a la vez, más solidario. Pero también disfrutó la majestuosidad del paisaje serrano, la nueva libertad de los campesinos a quienes enseñó y el orgullo de sentirse parte de una gran herejía.

Con la estación lluviosa, se iniciaron los preparativos para el carnaval y los ensayos de las comparsas del pueblo. Y allá se fue él, a compartir el baile y la humana expansión de la risa y los



afectos. Pocos días después de sumarse a una de las comparsas, sus integrantes le reconocieron como bailarín líder y, casi inmediatamente, como coreógrafo. Fue su primera experiencia pedagógica y artística.

Su partida a Checoslovaquia, para perfeccionar en la Universidad Carolina sus dotes deportivas, le ofreció otra oportunidad para explorar el cuerpo y sus posibilidades. Praga fue una estación temporal donde mostró sus habilidades coreográficas y fortaleció su vocación como artista de la danza. Pocos meses después de su regreso, una convocatoria para nutrir el Conjunto Folklórico Nacional sellaría su destino. El deporte cubano no logró formar al talentoso basquetbolista que prometía ser porque Juan Jesús -Jesusito para familiares y amigos- experimentó un segundo nacimiento que le convirtió en Johannes, un nombre que la historia de la cultura universal refiere a la música, la física, la astronomía, las ciencias médicas, las matemáticas y la literatura. En Cuba, sus piernas y su corazón han inscrito ese nombre, el preferido por Olga, su madre, en los anales de la danza.

Su modo de bailar, dinámico y exultante, como en terrena posesión, descubre desde el discurso concertado del cuerpo y el espíritu un horizonte de significaciones, siempre nuevas, estimulando debates en torno a las capacidades expresivas de la danza y sus probables límites. Escultor de personajes únicos por su estética y estilo, en el Conjunto Folklórico Nacional dio vida a un Changó que reconocemos suyo apenas en la silueta y la cinética corporal, aunque no haya en la sala luces ni sonido; al inolvidable Obdebí el Cazador y al líder cimarrón de Apalencados. Otros, como el hilarante "Pelúo" de Rumbas y comparsas, nacieron de su profundo entendimiento de la teatralidad del baile popular. Modelo de la integralidad que ha de caracterizar a los profesionales de la danza folklórica para los cuales -no se cansa de repetirlo- la condición de bailarina o bailarín es apenas su epidermis, hizo grande su rol en María Antonia y deslumbró al público cubano con las técnicas de capoeira que le exigió a su personaje la puesta en escena de El pagador de promesas.

Dedicado a sembrar arte donde quiera que va, Johannes es artífice de varias colectividades artísticas y de espacios, eventos y proyectos en los que la danza actúa como argamasa de gente muy dispar, sobre todo, jóvenes. En 1967 funda la primera escuela del Conjunto Folklórico Nacional, garantía de continuidad y crecimiento técnico-artístico de la compañía; cumple un encargo de la Juventud Comunista cuando crea y dirige la escuela de Bailarines de Cabaret y, dos años después, alumnos suyos en el Instituto Superior de Ciencias Agropecuarias y egresados de la Escuela Vocacional de Vento le acompañan en la constitución del Conjunto Folklórico Universitario. Colabora, junto a otros expertos, en el nacimiento del Conjunto Artístico de las FAR y en 1979, 11 mil kilómetros más lejos, funda el Conjunto Folklórico de la República Popular de Angola. La más joven entre esos hijos artísticamente procreados -su entrañable Compañía de Danzas Tradicionales de Cuba JJ- cuenta ya 28 años.

Gran conocedor de las culturas populares de matriz africana, Johannes ha insuflado el devenir universal a las danzas tradicionales de Cuba, instaurando estéticas y estilos perceptibles en varios de sus proyectos más queridos, como la comparsa de la FEU, que dirigió durante más de dos décadas, el Conjunto Estudiantil Maraguán, al que asesora hace 36 años y su benjamín: la Compañía JJ. Tampoco el diseño coreográfico del carnaval habanero continuó siendo el mismo después que él se integró a su consejo científico. Como si fuera poco, el hombre que homenajeamos hoy no reporta ausencias a ninguna de las grandes batallas de su generación. Multiplicando el tiempo humano, ha sido alfabetizador, miliciano, machetero, constructor e internacionalista, y compartido sin remilgos las exigencias físicas de su especialidad con las rudas faenas de obreros y campesinos.

Nativo del Caribe y, por tanto, heredero de todas las civilizaciones del mundo, el arte de Johannes propone infinitos diálogos y retroalimentaciones entre tradiciones y géneros danzarios de temporalidades, espacialidades y orígenes diversos. En Cancún y

Veracruz se le recuerda y reconoce como coreógrafo y director de grandes espectáculos. En Guyana, Trinidad y Tobago, Jamaica, Surinam y Martinica -la tierra de su "padre espiritual", Aimé Césaire- ha materializado sus conceptos coreográficos, que enhebran las músicas y los bailes de las Antillas como perlas de un collar. Desde estas islas, infinitamente multiplicadas por sus diásporas, Johannes García ha tendido puentes hasta Harlem, el Caribe de Norteamérica.

En nuestro país, un Premio Nacional por la obra de la vida constituye justo reconocimiento a un quehacer literario o artístico que se juzga relevante, influyente o fundador. Regocija reconocer todas esas cualidades en lo que Johannes García ha creado durante más cinco décadas, vividas con una asombrosa intensidad. Hombre modesto, que jamás refiere resultados sin invocar a sus maestros, es excepcional bailarín, innovador coreógrafo, tenaz impulsor del movimiento de aficionados y de proyectos comunitarios, director que enseña y guía bailando entre la gente porque la grada le enajena. En todo lo que hace, él exhibe un estilo propio, siempre heterodoxo y retador.

Este artista, merecedor de 19 premios -tres de ellos internacionales- ostenta también la Distinción por la Cultura Nacional, las medallas Alejo Carpentier, Rubén Martínez Villena y Raúl Gómez García, y la réplica del Machete de Máximo Gómez. Sin embargo, estos y otros lauros importantes, que la escasez de tiempo me impide enumerar, no constituyen elemento ornamental en su palacio de alafín cubano, sino recordatorio de nuevos compromisos. Todavía prodigaré Johannes mucho alimento a nuestros espíritus. Y aunque sabe que un día Ikú vendrá a buscarlo, como a todos, él promete volver siempre que pueda para seguir bailando entre nosotros.

¡Felicidades, Johannes! Gracias por tu entrega y por tu amor.

Zuleica Romay Guerra
13 de diciembre de 2020

POEMA DE ABEL GONZÁLEZ MELO, ESCRITO COMO ELOGIO A LOS ARTISTAS ZENÉN DE JESÚS CALERO MEDINA Y RUBÉN DARÍO SALAZAR TAQUECHEL, EN OCASIÓN DE LA ENTREGA DEL PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2020 Y LA CELEBRACIÓN DEL ANIVERSARIO 26 DE TEATRO DE LAS ESTACIONES.



ELOGIO

Abren con cuatro Estaciones
veintiséis años de amor:
títeres que son la flor
de incontables emociones.
Celebramos hoy los dones
de este Premio, este corcel
alado, que trae el fiel
aroma de Cuba fina
para Calero Medina
y Salazar Taquechel.

De Perrault, su noble gato.
De Bacardí, su Liborio.
De Matamoros, jolgorio
que divierte todo el rato.
Con Villaverde hace trato
Norge por la Virgencita,
y con Pinocho a la cita
acude, y también con Bola,
al Patito Feo enrola
y hasta a Federico invita.

Dora Alonso es la alegría
del monte con Pelusín:
sueños que compone al fin
Debussy: juguetería
de caja con melodía.
Trae Lorca el retablillo
mientras canta el estribillo
del preguntón con la niña.
Buster Keaton su ojo guiña
como un escolar sencillo.

Centeno y la tradición
nuestra con Caperucita.
Villafañe y su ranita,
los fantasmas, la ilusión
de un gorro o cielo. Pasión

que en burundanga se entrena.
De Martí: Pilar y arena
sobre estrofas entrañables,
y dos príncipes amables
con María Laura a la escena.

Un niño llamado Pablo
de un Pedro ruso es espejo:
Sosabravo en el reflejo,
Navidad en el establo.
Con la Garbey de esto hablo.
Alicia irrumpe y, al poco,
llega el Sombrero Loco
cargando el retablo viejo
de Carril y los Camejo
en pleno barrio barroco.

Bárbara entona. Lilita
danza al ritmo del repique,
que convoca a Luis Enrique,
Freddy, Elvira, Teresita,
Mayra, Fara, Iván, Sarita,
Irma y Silvia con sus redes
de luz, Migdalia, Mercedes,
Guille, Ulises, Yanisbel,
Yudd, Yamina y en tropel
todo el que los quiere a ustedes.

Lo culto y lo popular:
un ballet y un guaguancó.
¡La fiesta ya se formó!
Hoy nos toca celebrar
el teatro. Hay que gozar
aquí en Matanzas el brío
de este Premio que es un río
de gratitud y bondades.
¡Aplausos, felicidades,
Zenén y Rubén Darío!

Abel González Melo

TEATRO Y DANZA EN EL ESCENARIO DE LA COVID 19



Por: Marilyn Garbey Oquendo

La pandemia desatada por la covid 19 impide el contacto humano. El teatro y la danza son artes que requieren, para hacerse realidad, del intercambio presencial entre el artista y el espectador. Por esa razón actores y bailarines rediseñaron sus estrategias para la creación artística en el 2020.

Para llegar a los escenarios de representación en óptimas condiciones, es preciso entrenarse. Al talento se suma el esfuerzo diario en los salones de ensayo. Un bailarín de danza contemporánea recibe clases de ballet y de su especialidad, luego vienen las horas de montaje de la coreografía.

Una actriz se entrena junto a sus compañeros, aprende el texto, construye el personaje, colabora en la confección del vestuario, participa en la campaña de comunicación del estreno. A eso se añaden las tareas que los roles de género han asignado a las mujeres en el ámbito doméstico.

Durante el confinamiento no fueron posibles los entrenamientos ni los ensayos. El teatro y la danza exigen la proximidad física, lo cual ponía a los artistas en situación de vulnerabilidad, es decir, cabía la posibilidad del contagio con el virus, los cuerpos podían enfermar. Quedarse en casa, con el imperativo de preservar la distancia, salvaba la vida.

Se suspendieron las presentaciones en los espacios públicos, el espacio privado se convirtió en ámbito laboral. Las estrategias creativas encontraron otros vehículos para desarrollarse. En las redes sociales, la radio y la televisión los artistas escénicos dialogaron con el público.

Quiero comenzar el recuento del terrible año pasado con el ejemplo

extraordinario de Teatro Tuyo, de Las Tunas. El colectivo que dirige Ernesto Parra fue de los primeros en apropiarse del ciberespacio. Payasos a domicilio convocó a niños y padres, llevando un mensaje de esperanza, y para la televisión crearon La casa de Papote. La temporada en la sala del grupo de la obra Charivari, tras la reapertura de la ciudad oriental, se ha convertido en un suceso de público.

Teatro de las Estaciones desplegó numerosas acciones cuyo impacto perdurarán por largo tiempo. La noticia de que Rubén Darío Salazar y Zenén Calero eran distinguidos con el Premio Nacional de Teatro 2020 los encontró en plena faena. Los titeres del mundo recorren las tradiciones titiriteras del planeta en las redes sociales y en la televisión. Corazón feliz trae de vuelta a nuestra televisión las canciones clásicas para niños, y la embajada de Cuba en Argentina lo incluyó en el programa de celebraciones por la Jornada de la Cultura cubana. Los minutos con Pelusín. Que no cierre el telón salió cada miércoles en la televisión nacional.

Teatro del Viento convocó al público camagüeyano que desbordó la sala Tassende, de Camaguey, con el estreno To Ta Bien, escrito y dirigido por Freddy Núñez. Las redes sociales se inundaron con mensajes de los espectadores, expresando el agradecimiento por la posibilidad de volver a dialogar en vivo con el teatro.

Durante los días de encierro, la televisión retomó el espacio del teatro para estrenar 6 obras producidas entre el CNAE y el ICRT. En privado con la reina, montaje de Jorge Mederos e interpretado por Mayra Mazorra,

fue muy bien acogido. La mirada a la biografía de Celeste Mendoza, figura relevante de la música cubana, fue seleccionada para el Festival Virtual Internacional de Teatro Estación México 2020. Desde Radio Progreso, los Cuentos para Federico, escritos por Maikel Chávez con la dirección de Ernesto Tamayo, transmitieron mensajes para el cuidado de la salud.

El Guiñol de Guantánamo celebró 50 años durante la cuarentena y desplegaron toda la imaginación para enseñar a diseñar y construir títeres por las plataformas digitales. El Estudio Teatral Macubá organizó, como parte del programa del Festival del Caribe, el encuentro El teatro popular en tiempos de pandemia, en coordinación con el Taller de Teatro Popular del Caribe, en el cual confluyeron teatristas de la región.

Danza en cuarentena

Para la danza toda el efecto de la pandemia ha sido muy duro. La danza reclama cuerpos entrenados, capaces de desplegar extrema fisicalidad en escena. Los bailarines debieron prepararse en casa, pero no todos pudieron crear condiciones para evitar lesiones.

Facebook fue el espacio para repasar la historia del Conjunto Folclórico Nacional. El maestro Alfredo OFarrill, quien fuera protagonista de grandes momentos de la agrupación, compartió en su muro la biografía de sus integrantes, gran aporte porque es tarea pendiente el registro de la trayectoria de la danza folclórica cubana. Con idéntico objetivo laboró Ernesto LLewelyn, director del Ballet Folclórico Babul, de Guantánamo, quienes se distinguen por teatralizar las danzas tradicionales del oriente del país.

Acosta Danza arribó a sus primeros cinco años de trabajo con la noticia de que su director, Carlos Acosta recibía el codiciado Premio Dance Magazine. Lizt Alfonso ocupó las redes con mensajes solidarios y fragmentos de obras que fueron muy bien acogidas en los teatros. Leiván García, Primer Bailarín del Conjunto Folclórico Nacional, estrenó en Facebook una coreografía a la memoria del Caballero de la Rumba Miguel Ángel Messa Cruz. Danza Contemporánea de Cuba comparte en la televisión las clases de la técnica cubana de danza moderna, con la que se han formado bailarines de alto nivel técnico e interpretativo.

En plena pandemia alegró saber que el afamado Premio Positano de la Danza Leónide Massine 2020, de Italia, reconocía a la Escuela Cubana de Ballet al distinguir en su selecta nómina a Viensayg Valdés y a Alejandro Virelles, al tiempo que festejaba el centenario de la gran Alicia Alonso. Debo subrayar la excelencia de las emisiones de La danza eterna, el programa televisivo conducido por Ahmed Piñeiro, presentando lo más relevante de la danza, seguido por una audiencia que añoraba las funciones en vivo.

En los últimos días del año se entregó el Premio Nacional de Danza 2020 a Johannes García, uno de los grandes intérpretes de la danza folclórica, director de la Compañía de danzas tradicionales de Cuba JJ.

Despedidas

Fue 2020 un año de despedidas y hubo que decir adiós en dolorosas ocasiones. La vedette Rosa Fornés, la actriz Broselianda Hernández, el bailarín y coreógrafo Isbel García Villazán, el profesor y crítico Pedro Angel González, el bailarín José Zamorano.

Reconstruir la normalidad

Numerosas son las muestras de solidaridad de teatristas y danzantes con los más vulnerables, con quienes viven en condiciones precarias. Los actores de La isla en la maleta promueven mensajes de salud para los niños a través del dibujo animado Tito reacciona. Teatro de la palabra narró cuentos en su canal de Youtube. Danza Espiral y el Mirón Cubano se presentaron en los barrios más alejados del centro de Matanzas.

El boletín Entretelones dedicó una edición especial al Día Mundial de la Danza y otra al universo titiritero, con la colaboración de artistas de Cuba y de otros lugares del mundo, que dejaron el testimonio de su vida en confinamiento. Funámbulos, revista argentina de crítica teatral, compartió las vivencias de teatristas cubanos en los días de la cuarentena.

Ha sido este un recuento apretado de lo realizado por bailarines y teatristas de Cuba en los tiempos de la pandemia. No ha sido posible exponer todo lo que la creatividad de nuestros artistas escénicos ha desplegado, pero debo subrayar el apoyo que han recibido de la institución, léase Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Los artistas recibieron su salario cada mes, fueron asistidos los más desprotegidos, muchos de los proyectos virtuales fueron sustentados por el CNAE y todos fueron promovidos por los diferentes medios.

Y recalco el acompañamiento institucional a los proyectos creativos y a los miembros del gremio de las artes escénicas porque las redes sociales también trajeron noticias del desamparo y la incertidumbre de colegas de

otros lugares del mundo, privados del sustento ante el cierre de las salas de teatro y danza.

Los artistas de Villa Clara se reunieron en el proyecto Coronavida para compartir sus obras con el personal de salud, un modo de agradecer sus desvelos por preservar la vida.

La vuelta a la nueva normalidad permitió abrir las salas, preservando la sana distancia. El Ballet Nacional de Cuba volvió al Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso para celebrar el centenario de la legendaria bailarina. En el Teatro Martí pudo verse Sacre, coreografía de Sandra Ramy, interpretada magistralmente por el bailarín Abel Rojo.

Teatro de La Luna presentó Reportaje Macbeth en la sala LLauradó y Teatro El Público rompió récord de audiencia con la temporada de Las amargas lágrimas de Petra vont Kan. La excepción y la regla, pieza de Bertolt Brecht con dirección de Alexis Díaz de Villegas, permitió ver en escena a ese gran actor que es Carlos Pérez Peña, Premio Nacional de Teatro.

Conjunto, revista de teatro latinoamericano, presentó su número 197 con un dossier que registra testimonios de los artistas del año en que vivimos en peligro. La actriz Laura de la Uz exponía su pasión por la escena:

Seguiremos insistiendo en crear y reinventar la supervivencia del teatro frente a cualquier crisis, cualquier pandemia, cualquier catástrofe porque el teatro sana, acoge, reencuentra. ¡Porque hacer y vivir el teatro es un privilegio, el privilegio de vivir apasionados, motivados... esperanzados!

Nave Oficio de Isla: una casa en movimiento



Por: Eberto García Abreu

I

La voluntad emprendedora para fundar nuevos proyectos y abrir caminos a la creación, ha sido un provechoso antídoto contra la incertidumbre y cualquier otro síntoma peligroso que nos afecte en los tiempos amargos de la pandemia. Como si de otra paradoja inexplicable se tratara, dar vida a la Nave Oficio de Isla resulta otro gesto altruista en la travesía creativa y formadora de Osvaldo Doimeadiós. Con sus discípulos, colegas y colaboradores, el actor, director y maestro, ha creado una plataforma multidisciplinaria de las artes escénicas, cuyos horizontes más evidentes vislumbran la existencia de una nueva comunidad creativa de amplios territorios para los intercambios entre los artistas y los públicos.

El 16 de diciembre del 2020 la Nave Oficio de Isla abrió sus puertas en el puerto habanero, paisaje idóneo para los trueques, los diálogos y los descubrimientos. Allí reverenciamos a los maestros del teatro cubano a través de la obra de importantes actores y directores escénicos, símbolos de un compromiso entrañable con el arte del actor y sus caminos creativos y formadores.

Con el tributo a Vicente y Raquel Revuelta, Armando Suárez del Villar, Berta Martínez, Roberto Blanco, Flora Lauten, Herminia Sánchez, Verónica Lynn, Carlos Pérez Peña, Xiomara Palacio, Armando Morales, Salvador Wood, Mario Balmaseda, Sergio Corrieri. Omar Valdés e Hilda Oates, entre otros valiosos artistas, se inició el

reconocimiento de numerosos actores, actrices y directores del teatro cubano contemporáneo. La imagen de la querida Broselianda Hernández fue el mayor y más sentido signo respetuoso y afectivo que entregamos en la apertura de nuestra Nave. Así quedó abierto el homenaje permanente a los seres que apuestan todo, incluso su vida, por hacer posible las realidades diversas que viven en los escenarios o en las invenciones dramáticas de los creadores escénicos cubanos.

II

Hace más de un año, cuando iniciamos la aventura creativa que ha sido Oficio de Isla, lejos estábamos de imaginar que aquella obra se convertiría en la simiente de una casa. El espectáculo y sus tiempos de gestación, poco a poco nos llenaron de vida, compromiso y hermandad. La Isla se convirtió en cofradía de hacedores de arte y nuestras labores permitieron acortar distancias entre la Historia y el presente. Los personajes rememorados y los seres cotidianos, ávidos de relatos y preguntas nuevas, desde el 10 octubre de 2019 acudieron a las representaciones con igual disposición para compartir las imágenes que el teatro construía cada tarde junto al mar.

El pasado diciembre levamos las anclas de la Nave Oficio de Isla, llenos de gratitud por el gesto magnánimo de Eusebio Leal, quien ofreció el espacio para proteger y estimular nuestros sueños creadores. El de Eusebio y la Oficina del Historiador, ha sido el más elevado símbolo de generosidad, colaboración

y confianza en el trabajo del grupo de creadores y trabajadores culturales que lidera Doimeadiós. Asimismo, las numerosas contribuciones que hemos recibido del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Centro Promotor del Humor, el Gobierno de La Habana y otras instituciones docentes, culturales y sociales, son motivo de nuestro más profundo agradecimiento, porque sus aportaciones han sido los pilares fundamentales sobre los cuales hemos podido alzar la obra colectiva.

Con el ánimo de compartir los oficios y disciplinas que convergen en la escena, fundamos una nueva casa teatral para las artes y la cultura en días difíciles. Al hacerlo, renovamos la apuesta por la creación como acto supremo de entendimiento, liberación y desarrollo de los seres humanos. Por ello, las imágenes, relatos e ideas que justifican los encuentros de creadores y espectadores en la Nave, son también nuestro gesto de resistencia frente a la desidia, la enfermedad y otras tantas adversidades que nos acechan con demasiada permanencia.

La Nave Oficio de Isla ha de ser la casa de los actores y actrices. Su trabajo creador es el impulso que hace mover el laboratorio multidisciplinario de investigación, creación y formación que oficiamos para el intercambio entre artistas y trabajadores culturales. Talleres, seminarios, cursos, montajes y desmontajes de obras, gestión de nuevos proyectos creativos, presentaciones de espectáculos, libros, exposiciones y diversos espacios de intercambios

teóricos en torno a las artes y el pensamiento social contemporáneo, son la razón de ser de este centro; dispuesto para el trueque con la cultura y la identidad de la comunidad y la ciudad que nos acoge.

Copiosa de personajes y argumentos memorables, la dramaturgia cubana es otra de nuestras encomiendas de labor, porque a ella debemos las inspiraciones primeras y las posibilidades de convocatoria a creadores de diversas manifestaciones artísticas y áreas del saber de Cuba y otras regiones.

En sus múltiples interacciones, la música, el cine y los audiovisuales, la literatura, la danza, el performance, las artes visuales y el diseño, junto a la crítica, las investigaciones sobre las artes y los procesos culturales, las ciencias sociales y humanísticas y las tradiciones populares, aportan el carácter transdisciplinario de los proyectos que emprenderá la comunidad creativa de Nave Oficio de Isla.

El estreno del documental Oficio de Isla. Memoria de un proceso creativo, dirigido por Arturo Sotto, fue la ofrenda de bienvenida a la Nave. Presentamos las imágenes, reverenciando el trabajo hermoso que nos ha llevado hacia otra estación de nuestros oficios en esta Isla, en tiempos en los que fundar y compartir nuevas obras sigue siendo un compromiso de primer orden. Al querido maestro Enrique Pineda Barnet le fueron dedicadas las imágenes del documental como acto de gratitud hacia su obra y sus enseñanzas, cercanas siempre al teatro y sus gentes. Merecido tributo que, sin saberlo, fue nuestro adiós al notable artista.

III

La segunda temporada de Oficio de Isla, iniciada el 18 de diciembre de 2020 en la Nave, se ha visto interrumpida por el rebrote de la pandemia. Con una acogida generosa del público, el espectáculo llenó de vida a la nueva casa, reafirmando el deseo de todos por seguir haciendo teatro y

compartiendo imágenes y relatos, como un gesto de alivio ante los rigores del distanciamiento social y los efectos impredecibles del confinamiento.

Pero esta parada necesaria, no es señal de renuncia. Seguimos trabajando para mantener en activo el espectáculo, al cual llegan nuevos actores para enriquecer los elencos, como un gesto de confianza y admiración por el teatro que hacemos, o para ser más preciso, por el teatro que queremos desarrollar a partir del impulso creativo que ha sido Oficio de Isla. Un teatro múltiple, plural, diverso y divergente. Un teatro de encuentro de poéticas y pensamientos. Un teatro de estos tiempos críticos, paradójicos e intensos, en los que la creación es reto y compromiso profesional con la invención y los aprendizajes esenciales. Un teatro de diálogos y afirmaciones entre lo individual y lo colectivo; entre lo personal y lo social.

Porque defendemos los cruces entre la historia, la memoria y los relatos que nacen sobre las realidades que compartimos, abriremos en la Nave Oficio de Isla distintas zonas de trabajo para el pensamiento y el regocijo de los saberes. Pospuestos por las nuevas restricciones, tendremos dos talles de formación sobre las variaciones de los relatos y las construcciones de los personajes desde las oralidades, los audiovisuales y las prácticas teatrales y cinematográficas históricas y contemporáneas, a cargo del narrador, investigador y docente Francisco López Sacha, maestro imprescindible para todos nosotros y para una buena parte de las generaciones de creadores cubanos actuales. Con los talleres de Sacha, iniciamos las acciones formativas en la Nave Oficio de Isla.

Con iguales propósitos formativos y promocionales, funcionará en la Nave el proyecto Letras junto al mar, concebido por la escritora Laidi Fernández, para "mostrar la interrelación entre la Literatura y otras formas de expresión artística", de tal manera que "el público disfrute del resultado de la mixtura

cultural que se deriva de la génesis misma de una obra, cuyo propósito traspasa márgenes, lenguajes, soportes".

Los Encuentros en la proa, creados por el actor, guionista y director de cine Arturo Sotto, proponen establecer un diálogo con actrices y actores donde primen las formas, los procedimientos, recursos y habilidades que utilizan los actores para la construcción de sus personajes en cualquiera de los medios artísticos donde desempeñan su labor.

Los Coloquios Culturales en la Nave, coordinados por mí, pretenden promover el debate colaborativo entre profesionales y espectadores interesados en confrontar visiones diversas sobre asuntos de notable significación en la sociedad, la creación y el pensamiento; los cuales advierten sobre el rumbo de los procesos culturales, históricos, sociales y políticos contemporáneos en Cuba y otras regiones.

Con la puesta en marcha de los proyectos referidos y la apertura de otros espacios creativos, formativos y promocionales de las artes visuales, la música y la danza, el programa cultural de la Nave Oficio de Isla se hará más abarcador y abierto a la participación de amplios segmentos de públicos y creadores. Es esta nuestra afirmación del diálogo y el trabajo colaborativo entre personas que hacemos del arte y las prácticas culturales un medio para la participación y la transformación social.

El teatro, nuestra casa primigenia, es un arte de la colectividad. El ejercicio del actor confirma la impronta de la integración de los oficios más insospechados y la urgencia de atender los reclamos de los contemporáneos, por más difíciles que sean los tiempos que corran. Una luz encendida en una lámpara intemporal es nuestra señal de convocatoria para emprender el camino hacia nuevos destinos y nuevas creaciones. La Nave Oficio de Isla es una casa en movimiento.

La Habana 30 de enero de 2021

TEATRO GUIÑOL: 50 AÑOS DE TÍTERES EN GUANTÁNAMO



Suite cubanísima.



Fotos: Michael Whitaker

Opalín y el diablo.

Por: Migdalia Tamayo Téllez

Medio siglo de existencia posiciona al Teatro Guiñol Guantánamo como el rostro visible de las artes escénicas en el territorio, lo cual nada tiene que ver con la casualidad y sí con una trayectoria de trabajo sistemática que, desde su entrada como parte de las transformaciones culturales en la urbe más oriental cubana en los ya distantes 70', forma parte de la memoria colectiva de varias generaciones de guantanameros. Con su fundación el 4 de abril de 1970, el teatro profesional abrió una línea de creación artística con base en el manejo del títere para el deleite de todos los grupos poblacionales, desde y fuera de su refugio habitual en el mismo centro de la ciudad.

La preocupación constante por el dominio de las variadas técnicas de animación del títere distingue a los miembros de la agrupación quienes se incorporaron desde su génesis a los periodos de preparación concebidos por la Escuela Nacional para la Formación de Titiriteros entre los años 1978 y 1980, a los talleres organizados con alcance nacional e internacional y al intercambio permanente con otras agrupaciones de su tipo, ya desde los foros dedicados al efecto o en el contexto de festivales, giras nacionales u otros eventos. Fruto de tales aprendizajes fueron las obras de estos años iniciales "Guiso de conejo", "Pollito pito", "La margarita blanca", "El perrito travieso"; "La violeta triste", "Los Jimaguas y Don Kiné", entre otras.

Hacia finales de los 80' la institución teatral marca un rumbo significativo. La incorporación de nuevos actores,

entre ellos, Gertrudis Campo, Carlos Alberto González y Urcinio Rodríguez (Ury) abrazan la estética de los que habían seguido la idea germinal, a saber; Juan Carlos Monsech, Caridad González, Rafael Rodríguez, Félix Salas (Pindy) y Elvia Cisneros, bajo la dirección general de Maribel López Carcasés, quien invita al director artístico holguinero Carlos Leyva Bonaga para el montaje de nuevas obras; así aparecen nuevos títulos como "Farsa parece, farsa no es", "Kigua", "Orula miente o no miente" y "Los chivitos porfiados". Con la influencia de Bonaga se aprecia un cambio radical en la concepción estética del grupo pues sustituye a los títeres por el trabajo corporal con los actores y el nombre por Esopo (Cuba, 2002).

El escenario social complejo vivido en la última década del siglo XX hizo brotar de las inquietudes artísticas del re-bautizado colectivo la idea de llevar el arte teatral a los parajes más intrincados de la geografía guantanamera. Así nace en el seno de esta agrupación la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, para convertirse en otro espacio de realización donde títeres y actores cobran vida al calor de los asentamientos humanos con los que interactúan, ubicados en el macizo montañoso que recorren hace más de treinta años. Recobrado el nombre original con la dirección de Maribel López y, frente a los retos impuestos por la travesía anual, el Teatro Guiñol Guantánamo apuesta por su consolidación.

A ello contribuye el fecundo intercambio entre los teatristas, críticos y dramaturgos que asisten al evento, de manera especial las continuas sesiones de trabajo con el "titiritero mayor" Armando Morales, cuya asesoría facilitó el montaje de nuevas obras y el descubrimiento de una pléyade de escritores latinoamericanos hasta entonces desconocidos por no pocos miembros del gremio. Una versión para adultos del conocido cuento infantil "La cucarachita Martina"; "La calle de los fantasmas", del titiritero argentino Javier Villafañe; "Opalín y el diablo", de Fernando Tiell; "El tamborilero" y "El perro que no sabía ladrar", de Gianni Rodari, "El grillo caminante", de Maribel López, y "El retablillo de Don Cristóbal", del dramaturgo y poeta español Federico García Lorca, son algunas de las puestas que resaltan y en virtud de las cuales aparecen importantes reconocimientos que avalan el desempeño individual y colectivo de la agrupación por el dominio en las técnicas de animación, puesta en escena y el diseño de títeres.

Una hornada de jóvenes insufla nuevos aires creativos al quehacer artístico del conjunto titiritero. A la par de las

transformaciones tecnológicas incorporadas como parte del espectáculo escénico, se aventura al tratamiento de temáticas hasta ahora consideradas complejas cuando del público infantil se trata, esto es, la violencia intrafamiliar, familias monoparentales y disfuncionales, la homosexualidad y la muerte, entre otros. Yadira Lobaina, Claudia Mcpherson y Aliexa Argote son las actrices que encarnan a Palmira, Alicia y Aitana en uno de los estrenos más recientes, la adaptación de los textos del escritor Eldys Baratute, Historias de muchachas complicadas, realizada por el actor y director artístico Yosmel López.

Nuevas generaciones de guantanameros asisten al continuo crecimiento del Guiñol y muchos de los títeres creados han sido testigos del crecimiento espiritual de los más fieles espectadores. Razones alentadoras para desear larga vida al Teatro Guiñol Guantánamo.

*Cuba Milán, Eldys Luis (2002): Primeras manifestaciones, establecimiento y posterior desarrollo del teatro de títeres en Guantánamo. Inédito.



Fotos: Víctor Batista



Foto: Víctor Batista

Historias de muchachas complicadas.