

Entrevista con Ramiro Guerra

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

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

Aspecto efímero de la danza

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

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

La huella de los maestros

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

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

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

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

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

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

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

Los primeros pasos en la coreografía.

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

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

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

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

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

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

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

el Ballet Nacional de Cuba con "Crónica Nupcial".

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

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

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

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

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

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

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

Creación de una Compañía. Danza Moderna de Cuba

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

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

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

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

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

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

fue el principio y el fin de muchas cosas.

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

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

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

El folklore en la coreografía de Ramiro Guerra

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

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

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

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

La teatralidad en la obra de Ramiro Guerra

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

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

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

Teorización de la Danza

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

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

El salto en la coreografía moderna

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

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

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

Lissette Hernández García