



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de artes
Departamento de danza

**RAMIRO GUERRA, BAILARÍN, COREOGRÁFO Y
MAESTRO**

Tesis para obtener el título de profesor especializado en danza.

CAROLINA RIERA SANZ

Profesor Guía: Roberto Saldivia Quezada
Kinesiólogo

Santiago, Chile
2012

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. OBJETIVOS.....	6
3. BREVE HISTORIA DE LA DANZA.....	7
4. BIOGRAFIA DE RAMIRO GUERRA.....	18
5. LA REVOLUCIÓN EN CUBA Y SU INFLUENCIA EN EL DESARROLLO DE LA DANZA	23
6. LA FORMACIÓN DEL CONJUNTO NACIONAL DE DANZA MODERNA.....	26
7. ANÁLISIS DE LAS OBRAS COREOGRÁFICAS DE RAMIRO GUERRA EN EL CONJUNTO NACIONAL DE DANZA.....	30
8. SEMINARIOS METODOLÓGICOS CREADOS EN EL CONJUNTO NACIONAL DE DANZA.	49
9. CONCLUSIONES.....	63
10. BIBLIOGRAFÍA.....	67
11. MATERIAL COMPLEMENTARIO.....	69
11.1 BREVE HISTORIA DEL BALLETO CUBANO	69
11.1.2 <i>La escuela cubana de ballet</i>	71
11.1.3 <i>Características del método cubano de ballet</i>	76
11.1.4 <i>El plan de estudio del método cubano</i>	79
11.2 LA ENSEÑANZA DEL FOLKLORE CUBANO	83
11.3 ESCUELAS DE DANZA.....	86
11.4 LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA	89

1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge a partir de mi experiencia en la danza moderna Cubana y pretende dar a conocer la figura del bailarín, coreógrafo y maestro Ramiro Guerra.

Cuando comencé mis estudios de perfeccionamientos de danza moderna en Cuba me vi enfrentada a una forma de movimiento realmente especial y para mi completamente nueva, los años dedicados al estudio de la danza me permitieron en mis primeras reflexiones reconocer ciertos elementos técnico provenientes de la técnica Graham y algunos de mi experiencia en la técnica Cunningham, sin embargo estos eran tratados de una forma diferente donde además se conjugaban elementos que parecían provenir de una influencia más bien folklórica, una marcada tendencia a los elementos provenientes del afro como por ejemplo la fuerza de los movimientos, el trabajo de la ondulación del torso, la inclusión de la sensualidad, por nombrar algunos, y por que además el acompañamiento musical eran claramente percusiones y cantos africanos incluidos en las clases diarias.

El alto nivel técnico y me atrevo a decir artístico también alcanzado por los bailarines me hizo pensar que estaba frente a un estudio muy completo del movimiento lo que me impulsó a realizar una investigación más profunda de la danza moderna Cubana y en lo que ellos denominan técnica contemporánea Cubana.

Esa investigación es la que llenara las páginas de esta tesis y el recorrido que realice para comprender mejor el desarrollo que ha tenido la danza en Cuba. Acotar esta investigación no fue fácil ya que Cuba posee un universo dancístico muy amplio que no acontece de manera aislada sino más bien en conjunción con otros estilos. El desarrollo alcanzado en el ballet, la importancia que se le ingiere al rescate del folklore entre otras ha hecho que la danza moderna se alimente de otras disciplinas y que a la vez esta influencia a otros estilos.

Para dar inicio a este estudio comencé por indagar en el origen de este estilo. Efectué diversa entrevistas y busque en variadas publicaciones los orígenes de la danza moderna en Cuba dando con la figura del hombre considerado el padre de este movimiento llamado Ramiro Guerra.

Luego de leer una declaración de un importante músico y teórico fue que finalmente decidí acotar la investigación con la finalidad de dar a conocer a Ramiro Guerra quien me parece luego de finalizada la investigación merece ser reconocido en el mundo entero por sus grandes aportes no sola a la danza Cubana si no a la danza universal.

..“Conozco a Ramiro Guerra desde fines de los años cincuenta y de entonces hasta acá pienso que fue y es una de las figuras mas importantes de la coreografía de danza moderna. Su creatividad coreográfica esta en el nivel mas alto de lo estético. Sus antecedentes están en Martha Graham, pero el ha sabido desarrollar una autenticidad y personalidad, que podría decir que al mismo nivel que la coreógrafa. He conocido a José Limón, el movimiento norteamericano en que se desarrollo Alvin Ailey, la etapa experimental de Merce Cunningham, y sigo pensando que uno de los coreógrafos de esa época es Ramiro Guerra, quien también considero ha superado en creatividad a algunas figuras muy respetadas de la coreografía latinoamericana. Como pedagogo, su trabajo en el conjunto de danza moderna fue excepcional. De allí surgieron corógrafos como Eduardo Rivero, Gerardo Lastra, Víctor Cuellar, a quienes el formo permitiéndoles un perfil personal muy propios de cada uno. Su amplia cultura le ha permitido abordar temáticas más allá de la simple belleza del movimiento. Es uno de los coreógrafos que mejor pueden abordar temáticas concretas, ya sean bíblicas, literarias, mitológicas o de cualquier otra fuente de la cultura universal.”
Leo Brouwer¹

Conocer y plasmar la danza en un trabajo escrito no es tarea sencilla, más si consideramos 50 años de evolución de la técnica Cubana, es por eso que esta tesis será contada desde el principio, desde la historia, de los inicio de Ramiro Guerra, será dedicada a su labor dancística y a las bases y fundamentos del estilo cubano que con el tiempo han perdurado y continuado un evolutivo desarrollo.

Para introducirnos en la investigación será preciso aportar datos necesario al lector, se mencionara, muy someramente, primero acerca del surgimiento de la danza moderna en el mundo y sus primeros exponentes, para luego comprender como ésta arriba en Cuba, a través de la biografía de Ramiro Guerra. Posteriormente con el propósito de contextualizar el escenario donde se gestara la danza nos referiremos a la Revolución Cubana y ha ciertas características de ésta ideología política que crean condiciones favorables para el desarrollo de las manifestaciones artísticas.

Con un panorama más amplio gracias a los temas ya expuestos creemos estar en condiciones de aprehender de mejor manera la investigación.

¹ El Músico cubano más importante de los últimos tiempos. Virtuoso de la guitarra, compositor de fama internacional. Ostenta actualmente la dirección general de la orquesta sinfónica de cuba

Partiremos por conocer los inicios del conjunto nacional de danza moderna a manos de Ramiro Guerra, luego realizaremos un recorrido por las obras coreográficas creadas para el conjunto, agrupación que dirigió por 12 años entre el 59 y el 71. Hablaremos del lenguaje coreográfico gracias a reflexiones directas del maestro expuestas en varios libros de su autoría y con la ayuda de la crítica especializada Cubana y extranjera rescataremos aquellos elementos técnicos y estéticos que nos parecieron relevantes. Con respecto a los montajes coreográficos analizaremos el sistema cinético y diversos subsistemas como la música, el vestuario y la escenografía con el propósito de entregar la mayor cantidad de herramientas que nos permitan ampliar la lectura y valoración de los montajes. Por su importancia en la labor pedagógica rescate todo material metodológico escrito por Ramiro que más tarde regiría el sistema de enseñanza de la danza en Cuba y estuvo en mis manos transcribir, considero de gran valor este material que guía las clases de danza y nos habla del desarrollo de las capacidades del bailarín y su organización en el tiempo.

Finalmente se establecerán las conclusiones del trabajo con los datos ya expuestos.

Con el propósito de ampliar la investigación y dar a conocer en parte lo que constituye el rico universo dancístico de Cuba, que ya mencionáramos anteriormente, trataremos a modo de material complementario el Ballet en Cuba, su fuerte desarrollo y los niveles alcanzado en lo técnico y en lo artístico han alimentado de importantes adelantos las demás tendencias dancísticas y sobre todo a la danza moderna. Se recapitulara la historia desde la figura del maestro Fernando Alonso quien ha aportado al mundo del ballet sobretodo en Latinoamérica grandes progresos. Se dejaran mencionadas las características del estilo del Ballet Cubano así como particularidades metodológicas. Me parece relevante también dar a conocer material sobre el folklore Cubano y su enseñanza por su relación con la danza moderna. Por ultimo se hará alusión al sistema de educación de los bailarines Cubanos y cierto material recopilado expuesto por la UNESCO acerca de la enseñanza artística que rige la educación de la Revolución Cubana.

2. OBJETIVOS

Objetivo general:

- Dar a conocer la figura del bailarín, coreógrafo, maestro y teórico Ramiro Guerra.

Objetivos específicos:

- Reconocer los aportes de Ramiro Guerra a la danza moderna.
- Valorar el material metodológico desarrollado por Ramiro Guerra en Cuba como aporte a la danza moderna.
- Presentar la técnica dancística desarrollada en Cuba por Ramiro Guerra.
- Aportar a la reflexión de la danza moderna mediante la presentación de la literatura desarrollada por Ramiro Guerra.

3. BREVE HISTORIA DE LA DANZA

La danza como toda expresión artística ha recorrido diversos caminos y creado múltiples lenguajes, a su vez como toda manifestación humana es y ha sido producto de una evolución, influenciada y determinada por diversos factores políticos y sociales desde su expresión más primitiva.

La historia de la danza es una de las más imprecisas de las artes en general, esto debido es a su condición de ser un arte fugaz que se desliza en un tiempo breve y en un espacio limitado y está estrictamente ligada a la sensibilidad y percepción del espectador del momento. Se diferencia con otras artes como la pintura o la escritura que pueden ser analizadas y apreciadas por un espectro más amplio de espectadores en el transcurrir del tiempo permitiendo ser comprendida y valorada de una manera más completa. La danza es de extrema inmediatez, incluso de una función a otra ya varía la interpretación de los artistas lo que la transforma en una materia compleja de estudiar y dependiente para ello de otras artes.

Las primeras danzas que se cree que existieron fueron aquellas que utilizó el hombre primitivo para dar explicación a los fenómenos de la naturaleza y aliviar las dificultades de la vida cotidiana. En este periodo las danzas se constituyeron a través de la creación de sistemas religiosos asociados a los elementos de la naturaleza concretándose como un hecho mágico para atraer el bien y espantar el mal. Los movimientos de estas danzas se caracterizaron por ser simples, repetitivos y directos como los animales, donde la imitación del mundo que los rodeaba jugó un papel primordial. Se cree que se definieron ciertas líneas coreográficas para dar mayor significancia a las danzas como por ejemplo la conformación del círculo para determinar lo femenino y la línea para lo masculino. Las danzas de este periodo se identificaron principalmente con dos formas; una con carácter narrativo personificando historias y leyendas y otra forma de movimientos más abstractos que buscaban el frenesí, alcanzar el trance y finalmente la posesión espiritual. Estas danzas nunca fueron decorativas ni persiguieron el placer estético sino más bien la expresión vital del hombre frente a la naturaleza. Se identificaron por ser danzas grupales tanto para hombres

como mujeres, por su erotismo y enérgicos movimientos que por lo general eran acompañados por tambores.

Posteriormente a las danzas del primitivismo vendrían aquellas que pertenecen al estilo arcaico. Las danzas en la antigüedad surgen junto al concepto de la propiedad y la división en clases sociales, la esclavitud liberó de los trabajos pesados al hombre adinerado incrementando la vida social y el desarrollo de las artes, la política y la filosofía. La danza como también las otras artes evolucionan del primitivismo, se separan del aspecto religioso aunque seguirá sirviendo de culto pero de manera más organizada por una casta sacerdotal en los templos. Pasará también a los palacios donde se utilizara para el disfrute de las cortes. Lentamente se fue bajo estas circunstancias desarrollando el concepto del bailarín especializado y junto a él la tecnificación de los movimientos. Se estableció un código para definir ciertas acciones las cuales no podían ser modificadas, como sucede por ejemplo en las danzas de Dali que aun es posible identificar, donde cada gesto o movimiento tienen su significancia o personificación. Los movimientos de este periodo tienden a la rigidez escultórica que requerían del bailarín gran concentración y emotividad.

Desde pequeños en los templos comenzaba la formación con un riguroso entrenamiento a cargo de los sacerdotes, una vez acabado los estudios bailaban en los palacios para la entretención.

Con la instauración de este nuevo sistema de enseñanza la danza se vuelve más compleja, si consideramos además que se incluyó, la música, la declamación, la acrobacia y la actuación, dando origen este fenómeno a una danza de características narrativas como puede verse en el teatro oriental, en las obras de la ópera de Pekín, en el kathali de la India entre otros. Se identificaron por ser ejecuciones de mucha precisión y exactitud tanto de los bailarines individuales como en las danzas grupales.

Los siglos VI al IV a.c. marcan el paso al clasicismo helénico que ocurre principalmente en Grecia gracias a su condición geográfica donde se junta toda la tradición oriental y se transforma en la cuna occidental. Predomina en este periodo la razón, el balance, la simetría y el gusto por lo sereno y estable como es posible por ejemplo apreciar en el Panteón, también es viable estimar un conocimiento más exacto del cuerpo humano gracias a las esculturas griegas que aun perduran en la actualidad.

La danza de este periodo se ve influenciada por estas nuevas normas y basa su expresión en la libertad natural del cuerpo, se cambian las vestimentas para aliviar la rigidez del bailarín, se vuelven más libres y espontáneas y por lo general se acompañaban de instrumentos de viento como la flauta o de cuerdas como la lira que le impregnaron a los movimientos un lirismo particular, reflejado en las pinturas de los vasos griegos. El culto a Dionisio es uno de los más conocidos de esta época por su gran aporte artístico, las danzas que se desarrollaron en este contexto originaron un nuevo género que se caracterizó por el uso de la voz, el gesto y la acción dramática dando origen a la formación del teatro. Como resultado de este proceso el drama pasa al teatro y la danza se vuelve más abstracta y expresiva de estados internos.

En la época primitiva se utilizó mucho el torso y pelvis y poco las piernas y brazos, en la época arcaica todo lo contrario tendiendo a la rigidez de las posiciones en cambio en esta época se logra un uso balanceado del cuerpo con acciones provenientes de impulsos emotivos, teoría que la Duncan vuelve a desarrollar en el siglo XX.

Cuando la cultura griega pasa a manos de los Romanos por la vía política las danzas pierden su misticismo, eran los romanos más bien afines a los juegos y los festines quedando la danza reducida a las cortesanas ligadas al comercio erótico. El cristianismo encontró en las circunstancias las motivaciones para suprimir la vida cultural antigua.

Pasamos a la edad media, época que se caracteriza por el feudalismo como sistema económico que durara por más de diez siglos en Europa occidental, aquí el cristianismo se instaura como religión y su filosofía impera en todo ámbito. Lo artístico se ve ampliamente influenciado, todo aquello que fuera útil para la nueva ideología serán fomentados como la arquitectura monástica, la escultura, la pintura, el canto coral, etc. Se rompe con las reglas de equilibrio y simetría del estilo clásico. Este nuevo acontecer cristiano era impulsado por la clase gobernante para controlar las masas al servicio del feudalismo.

La danza siempre estuvo ligada a las religiones antiguas sin embargo el cristianismo la reprueba, la prohíbe y la condena, aun así no lograron suprimirlas y esta debió adaptarse a las particularidades ideológicas. Surgen por ejemplo las danzas macabras en los tiempos de epidemias, guerras y catástrofes donde se encarnaba a la muerte y todos ricos y pobres sin importar la clase social se igualaban en la representación. Por otra parte en los campos

debido a su lejanía con lo eclesiástico se mantuvieron algunas danzas vinculadas a la tierra y ritos de fertilización como también a festividades como la vendimia, matrimonio, funerales o cualquier fecha que justificara las danzas corales las que transcurrían en fila o alrededor de un árbol, aunque se volvieron más estilizadas que las de la época del primitivismo donde se modifican aquellos gestos demasiado eróticos por otros como el intercambio de pañuelo, pantomimas, la persecución del hombre a la mujer, el intercambio de palos con flores como símbolo fálico, etc. Se acompañaban las celebraciones con la gaita y el tamboril dando origen al nacimiento de lo que conocemos hoy como danzas folklóricas. Este término significa arte del pueblo y como tal refleja sus costumbres y creencias, es anónima y popular.

En la época medieval todos los avances de la tecnificación y la especialización del movimiento y el bailarín desaparecen, solo un artista mantiene por tradición de padres el arte del espectáculo; el juglar. Es una especie de acróbata, bailarín, payaso, cantante, músico, malabarista, contador de historias, todo un personaje circense que constituyó uno de los pocos entretenimientos de las multitudes medievales. El juglar fue un artista individual que armaba sus espectáculos en la calle ferias y sus danzas acrobáticas manifiestan el mundo distorsionado de la época que se reflejan en diversos grabados y pinturas.

Si bien en la época medieval se suprimieron muchas manifestaciones dancísticas se le debe a este periodo el surgimiento de las danzas folklóricas que absorbieron sustantivamente las danzas de la antigüedad aunque con la pérdida de elementos técnicos adquirida en las danzas arcaicas. Sin embargo lo fundamental fue que la fuerza de la expresión danzaria se mantiene viva aunque de forma rudimentaria, listo para ser reelaborado en algo más complejo. Esta etapa de resurgimiento de la cultura de Europa occidental se lleva a cabo en el periodo conocido como Renacimiento en los siglos XIV, XV, y XVI.

El Renacimiento se propicia junto con el nacimiento de una nueva clase social, la burguesía que hizo posible la unidad política entre los países de Europa. El monarca reúne bajo su poder la dispersa jerarquía de los señores feudales.

La monarquía absoluta crea un reinado rodeado de lujos y esplendor, la vida cortesana transcurría en un ambiente de ajeteado festín, ninguna otra arte era tan propicia para este fin como la danza.

El Renacimiento marca el paso del mundo medieval al mundo moderno que revolucionó no solo las artes sino también las ciencias, las letras y formas de pensamientos. Este periodo se caracterizó por resucitar los valores espirituales de la antigüedad clásica alejándose de la

influencia eclesiástica. El gusto por la antigüedad permitió una nueva forma de construcción de los palacios en una línea clásica de equilibrio, las esculturas de mármol reflejan la serenidad y se intenta rescatar el teatro antiguo surgiendo el género de la Ópera desconocida hasta el momento.

Las danzas recreativas llega a los cortesanos a manos de los maestros de bailes, quienes recurren a las danzas folklóricas, sin embargo estas debieron adaptarse al refinamiento, a los complejos vestuarios, en fin a la vida cortesana originando nuevas formas de danzas conocidas como PRE clásicas nominación que reciben ya que darán pie al posterior desarrollo del clasicismo académico. Nace la Pavana Española, lenta y ceremoniosa, la Gallarda Italiana, vigorosa y animada, la Alemanda Alemana, íntima y sentimental, la Zarabanda y la Chacona de España, sensuales y exóticas, la Giga inglesa, el Minueto Francés, así como muchas más. Todo el material desarrollado por los maestros de bailes de los cortesanos fue lo que hizo posible que en el siglo XVII existieran una serie de reglas listas para transformarse en escuela patrocinada por el poder real.

En Francia en el siglo XVII bajo el reinado de Luis XIV se crean las academias de arquitectura, escultura, pintura, música y danza, bajo el protectorado real. Luis XIV fue un rey muy afín a las artes y en especial a la danza, es él quien a través de la reunión de variados artistas aumenta significativamente la espectacularidad de las obras de ballet con el objetivo final de sacar los espectáculos del contexto cortesano y ponerlo a disposición del público. En su propósito sube la danza a los escenarios infiriéndole sustanciales cambios. Primero se exigió la presencia de un bailarín profesional que pudiera cumplir con ciertos requerimientos técnicos tales como; la elevación del cuerpo (en puntos), el virtuosismo, una línea elegante y refinada, un trabajo del endehors (termino que aun se utiliza para determinar la rotación de las piernas hacia fuera), el desarrollo de un musculatura especial, el estiramiento del pie a través del empeine y la elevación de saltos entre otros. Como las expectativas hacia el trabajo del bailarín aumentaron se vuelve necesario con el fin de alcanzar los objetivos y la exigencias establecer un sistema de enseñanza, se define una línea de trabajo para entrenar los cuerpos que consistió en la realización de ejercicios en tres fases; Se iniciaba el trabajo con la ejecución de ejercicios con apoyo (barra), luego se pasaba al centro en busca del equilibrio y posteriormente utilizando el espacio en variaciones llamadas Allegros. La danza en este proceso se tecnifica resultando una gama variada de movimientos

denominados en francés que se universalizaron a través del tiempo y que aun son utilizados en las clases de ballet.

La danza de espectáculos no fue solo de mujeres, el bailarín masculino obtiene un rango artístico y a través de las figuras de ambos sexos es que se comienza a captar el interés del público.

La tecnificación de los movimientos no fue suficiente para la idea que se tenía de espectáculo, se vuelve por lo tanto imprescindible contar con un sistema coreográfico que permitiera plasmar un idea o contar una historia, en fin que desempeñara su rol artístico de transmitir y comunicar. El trabajo escénico de los bailarines se vera enriquecido con la inclusión del guión para un fin más narrativo también con la incorporación del acompañamiento musical, la escenografía y los vestuarios se aumento el valor artístico y estético a la disciplina del ballet.

Catalina de Médicis importa la danza Italiana a Francia junto con el gusto por el aparataje teatral, los grandes decorados se ponen al servicio de la danza para crear ambientes de jardines encantados, palacios, selvas exóticas, etc. A raíz de todo este acontecer artístico es que nace el término Ballet para definir una manera espectacular de realizar la danza en los escenarios.

Con el pasar de varios siglos llego el momento del derrumbe total del feudalismo, sobrevino la revolución francesa que subirá al poder a la clase burguesa instaurando la forma capitalista de producción. Esta nueva forma económica tendría injerencia directa en la producción artística. La nueva ideología se basaba en la producción y la ganancia del dinero, por eso cualquier actividad que no tuviera resultados económicos inmediatos perdió su valor, la artes dejaron de estar bajo el protectorado de las altas clases como ocurría en el Renacimiento. El arte y los artistas tomaron una forma de expresión que evadía la realidad del mundo mercantilizado cayendo en un sentimentalismo que se conoce como el auge del Romanticismo donde se hablara del amor, la amistad, el honor, el sacrificio, temas poco habituales hasta entonces. En este periodo los ballet ya formados en el Renacimiento recurren a temáticas mucho mas fantasiosas y oníricas lo que le impregna nuevos avances a la técnica del ballet ya que se requerían movimientos que resaltaran la característica etérea y liviana de los personaje venidos de otros mundos como hadas, cisnes, sífides, que

desafiaban la gravedad. Se inventan las zapatillas de puntas que contribuyen a materializar las fantasías requeridas por los coreógrafos de esta época aumentando considerablemente la dificultad de las variaciones femeninas superando todo lo técnicamente adquirido con anterioridad. Por otro lado el bailarín masculino pierde su adquirido protagonismo desempeñando un rol más bien de acompañante y ayudante de la primera bailarina en sus exigentes movimientos.

Las danzas folklóricas asumidas en la época medieval en este periodo se verán debilitadas como consecuencia de la migración de personas del campo a la ciudad fomentado por la creación de diversas industrias en manos de la burguesía. Sin embargo en los espectáculos de ballet se recurrirá a estos elementos dancísticos para de una manera más estilizada ser llevadas al escenario, así como también se utiliza el vals surgido en los salones como manifestación social.

El estilo académico desarrollado en el Renacimiento completa su proceso de conocimiento técnico en el siglo XIX quedando delineadas sus características; elegancia etérea, virtuosismo técnico, sentimentalismo emocional y desprendimiento del suelo. Marius Petipa es uno de los mayores exponentes del ballet romántico creando importantes ballet como la bella durmiente, cascanueces, el lago de los cisnes, el quijote entre otras que aun componen el repertorio de las más afanadas compañías clásicas. Petipa dejó definida además una forma de estructura coreográfica de un ballet que comprendía tres partes; pas de deux o adagio, solos o variaciones, y un pas de deux final o coda. Cabe también resaltar de este periodo la importancia de la figura del francés Jean Noverre quien escribió el celebre libro “Cartas sobre la danza y el ballet” estableciendo criterios artísticos de importancia para la danza. En el siglo XIX aparece también el pedagogo Carlos Blasis quien le aporta al ballet grandes adelantos técnicos gracias a sus conocimientos científicos del cuerpo y de las leyes físicas que rigen la relación entre el cuerpo y el espacio como la fuerza centrífuga, centrípeta el spot, convirtiéndolo en el maestro de giros y equilibrios. Influyó en el desarrollo del en dehors (rotación de las piernas hacia fuera), habló científicamente del aplomo de la base de la ingravidez, el salto entre otras. Creó también un sistema de enseñanza sistemático diario del bailarín en una clase. No se olvidó tampoco de la expresividad en la danza y escribió dos libros “El tratado elemental, teórico y práctico del arte de la danza” y “El código de Terpsícore”.

Nos adentraremos en el siglo xx donde dos guerras mundiales desencadenaron límites insospechados de armamentos y destrucción en la humanidad. Se conocerán además nuevos sistemas económicos como el socialismo y el comunismo.

Con este nuevo acontecer las tendencias artísticas de vanguardia comienzan a alejarse de la ideología romántica para crear nuevas formas de expresión. Se crea un arte agresivo, rebelde, que ataca el gusto burgués. Nace el expresionismo, el cubismo, el futurismo, una serie de “ismos” que basaran su búsqueda en el pasado de las culturas. Se mira hacia las formas primitivas africanas, en las formas arcaicas de oriente, en las distorsiones medievales, en fin se crea un gusto por lo anti clásico y antiacadémico o convencional.

La danza tuvo su revolución un poco más tarde que las otras artes pero siguiendo el mismo proceso, se niegan las puntas, los telones pintados, los tules el acompañamiento musical y la maquinaria teatral. Se regresa más bien a la búsqueda de la expresión orgánica del cuerpo y la mente, Se retoman los elementos rudos y eróticos de las danzas primitivas y se investiga en el uso del suelo como realidad más inmediata. Se vuelve al estudio de las danzas arcaicas con su complejidad del uso de las partes del cuerpo de difícil coordinación rítmica. Se recurre a la distorsión medieval y al rescate del folklore europeo occidental.

Las temáticas de las danzas serán vistas con una mirada más contemporánea dejando en evidencia los conflictos sociales. Se utilizará el expresionismo, el abstraccionismo y el surrealismo poniéndose al tanto de las otras ramas para expresar dentro de otros estilos.

Las nuevas técnicas dancísticas buscaran ampliar los matices de movimiento. Se trabaja la contracción y liberación del torso infiriéndole mayor fuerza emotiva, se trabaja los distintos niveles y la utilización del suelo. Hasta ahora los estudios de la danza se habían desarrollado basados en la secuencialidad de pasos, se ampliaría este conocimiento hacia el estudio de la energía física del cuerpo. Von Laban teorizó sobre este principio, creo en los años treinta el análisis del movimiento, basado en el cuerpo espacio y energía y todas las posibles combinaciones entre estas y un sistema para transcribirlas denominado Labanotación publicado en su libro “El dominio del movimiento”.

La danza moderna aunque rompe con los cánones establecidos reconoce y utiliza ciertos elementos técnicos desarrollado en épocas anteriores como el trabajo de piernas, pies,

giros y saltos. Se comenzaron a rescatar el patrimonio folklórico a través de la teatralización de los elementos culturales propio de cada país.

La danza recreativa o social encuentra cabida en la vida citadina para su desarrollo, se conoce el cake-walk, el fox trot, el charleston y últimamente el rock and roll y la salsa donde se distinguen la influencia africana tan enraizada en América.

Aparecerán a fines del siglo XX nuevos sucesos socio-político influyente en la cultura universal tales como la caída del bloque socialista, desastres ecológicos, la fusión tecnología, la revolución sexual la aparición de la pandemia del Sida entre otras. Se trataran temas como los derechos de la mujer y los niños, la aceptación de los discapacitados así como las minorías sexuales. Surge la cultura de masas, el Pop Art y el postmodernismo que propondrá nuevos cuestionamientos en las expresiones artísticas de fines del siglo XX.

Luego de renovarse los conceptos de la danza desde los años treinta se dio lugar a los aportes técnicos y artísticos de Doris Humphrey y Martha Graham en los Estados Unidos y Mary Wigman en Alemania dando inicio a la danza moderna la cual continuó evolucionando a lo largo de las décadas.

Por su competencia con la investigación profundizaremos de la danza moderna en el trabajo específico desarrollado por Martha Graham.

Martha Graham nació en Pittsburg, Pennsylvania el 11 de mayo de 1894 y muere el 1 de abril de 1991. Se inicia en la danza como alumna de la escuela Denishawn. Por sus aportes a la danza, su desarrollo técnico, artístico y estético ha sido comparada con artistas como Picasso, Artaud y Stanislavsky. Martha Graham en 1926 ofrece su primer espectáculo en Nueva York, con solo 4 bailarines y un pianista. Ella cambio definitivamente la estética de la danza, supo poner al hombre frente a sus problemas vitales a través el mundo onírico o como ella lo llamo “el paisaje interior del alma”. Así fue desde lo clásico y legendario hasta los orígenes pioneros del americano, pasando por lo psicológico.

En 1927 Graham crea su propia escuela. Basó la búsqueda de sus movimientos en las acciones internas más que externas como el caminar y respirar. Desarrollo un sistema que mas tarde seria reconocido como técnica donde se formaron generaciones de bailarines y

coreógrafos modernos que se han destacado en los Estados Unidos y en el mundo. Realizó un acabado trabajo en el piso, en el centro y de desplazamientos. Su técnica se basa principalmente en la contracción y relajación muscular para producir acciones motoras, utiliza las posiciones abiertas y cerradas y se caracterizó por la emocionalidad de sus movimientos. Además de la escuela, Martha Graham crea su propia compañía con la cual obtuvo el reconocimiento a nivel mundial por su innovación en la danza. Decía Alberto Dallal, investigador mexicano:

Como es natural, una figura como ésta resulta controvertida, contradictoria y fascinante incluso para sus enemigos. Tal vez ningún arte exige tanto de un individuo como lo hace la danza moderna, no solo intervienen la cotidiana preparación física y el desenvolvimiento de los conocimientos técnico y teóricos; se requiere asimismo la culminación de una cultura especializada que debe vincular a la danza con el desarrollo de las otras artes. Además habrá de agregar, como requisito del creador de danza contemporánea, la capacidad de descubrir en el propio cuerpo aquellos movimientos que significan el sentido profunda y auténticamente humano del arte, y no solo lo humano a secas si no el sentido que caracterice al hombre contemporáneo, a un ente histórico que se enfrenta a fenómenos inesperados y vertiginosos, desgarrantes y prometedores..... la danza contemporánea debe incluir todas estas cuestiones, todos estos aspectos de la vida moderna, pues de otra manera no sería si no un remedio tímido e insincero de lo que llevo a ser el ballet clásico, es decir no alcanzaría si no a destruir el rigor y el virtuosismo que deben reconocérsele al ballet clásico, y no agregaría aquellos elementos que liberaron a la danza precisamente del anquilosamiento y falta de elasticidad de su predecesor: naturalidad, espontaneidad, capacidad de improvisación, limpieza de elementos.

La labor de la Graham esta fuera de duda. Sus aportaciones técnicas, sus aportes a la enseñanza de la danza, su enorme creatividad artística (rompió con moldes tradicionales del espectáculo no solo en la danza sin no también en la escenografía, vestuario maquillaje, etc) y su incorporación a la danza de las ideas mas avanzada de la cultura universal, la convierten en un punto seguro del desarrollo de la danza y del arte contemporáneo.²

Las obras coreográficas de la Graham se caracterizaron principalmente por tratar la historia americana (primitive *Mysteries*, *Frontier*, *Appalanchian*, *Spring*) y la mitología (*cave of the Herat*, *errand into the Maze*). Graham bailó en los escenarios hasta los 65 años y su última coreografía la creó a los 96 años (*Mapple Leaf Rag*). El aporte de la Graham al desarrollo de la danza es invaluable. Su técnica, su trabajo, su escuela, su obra ha trascendido por muchos países aun después de su muerte y del paso del tiempo. A partir de su técnica y a través de sus discípulos la danza de la Graham ha seguido vigente y ha convergido en la creación de otros lenguajes dancísticos.

² Alberto Dallal. La danza contra la muerte 1993;157)

Otras figuras de este periodo brillan también por sus aportes a la renovación de la danza como Isadora Duncan, Jacques Dalcroze, Mary Wigman entre otros que gracias a sus escuelas y postulado permitieron el continuo desarrollo de la danza.

La danza posmoderna o contemporánea será tratada mas adelante en esta investigación.

4. BIOGRAFIA DE RAMIRO GUERRA

Ramiro Guerra

(La Habana Cuba 1922)

Con los datos ya expuestos estamos en condiciones de adentrarnos en el objetivo de la investigación, con este fin se expondrá en este capítulo la biografía de Ramiro Guerra. Conoceremos sus inicios en la danza, su etapa formativa como bailarín y su proceso como coreógrafo que nos permitirán comprender su desarrollo artístico que lo transformara en el maestro, coreógrafo y director de la primera compañía profesional de danza moderna en Cuba.

Inicia sus estudios profesionales en los años 40 en la escuela de leyes en la universidad de la Habana Cuba, paralelamente a sus estudio de abogacía se dedica al estudio del ballet clásico en la escuela de Pro Arte Musical con el maestro Fernando Alonso, una escuela sin fines profesionales pero donde únicamente se podía estudiar ballet en esos años.

En el año 1946 se gradúa como doctor en derecho y decide dedicarse por completo a la danza. Profundiza sus estudios en ballet con la maestra Rusa Nina Verchinina quien residía en Cuba y dictaba clases en un pequeño estudio y con un número muy reducido de alumnos. La maestra, debido al interés de Ramiro de concretar una carrera profesional decide contactarlo al Ballet Ruso del Coronel de Bassil donde ella se desempeñó como interprete. Ramiro no desaprovecha la oportunidad, se va de Cuba, se radica en Rusia y se integra a la compañía de ballet clásico como cuerpo de baile donde interpretara obras como Paganini, El gallo de oro y Scheherezade de Michael Fokine entre otras. Con la compañía realiza diversas giras internacionales por Brasil y Estados Unidos. Su camino cambiaría de rumbo cuando llega a la ciudad de Nueva York es ahí que decide dejar la compañía para radicarse por algún tiempo en la ciudad mencionada.

Estando en Estados Unidos entra en contacto con un movimiento vanguardista que comenzaba su gestación denominado danza moderna que captura todo su interés. Tuvo la suerte de estudiar con los pioneros de este nuevo estilo, primero con Doris Humphrey en la

técnica llamada Humphrey-Weidman, donde además recibe clases de José Limón y luego con la misma Martha Graham en la escuela y con la técnica que lleva su nombre, conocida en el mundo entero, donde absorbe según sus propias palabras la formación más completa como bailarín moderno. Su vida en los Estados Unidos no estuvo exenta de sacrificios priorizando siempre sus estudios de danza, es gracias a la misma Martha Graham que puede convertirse en bailarín moderno quien lo beca en su escuela a pesar de los problemas financieros que esta institución tenía.

Transcurría ya el año 1950 cuando Ramiro Guerrase ve obligado a abandonar Estados Unidos por problemas con el visado y regresar a Cuba luego de dos años de intenso aprendizaje. Desde su llegada a la isla siente la necesidad de enseñar y transmitir sus conocimientos de danza moderna así como también de crear obras coreográficas para continuar desarrollándose como bailarín. En esos años en Cuba no existían antecedentes de danza moderna, por lo tanto el camino no sería fácil, era necesario desde generar el espacio para la danza moderna, un ambiente y luego el público que comprendiera el trabajo que él había traído a Cuba. El proceso comenzó por enseñar a jóvenes sin ningún conocimiento y a bailarines dedicados al espectáculo de cabaret, el único requisito era el interés por aprender algo nuevo. En su primer acercamiento a la enseñanza de la danza descubre una diferencia sustancial entre el cuerpo del cubano y el del norteamericano, mientras el primero es sensual y con tendencia a los movimientos más ondulados, el otro posee una kinética más bien a fin a los movimientos fuertes angulosos y cortantes. Dicha reflexión marcará su camino investigativo embarcándose en un estudio más profundo de las características del cubano.

Para esta finalidad indaga en las raíces folklóricas de Cuba, tanto en el aspecto teórico a través de la literatura de Fernando Ortiz³, como en lo práctico involucrándose en los ambientes religiosos donde se practicaban rituales de origen africanos ricos en material dancístico, musical, gestual, reflejo de una personalidad mestiza, de historias, leyendas y tradiciones adquiridas por el pueblo Cubano.

A Ramiro Guerra lo describen como un hombre de una personalidad muy inquieta y creadora, constantemente estaba en busca de movimientos nuevos que realizaba en sus coreografías que el mismo interpretaba donde se generara el espacio para hacerlo, obtuvo aplausos y reconocimiento, pero también el rechazo de un público poco preparado para una

³ Fernando Ortiz es una de las figuras científicas de mayor trascendencia de América Latina y el más importante etnólogo y antropólogo cubano.

danza distinta. Creo en esta primera etapa de su trabajo variados espectáculos. Coreografió para obras teatrales como Bodas de Sangre y Yerma de Federico García Lorca montadas para el grupo Las Mascara que el mismo interpretaba. Fue invitado a coreografiar en la recién formada compañía Alicia Alonso, creando Toque y Habana 1830. Realizo también diversos trabajos coreográficos que él interpretaba para un programa de la dirección de cultura llamado misiones culturales. En 1953 viaja a España donde funda junto a Osvaldo Praderes y Dume el grupo Drama- Danza creando y bailando diversos montajes como Prometeo, Llanto por Ignacio Sánchez Mejía con poema de García Lorca, el Cántico de los salmos, Ensoñación, Pavana, entre otras.

En 1954 regresa a Cuba ofreciendo una gama de espectáculos para distintas instituciones donde interpretó; Dos danzas cubanas de Cervantes, Dionisiaca Mulata y Sensemaya con textos de Nicolás Guillén, Zarabanda con música de Bach y las creaciones realizadas en España mencionadas anteriormente. Seguirá ampliando su propio repertorio con la creación de Tres Tiempos, con música de Bach, Dos Soliloquios: De mí de ti con música de Satie, Muerte de Antoñito el Camborio de García Lorca y Presagios de Eduardo Manet. Posteriormente crea Gesta de América con música de Heitor-Villalobos y Son para Turistas con música de Juan Blanco.

En 1956 dirige el teatro experimental de danza bajo los auspicios de la escuela de ballet Alicia Alonso donde interpreta diversos programas de su repertorio. En 1957 funda el conjunto de cámara Grupo Nacional de Danza Moderna y en el 59 es nombrado director y coreógrafo del departamento de danza moderna del teatro nacional de Cuba que especificaremos en el siguiente capítulo.

Con la formación de la agrupación mencionada en el párrafo anterior pondremos fin a la primera etapa del trabajo de Ramiro como coreógrafo y bailarín que se caracteriza como fue mencionado, en la búsqueda de un lenguaje de movimiento donde se entremezcla su experiencia en los Estados Unidos con su estudio de la idiosincrasia y del movimiento del cubano. Sus principios fueron consecuentes con una mentalidad que se gesto desde el inicio en la danza moderna recurriendo al rescate de los elementos folklóricos para elevarlos a una categoría universal, mencionados en el capítulo de historia de la danza.

Ramiro Guerra en su necesidad de preparar la atmósfera necesaria para la danza moderna se ocupó además, a dictar seminarios y talleres junto con publicar diversos artículos dedicados a la danza. Publicó en la primera revista que existió en Cuba en torno al teatro que influía directamente en el quehacer cultural de la época llamada Prometeo. Luego del triunfo de la revolución que mencionaremos más adelante se expandió la posibilidad cultural creándose más instancias para las publicaciones artísticas, escribe entonces una serie de artículos para la revista Prometeo, se dedicó también a la traducción de textos que recibía desde el extranjero de teatro y danza que le permitieron estar en constante aprendizaje de las nuevas tendencias que se generaban en estas áreas que ampliarían su quehacer artístico.

De este primer periodo de Ramiro Guerra el bailarín y coreógrafo, Juan Blanco uno de los músicos contemporáneos más importantes de Cuba y director del laboratorio nacional de música electroacústica quien trabajó directamente con él hace referencia al trabajo del artista de la siguiente manera:

“conocí a Ramiro cuando colaboraba con gran entusiasmo en la sociedad cultural Nuestro Tiempo, con su aporte por la renovación de la danza en Cuba. Desde fines de los años cuarenta se constituyó en la vanguardia cubana de la danza. Nuestro ambiente danzario estaba impregnado de edulcoradas repeticiones de ballet románticos con una tendencia renuente a aceptar renovación alguna en ese campo. Ramiro luchó duramente para imponer esa renovación. Dio a conocer aquí por primera vez la danza moderna. Lo recuerdo nucleando alrededor de él a gente joven interesada en actualizar la danza.

También recuerdo cuando a mediados de los cincuenta me pidió colaborar en Son Para Turistas, con un contenido revolucionario que tuvo gran éxito entre la gente interesada por el arte nuevo. Luego montó entre muchos otros, un ballet con música mía que llamo Mambi, que también convulsiona y creo gran expectación.

Si en Cuba tenemos danza contemporánea hace tanto tiempo es exclusivamente gracias a Ramiro Guerra. Todo lo que ha venido después es un desarrollo de lo que él implantó.

Ramiro ha sido un creador nato, que estableció toda una técnica, creo nuevas manifestaciones, que además desarrolló, gestos nuevos originales de él mismo. Hizo nuevas figuras danzarias. Todo lo que veo actualmente son desarrollos de sus planteamientos. Es más sus manifestaciones han influido, a pesar de la oposición, en el Ballet Nacional de Cuba (la más importante compañía de ballet clásico de Cuba), pues inteligentes coreógrafos han incorporado elementos danzarios provenientes del trabajo de Ramiro. Gracias a ello han surgido ballets muy interesantes, además de lo tradicional.

Gracias a él, también la música cubana penetró en la danza, Ramiro incorporó toda aquella música que tuviera posibilidad danzaria, encargó nuevas obras a los compositores, desde ahí que nosotros (los compositores) entramos a contribuir a la danza de Cuba

La cultura Cubana se enriqueció enormemente con su proyección a tal extremo que Cuba no quedó atrás ni quedó subdesarrollada en el campo de la danza gracias a su intervención.

Por él nuestro país aparece como un centro de danza actualizado ya que además de México, Cuba fue uno de los primeros países de la América latina en incorporar a su ámbito cultural la danza contemporánea.”⁴

Por otra parte la crítica de espectáculos se refería al trabajo de Ramiro Guerra:

“Cuando la belleza depende principalmente de la creación subjetiva, esta en todo momento prendida del genio, mucho mas que del talento. Eso fue la posición de una Duncan, una Graham, un Nijinski. Es un camino difícil pero lleno de bellas realidades que ha escogido Ramiro Guerra. Danza unipersonal, sobre todo, que concentra la atención y el concepto en un danseur único; en que la perdida de la variedad ballet queda compensada en esa perfecta unidad de esta danza única, que todo lo concentra en un solo cuerpo, en una sola expresión colocada ya en un marco escénico previamente dispuesto para servirle de eficaz fondo y para subrayar sus dramáticos perfiles, que varían en función de una dinámica totalmente subjetiva que alcanza la fuerza suficiente para ordenar esa bella discursiva danzante que realizo Ramiro Guerra en el recital que a mas que sala llena fue ofrecida en el Lyceum el 23 de junio, en una presentación conjunta de esa sociedad con “nuestro tiempo”. Para el bailarín que toma este rumbo de la danza unipersonal cualquier música y cualquier idea le sirve de pretexto para llenar un pequeño drama danzado, para construirlo; sin embargo Ramiro tuvo el acierto de seleccionar trozos musicales dentro de un buen gusto que pocas veces aparece en los espectáculos coreográficos; una zarabanda de Bach, una Saeta popular,... esto sitúa su arte dentro de un verdadero concepto musical. Pero tal concepto se palpa aún más al ver como su “situación” ante cada música es tan lógica y coherente como pudiera tenerla cualquier músico; al ver como todos los movimientos, sus gestos, sus estados de tensión físico-expresiva, o sus estados de aflojamiento o de transito, están en cada instante en lógica consonancia con la música que esta sonando en cada momento. Precisa también destacar el control continuo en su técnica, el buen gusto en cada realización suya, su proximidad a lo popular, sin caer en concesión, como en Dionisiaca Mulata; su acierto al suprimir el exceso de personalismo que habría sido si su rostro interviniera también en lo expresivo; en fin su versátil imaginación, mostrada a través de números muy diversos del programa.”⁵

El trabajo dancístico de Ramiro Guerra luego de esta primera etapa continuara evolucionando. Vendrá un nuevo acontecer político que propicia el desarrollo de las artes y la cultura al cual nos referiremos en el siguiente capítulo.

⁴ Juan Blanco. Músico contemporáneo Cubano. Ramiro guerra y la danza en cuba. Fidel Pajares
Pág. 25

⁵ Revista nuestro tiempo. Julio 1955

5. LA REVOLUCIÓN EN CUBA Y SU INFLUENCIA EN EL DESARROLLO DE LA DANZA

Como mencionáramos en el capítulo anterior Ramiro fue nombrado en el año 59 director artístico de la primera compañía profesional de danza moderna bajo el alero del Teatro Nacional.

Analizamos en el capítulo de historia de la danza como el acontecer político y social afectan de manera directa el desarrollo de las artes y la cultura. La danza así como otras manifestaciones artísticas en Cuba no estuvo exenta de este fenómeno y se ve altamente influenciada por un nuevo proceso histórico.

El objetivo principal es contextualizar el escenario que impulsa el desarrollo profesional de la danza en Cuba, ahondar en política no son las pretensiones de este capítulo sino más bien entregar información al lector para aprehender de mejor manera la investigación.

El 1º de enero de 1959 triunfaba en Cuba la revolución liderada por Fidel Castro contra la dictadura de Fulgencio Batista. Desde su independencia en 1898, Cuba había sido un protectorado de los Estados Unidos, gobernada por distintos regímenes dictatoriales y su economía manejada por los intereses azucareros estadounidenses. Tras largos años de lucha en 1959 la revolución llega al poder. El nuevo gobierno realizará transformaciones radicales: expropiación de monopolios locales y norteamericanos, reforma agraria, extensión de servicios sanitarios, campañas de alfabetización masiva, entre otras.

La cultura fue desde un principio un aspecto base para el nuevo orden revolucionario que se hacía posible en Cuba. El sentido de identidad era fundamental para una nación que luchaba por su independencia, en este caso, la independencia con respecto al neocolonialismo que ejercía Estados Unidos y las clases burguesas dominantes.

...La cultura, como sistema en el que se movilizan las ideas, y por tanto, la ideología, es un área fundamental dentro de la política de Estado. Su poder de movilizar, transformar y reforzar valores, permite que el sistema se perpetúe a través de la cohesión del pueblo y su protagonismo en los cambios sociales. Este nuevo cambio que proponía la Revolución, por

su carácter radical, no podría realizarse sin un cambio de mentalidad, y es allí donde el sector cultura tiene pertinencia a los fines del proyecto.⁶

La política cultural del Estado cubano se erige bajo el siguiente principio, un principio medular del modelo socialista: los derechos de los seres humanos están legitimados en los documentos políticos, y en virtud de esto, el Estado ha de garantizarlos. Estos derechos son: el trabajo, la salud, la educación, la igualdad social, la participación, la defensa, la organización civil y la cultura. Por tanto, el Estado de Cuba se hizo responsable, a partir de la revolución, del devenir cultural del país como única vía para garantizar el acceso de las masas y, más allá aún, su participación activa, de allí su carácter “democrático”.⁷

El estado Cubano con el fin de lograr el cambio de mentalidad que se proponía creó un proyecto donde se unieron la cultura y la educación, destinó gran parte de su presupuesto a estas áreas y se encargó además de garantizar el acceso de ambas a la población. El primer paso para construir una política cultural lo constituyó la creación del Teatro Nacional de Cuba que se funda en el año 59. En el año 61 se crea el consejo de la cultura que se encargaría de la organización y despliegue cultural por todo el país de las agrupaciones culturales profesionales y de aficionados. Se crean las casas de cultura en casi todas las provincias de Cuba donde se imparten clases y se organizan actividades culturales. Entre el comienzo de la revolución hasta el año 78 se habían fundado 84 casas de cultura en 11 provincias de Cuba.

“Las consecuencias de todas estas políticas de estado, producen un aumento del nivel cultural y educacional del pueblo y por lo mismo aumenta la demanda artística. Se crean además con el fin de satisfacer de la manera más amplia posible las necesidades artísticas de la población organismos anexos al Estado cuya orientación fue siempre darle prioridad a la producción nacional, junto con la historia y la cultura. Entre estos tenemos: Editorial Arte y Literatura (1967), Editorial Pueblo y Educación, Editorial Gente Nueva (de corte infantil y juvenil), Editorial de Ciencias Sociales, Empresa Nacional Distribuidora de Libros, Empresa de Comercio Exterior de Publicaciones, Dirección de Literatura, fundación de 149 bibliotecas públicas (entre ellas minibibliotecas y bibliobuses), Instituto de Literatura y Lingüística, Casa de las Américas, Teatro Musical de La Habana, Teatro Político Berthold Brecht, Teatro Estudio, Escuela de Instructores de Arte de Villa Clara, Centro de Superación Educacional, Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura, Comisión Nacional de Monumentos (1978), Ballet Nacional de Cuba, Instituto Cubano del arte e Industria Cinematográficos, Danza nacional de Cuba, Museo Napoleónico, Museo Nacional, escuela Nacional de Arte, Teatro Obrero Campesino, entre tantas otras que aún quedan por nombrar.”⁸

⁶ <http://www.analitica.com/va/hispanica/3898160.asp>

⁷ <http://www.analitica.com/va/hispanica/3898160.asp>

⁸ <http://www.analitica.com/va/hispanica/3898160.asp>

Se ha mencionado en parte lo que se realizó en este país en materia de cultura. Lo trascendente es proveer de un contexto para valorar la importancia que se le confiere a este aspecto de la vida en la revolución cubana.

Como se mencionara uno de los organismos creado por el estado en el comienzo de la revolución fue el Teatro Nacional quien tendría a su cargo administrar la primera compañía nacional de danza moderna con rigor profesional. La labor artística fue desde un comienzo encargada al maestro y coreógrafo Ramiro Guerra quien debía velar por la conformación del conjunto y la producción artística.

6. LA FORMACIÓN DEL CONJUNTO NACIONAL DE DANZA MODERNA

Con la creación del Teatro Nacional de Cuba nace también la primera compañía profesional de danza moderna financiada completamente por el estado

Ramiro Guerra fue nombrado director y coreógrafo y por ende tendrá la tarea de formar la compañía. Su primer paso fue realizar una audición para bailarines, el resultado fue la contratación de 30 intérpretes, 10 blancos, 10 negros y 10 mulatos, con el propósito de continuar con su investigación sobre el cuerpo y la kinética del cubano por una parte y por otra sobre la cultura cubana.

Mencionábamos anteriormente que no existían en esa época en Cuba antecedentes de danza moderna antes de Ramiro Guerra no existía aun una escuela de danza y por lo tanto los bailarines traían conocimiento muy diversos, algunos provenían del ballet otros del folklore, de los espectáculos del cabaret o simplemente no tenían conocimientos previos.

“...Cada profesor enseñaba un método distinto y prácticamente solo nos unía un concepto bastante abstracto de la danza moderna, como cosa diferenciada de la académica, pero llena de contradicciones individuales dentro de nuestro campo estético, por lo menos en cuanto a tecnificación. Unos con técnica Graham otros con técnicas adquiridas del movimiento mexicano, enseñaban sin un método único ni un sistema de enseñanza que unificara todo ese trabajo que naturalmente se dispersaba y no concretaba ningún resultado, sobre todo por el difícil personal artístico a la mano, poco dispuesto a la tecnificación, pues las condiciones de creación de un grupo profesional, con la obligación de crear sobre la marcha sus propias técnicas, no fue una situación comprendida por los miembros del conjunto en aquel momento, venidos en su mayoría de un nivel educacional, cultural y artístico poco o nada desarrollado.”⁹

Surge entonces la necesidad de asumir paralelamente al trabajo coreográfico la formación técnica de los bailarines y que a la vez estos pudieran hacer de maestro para ir instruyendo a las futuras generaciones. El conjunto se transforma además en escuela donde se requiere establecer los principios del trabajo diario de los bailarines. Ramiro Guerra con la ayuda de Elena Noriega, Elfrida Malher y Lorna Burdsall establecen los principios fundamentales de la enseñanza de la danza. Dichos seminario con el tiempo serán apremiados por la escuela estableciendo la metodología de la enseñanza de la danza en la Escuela Nacional formada en el año 1962.

⁹ Ramiro guerra y la danza en cuba. Fidel pajares pág. 81

Para organizar la enseñanza de la técnica de danza moderna concreta junto con las maestras ya mencionadas una tabla técnica con dos aspectos fundamentales. El primero trataba los principios técnico obtenidos de un exhaustivo estudio sobre la técnica Graham, Limón, Sokolov, y Humphrey principalmente y el estudio del folklore Cubano, y lo segundo sobre la importancia de esta tabla para realizar un sistema de enseñanza masivo donde se unificara la labor didáctica y se entregaran fundamentos sólidos.

“...A partir del estudio y comprensión de la metodología de la técnica, hemos desarrollado la tecnificación del conjunto y hemos podido solucionar las contradicciones que años anteriores dificultaban nuestro trabajo. Gracias a esto creo haber conseguido los objetivos que para mí debían ser fundamentales. Uno de ellos era lograr la conjunción cuerpo mente, la otra, la interrelación entre los miembros del conjunto necesaria para alcanzar una unidad de acción artística.”¹⁰

“Este trabajo me permitió sacar lo mejor de la personalidad de mis bailarines, pues los entrene en una formación integral no solo de autodisciplina si no de que ésta estuviera en función de los demás y del trabajo colectivo que significa la base de un conjunto de gente que se dedica al difícil arte de la danza. Por otra parte el conjunto convertido en escuela atendía otros aspectos como los intelectuales que me parecían indispensables para la formación de un artista integral, teníamos clases de música y canto además de una taller que invente que llame psicotecnia teatral. Hablábamos de apreciación de las artes, de problemas psicológicos de la personalidad, discutíamos sobre alguna película o alguna obra de teatro o de una exposición de pintura. Usaba mucho material audiovisual y la historia del arte era constantemente discutida. Establecía cadenas de conocimiento que ampliaban el horizonte cultural de los bailarines. Nos movíamos con gran libertad motivados por estímulos muy vivos e inmediatos. Siempre encontraba una motivación de índole intelectual que provocaba temas útiles para el trabajo general y daba oportunidad de conferirles tareas de investigación sobre asuntos de trascendencia cultural.”¹¹

Ramiro Guerra se encargó de dos aspectos fundamentales la instrucción y la educación de sus bailarines, lo primero tiene relación con el desarrollo de las destrezas física y lo segundo con las convicciones artísticas y el desarrollo intelectual.

Para el trabajo y desarrollo del lenguaje corporal definió una línea de trabajo bastante clara y por lo demás consecuente con la ya expuesta reflexión primordial que guió su búsqueda por encontrar una manera de fusionar las técnicas foráneas con la riqueza folklórica de Cuba heredada principalmente de los ancestros africanos.

¹⁰ Fidel pajares. Ramiro Guerra y la danza en cuba Pág.56

¹¹ Fidel Pajares Ramiro guerra y la danza en cuba. Pág. 58

Para la finalidad de Ramiro de generar un público para la danza moderna baso sus primeras creaciones en temáticas cubanas, con música y elementos plásticos de artistas Cubanos que ayudaran a entregar un mensaje directo y claro. Con el tiempo se pudo ir prescindiendo de aquella forma de narrar tan literal y fue ampliando las posibilidades a temáticas más universales.

Expondremos la apreciación que tuvo la crítica Cubana y extranjera del resultado coreográfico del primer periodo de Ramiro Guerra a cargo de la compañía Nacional de danza.

Describió ésta entusiasmada la fuerza y la originalidad de la naciente compañía, representada por *Suite Yoruba* y *La Rebambaramba* obras de Ramiro Guerra en El Teatro de las Naciones de Paris:

“Fue un espectáculo resplandeciente de luz y de color. Un diálogo suntuoso en el que el presente le contesta al pasado, dándole realce a un arte forjado en el crisol de una tradición verdadera...” “...una idea se impone a nosotros como una certidumbre, en lo que a Cuba respecta, dándole la razón a Bela Bartok cuando dice que el baile y el canto también representan la conciencia de una nación.”

L'Humanité, París, Francia, 29 de abril de 1961

“...Cu-ba Cu-ba, gritaban en coro, ayer tarde, los espectadores del Teatro de las Naciones, al final de la representación del Conjunto de Danza del teatro Nacional de la isla... ..el color, la concepción, el humor que caracteriza el espectáculo son verdaderamente Cubanos... ..un verdadero sentido del teatro y del ritmo...”

France Soir, abril 30 de 1961, Nicole Hirsche

“...Sin duda alguna, esta ha de ser una de las representaciones más brillantes de las ofrecidas en París por el Teatro de las Naciones. Es uno de esos acontecimientos a los que es preciso asistir...”

Les Lettres françaises, París, Francia, 10 de mayo de 1961

“...El estreno de La Rebambarana tiene por tanto, un carácter histórico indiscutible por cuanto representa un momento mas alto en el desarrollo del movimiento de danza moderna que viene a plasmar una obra contentiva genuinamente cubana “

El mundo, La Habana, Cuba ,19 Febrero 1961

Ya antes la crítica especializada cubana había escrito:

“... borrando las graciosas curvas de nuestro folklore habitual, sin mistificarlo, ha conseguido aristar sus contornos hacia una expresión más cortante y mas adusta. ... la cubanía interior sube al escenario sin trampas ni subterfugios.....”

Información, La Habana, Cuba, 7 de abril de 1957

“....Ramiro es la figura mas destacada en el mundo de la danza porque es él quien recoge, con enorme talento coreográfico y una audaz concepción de la danza moderna cubana, toda la tradición africana y criolla, y expresándose en un idioma universal y moderno, crea formas completamente nuevas”.

Semanario lunes de revolución, La Habana, Cuba 1960

Ramiro Guerra dirigió la compañía nacional de danza entre los años 59 y 71 realizando diversos trabajos coreográficos las cuales tuvieron un evolutivo desarrollo.

En el siguiente capítulo realizaremos un recorrido por las creaciones coreográficas compuestas en este periodo gracias al aporte literario de Ramiro Guerra que nos permitieron conocer, analizar y apreciar su trabajo artístico.

7. ANÁLISIS DE LAS OBRAS COREOGRÁFICAS DE RAMIRO EN EL CONJUNTO NACIONAL DE DANZA

Para introducirnos en la apreciación de las obras coreográficas realizadas por Ramiro Guerra creemos pertinente exponer ciertos conceptos que nos ayuden a profundizar luego en el recorrido de la construcción de las obras y así lograr una apreciación más acabada y una crítica fundamentada. La documentación teórica de su propio estudio en torno a la danza quedo plasma en su libro *Coordenadas Danzarias* que utilizaremos como referente

Cuando concurrimos a ver una obra de danza nos encontramos con diferentes formas de coreografiar o sea de crear una puente de expresión y comunicación con el espectador. Sin embargo a quien no le ha pasado situaciones tales como no entender absolutamente nada, que se vuelva demasiado extensa, a veces demasiada repetitiva y sin contenido. Ramiro Guerra nos plante las siguientes situaciones coreográficas:

Las partes no significan igualmente en relación con el todo, nos encontramos con secciones de la obra demasiado explícitas en relación a su figuratividad, mientras otras no alcanza el mismo planteamiento, puede tener secciones mas interesante en cuanto a lo novedoso de los movimientos pero el tema central se diluye y la danza pierde su camino.

Perdida del equilibrio entre continente y contenido. Hay obras que reúnen gran cantidad de significantes y muchos estímulos escénicos que buscan de manera forzada un significado tan oculto que la lectura se vuelve difusa para el espectador. En ocasiones el material cinético puede ser excitante y provocativo y contribuir al significado de la obra pero si no existe un equilibrio entre el tiempo real de la representación y el ficcional de la escena se crea un desgaste en la atención del espectador. Estamos frente una *falta de control de la dimensión temporal del acontecimiento escénico*.

Imposibilidad de una producción de sentidos, en este caso estamos frente a obras que entregan demasiada información con respecto a las relaciones entre los personaje incluyendo incluso texto hablado por los bailarines que no dejan espacio a la imaginación de las relaciones o acontecimientos.

Hemos mencionado algunos ejemplos de situaciones coreográficas que presentan diversas deficiencias expuestas ante el espectador, aunque todos los ejemplos mencionados son diferentes, presentan para Ramiro Guerra un problema en común que tiene relación directa con la precariedad del discurso coreográfico.

Primero definiremos discurso:

“Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios y señales.”¹²

“Llamase también racionio, y es una operación de la mente en virtud de la cual pasamos de una verdad conocida al descubrimiento de otra desconocida, buscando esta relación entre dos verdades que directamente no se hallan relacionadas...”¹³

“Partiendo del latín discurre (derramarse) arribamos a la imagen de que una idea se derrama, se amplía, se expande por medio de la acción ordenadora que establece nexos y relaciones de un pensamiento con otro que propenda a un sentido lógico y racional, totalizador y unívoco, amplificador de un tema.”¹⁴

Aunque la definición de discurso nos apunta más bien a un sentido lógico de ordenamiento, no queda excluido en la discursividad elementos irracionales o ilógicos, mientras se logre la coherencia en su organización.

Las tendencias contemporáneas se han caracterizado por buscar la desconstrucción del discurso lo que ha ampliado sus posibilidades ingiriéndole nuevas reglas. La desconstrucción demanda un cuidado especial en su elaboración en cuanto a enlaces y nexos buscando también algún tipo de coherencia que evite el desplome total del discurso. Para esta alternativa se creó el discurso Dadá y su escuela del Neodadismo que proponen una forma nueva de expresión.

“Los elementos se aglutinan premeditada e irreversiblemente en un total ímpetu anárquico de plasmar un pensamiento ilógico e irracional (a la manera de un bebe) sin ninguna perspectiva coherencial, encontrando su razón de ser, precisamente, en la ruptura global con todo intento de organización razonadora”¹⁵

Dadá se manifiesta contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los

¹² www.rae.es

¹³ Diccionario de ciencias eclesiásticas, librería de subirana editores, Barcelona , 1885 Pág. 626

¹⁴ Coordinadas Danzarias Pág. 85

¹⁵ Coordinadas Danzarias Pág. 86

conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfadada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende el caos contra el orden y la imperfección contra la perfección. Por tanto en su rigor negativo también está contra el modernismo, y las demás vanguardias: el expresionismo, el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, acusándolos, en última instancia, de ser sucedáneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo. La estética dadá niega la razón, el sentido, la construcción del consciente. Sus formas expresivas son el gesto, el escándalo, la provocación. Para dadá la poesía está en la acción y las fronteras entre arte y vida deben ser abolidas.¹⁶

El aporte permanente del dadaísmo al arte moderno es el cuestionamiento continuo de qué es el arte o qué es la poesía; la conciencia de que todo es una convención que puede ser cuestionada y, por tanto, no hay reglas fijas y eternas que legitimen de manera histórica lo artístico. Gran parte de lo que el arte actual tiene de provocación viene del dadá, así también la mezcla de géneros y materias propia del collage. La diferencia fundamental estriba en que el arte actual se toma en serio a sí mismo, mientras que el dadaísmo nunca olvidó el humor.¹⁷

Después de la exposición del concepto de discurso en su trato más general creemos estar en condiciones de adentrarnos en el tema específico del discurso coreográfico.

Para fundamentar su investigación en torno a la danza Ramiro busca en la proposición teatral donde encuentra grandes similitudes expresivas.

“.. El discurso teatral es una toma de posición de los sistemas escénico [...]. Es decir, que el discurso tiene que ver con la puesta en escena de una obra, que en nuestro caso es la coreografía y en la misma se comienza a enviar una serie de mensajes o señales. La originalidad de estos mensajes consiste en que fluyan simultáneamente, pero con diferentes ritmos. En determinados momentos del espectáculo nosotros recibimos simultáneamente seis o siete mensajes (que emanan de la escenografía, los trajes, las luces, el espacio.). Algunos de estos son estables (la escenografía por ejemplo) mientras que otros duran solo un instante. De esta suerte, tenemos que vérmola con una verdadera polifonía informativa. Esto es precisamente la teatralidad: densidad y saturación de signos”¹⁸

Denominaremos entonces discurso coreográfico a la conjunción entre el lenguaje cinético con los demás sistemas escénicos. Debemos considerar también que dentro del discurso quedan en evidencia otros niveles de la obra como el conceptual, el ideológico, el emotivo o el intelectual, el técnico, el grado de comunicación con el público que debemos valorar.

¹⁶Dadaísmo.<www.es.wikipedia.org>

¹⁷Dadaísmo.<www.es.wikipedia.org>

¹⁸Coordenadas Danzarias Pag. 86

“El discurso coreográfico, a través de una adecuada compartimentación de los materiales danzarios y escénicos, aseguran el incremento o expansión de la obra, y plasman su continuum y progresión, unificando las partes con el todo por los enlaces necesarios para la fluidez del lenguaje danzario teatral.”¹⁹

El discurso coreográfico también ha estado influenciado por las nuevas tendencias del arte, donde que y como expresar esta determinado por nuevas formas de pensamiento.

La danza en el periodo denominado posmoderno propone dentro de otras cosas al proceso de creación como objeto artístico.

Merce Cunningham crea los eventos danzarios donde la música y los elementos plásticos adquieren un papel preponderante en una danza que ocurre aleatoriamente. Los cuadros son elegidos al azar y los resultados varían de una función a otra y lo impredecible entra a escena. La discursividad de Cunningham propone algo totalmente nuevo hasta entonces, rompe con la manera en que se presenta la estructura de la obra. Por otra parte propone al movimiento como único punto de partida del significado de la obra. El azar, la improvisación y el abstraccionismo impuesto por Cunningham definieron un nuevo tipo de percepción que apela más bien a una postura contemplativa más que interpretativa donde no es necesario cuestionar significados más allá del significado abstracto de los cuerpos moviéndose.

Forsythe por otra parte se destacaba por su destructivismo escénico por una manera de narrar poco lineal, fragmentada con violentos choques (lumínicos musicales etc.) las acciones de danza.

Otras corrientes se dejaron sentir en las obras de danza como el uso del kitsch donde se cuestiona los cánones del equilibrio estético occidental. El kitsch se caracteriza con el mal gusto, con la sátira lo irónico, llega frecuentemente a la crueldad del sarcasmo para poner al descubierto las debilidades humanas utilizadas por ejemplo por Pina Bausch.

En este periodo se reconsidera también el esfuerzo físico del bailarín que después de una década de reflexión se comenzó a proyectar con un esfuerzo que tiende a lo fluido, casi acuoso que se posesionó como marca fuertemente en los nuevos códigos dancísticos.

¹⁹ Coordinadas Danzarias pág. 87

Se ampliara el sistema propuesto por Laban del “esfuerzo-forma”, además de las acciones básicas relacionadas al esfuerzo, espacio y tiempo de Laban se incluyen la aceleración, el reletando, la inmovilidad, la acción entrecortada y la repetición intermitente devenidas de la imagen cinematográfica. Por otra parte recibe la influencia del minimalismo venido de las artes visuales, donde se intenta lograr “lo mas con menos”.

Vendría luego otra forma de ver las posibilidades de la danza con la utilización de otros espacios diferentes al escenario teatral como museos, escaleras, parques, etc.

Toma también la danza en su discursividad elementos prestados de la música. Si en el siglo XIX se utiliza mas la forma tradicional de un principio, desarrollo y final provenientes del teatro con algunas variantes para el desarrollo del virtuosismo de la danza, en el siglo XX se recurre a la manera de estructurar la música del A, B, A, A, B, C, D, A, C, o el rondo, la suite el tema las variaciones, etc. le proporciona al discurso coreográfico nuevas formas a considerar.

“Después de este recorrido inventarial por diversos reglones a considerar en la discursividad danzaria, y que mucho tiene que ver con la esencia de su conceptualización, llegamos a la conclusión que el sujeto discursivo viene a construir una especie de cuerpo de naturaleza translucida, aunque de no fácil transparencia, la cual parte desde el mismo título de la obra danzaria hasta sus ultimas imágenes simultáneamente del mundo interior o subjetivo de la misma (motivaciones del creador, su mundo cultural, estilo, etc) y de los aspectos objetivos de la estética que revela sus elementos expresivos o códigos utilizados, y su “escritura” que podrá ser mas o menos explicita según las intenciones de comunicación que posea con respecto al receptor. La transparencia u opacidad del discurso dará cuenta de una intencionalidad motivante que se emite a través de multitud de señales y que cuidara de no establecer la confusión dentro de la ambigüedad, expediente muy en boga en la actualidad, aunque peligroso en su manipulación. De no ser sabiamente planificada la plasmación de la información comunicativa con la utilización de los movimientos, imágenes y sonidos en el tiempo y espacio energético de una obra coreográfica, esta correrá el riesgo de fallar en su discursividad y presentar un informe con un resultado ajeno al desarrollo de un pensamiento racional que defina la esencia de la conceptualización del discurso artístico”²⁰

²⁰ Ramiro Guerra Coordinadas Danzarias pág. 97

Año 1960 nombre de la obra “Suite Yoruba”

Esta primera etapa de creación como mencionáramos en el capítulo de formación del conjunto se basó básicamente en tratar temáticas que entregaran mensajes simples con la intención de ir generando un público para la danza.

Crea en el año 60 una trilogía compuesta por Suite Yoruba, Orfeo Antillano y Medea y los Negreros, donde trataban básicamente la temática de los mitos.

“El mito es una especie de narración espontánea, en que las realidades psíquicas, especialmente anhelos y temores, son expresadas mediante un lenguaje concretamente imaginativo, y por lo general, en forma dramática.”.²¹

Esta trilogía coreográfica basó su búsqueda en las raíces de la cultura nacional cubana. Se trabajó sobre los mitos africanos que se introdujeron en la cultura nacional por la irrupción de las religiones de África que llegaron a Cuba.

El sistema cinético de la obra está determinado por las danzas tradicionales venidas a Cuba desde África. Estas danzas se manipularon con los códigos de la danza moderna. De las fuentes tradicionales se rescata rasgos de gestualidad en cada uno de los bailes de los dioses. Esos rasgos se acentuaron con los vestuarios. La aplicación de la fuerte gestualidad original en diseños espaciales elaboró las matrices hacia extensiones del material original. El desarrollo espacial fue un aporte de la danza moderna. Se utilizó el canon, las inmovilizaciones para exaltar las danzas.

Había una sección bien diferenciada entre los solistas y el cuerpo de baile. Con la utilización del grupo de distintas maneras se logró un balance en el diseño espacial y variadas acciones dinámicas, con ello se crea un ritmo escénico asimétrico e irregular donde la acción danzaria transforma el realismo gestual en una superposición de imágenes congeladas sobre otras en pleno dinamismo. En general en la obra impera una danza ondulante y contrastada regida por una atmósfera de frenesí gracias a los tambores bata²² que entrega al cuerpo del bailarín gran energía. El sistema cinético estuvo constituido además

²¹ Ramiro Guerra. De la narratividad al expresionismo. Pág. 258

²² Tambores tocados en las fiestas de santería. Llegados a Cuba desde África donde se ha mantenido la tradición de los toques, es el único lugar de América donde se mantienen vivos. Su música es en contrapunto y de gran intensidad. En las fiestas se tocan los tres juntos cada uno de distinto tamaño y sonido.

por cantos y rezos interpretados en la forma tradicional mantenidos en Cuba. Su realización siempre es llevada a cabo por músicos en vivo con instrumentos puros y tradicionales.

La crítica se refirió de la siguiente manera:

“Son cuadros de gran inspiración coreográfica, más allá de cualquier búsqueda o preocupación especulativa con los elementos rituales y folklóricos que se manejan. Si es verdad que toda obra de arte que merezca este nombre es una síntesis, una integración plenamente lograda, lo que en ella nada falta ni sobra- o como decía Mozart al emperador: “ni una nota mas ni una nota menos de las necesarias”-, hay que reconocer que estas ultimas coreografías de Ramiro Guerra llenan a cabalidad esta condición”²³

Año 1964 nombre de la obra Orfeo Antillano

En esta pieza se entremezclan mitos africanos con mitos griegos occidentales y llevados además a conflictos de la vida cotidiana con el consiguiente choques espacio-temporales y culturales. El líder tamborero del carnaval llevado a héroe es encontrado con Eurídice en las trampas del amor. La trágica muerte de Eurídice a manos de su celoso amante y sus secuaces lanzan a este Orfeo en una aventura interior dentro de su conciencia, en que luchan las fuerzas ancestrales de sus creencias. El viaje de la búsqueda de su amada lo hace recorrer por los estadios de la adivinación de Ifa²⁴ en compañía de Elleguá²⁵ por los caminos de lo desconocido donde se encuentra con los Egungunes (almas errantes de los muertos en el panteón yoruba) para llegar finalmente donde Oyá²⁶ reina de los cementerios. Allí es perseguido por violentos pajararos de la señora de la muerte, hasta que con sus habilidades musicales hace bailar a la diosa quien le devuelve a Eurídice, sin embargo Oyá lo lanza de vuelta a la realidad. La ultima parte transcurre otra vez en el carnaval donde el tamborero es perseguido constantemente por imágenes de Eurídice, finalmente es asesinado en manos del amante de Eurídice.

El sistema cinético de esta pieza es similar a Suite Yoruba, utiliza los mismos procedimientos pero fue necesario extenderlos debido a la longitud de la obra. Se llevaron a escena grandes comparsas carnavalescas. La danza de los dioses fue tratada como ya se hiciera en la pieza anterior y hubo que inventar otras como la de los Egungue, los pájaros, Ifa, que no se les conoce concreciones danzarias tradicionales. Al final de la obra se vuelve

²³ J.Ardével, diario La Calle, 12 de julio 1960

²⁴ Ifá, dios de los oráculos

²⁵ Elleguá dios del panteón yoruba. Es el que abre los caminos

²⁶ Diosa del panteón yoruba. Dueña de los cementerios

al carnaval pero esta vez se distorsionan las imágenes utilizando diferentes dinámicas de los movimientos como en la obra anterior superponiendo dinámicas en el grupo buscando crear una atmósfera de desquiciamiento del personaje principal. La estructura de la obra se desarrolla en tres grandes escenas, el carnaval que aparece al principio y al final, en el medio se utiliza una forma narrativa para llegar a un clímax con el solo de Orfeo, utilizando un código más abstracto de danza moderna dentro de un estilo expresionista.

La música de esta obra esta compuesta por toques característicos de las congas carnavaleras²⁷, se utilizo música electrónica grabada a la que se le sobrepusieron tambores, también se utilizaron batas y música compuesta especialmente para la obra (solo de trompeta de Leo Brouwer) y por ultimo se utilizó música grabada del carnaval pero distorsionada. La ausencia de sonoridad también se utilizo para resaltar risas y gritos estereotipados de las divinidades.

La crítica expreso lo siguiente:

“... aquí el acierto no hay que buscarlo solo en la traslación creadora del mito helénico a la receptiva cultural de nuestra isla abrasada por el sol, si no en el planteamiento de problemas universales con la técnica de danza moderna. Una técnica capaz de expresar a cabalidad las emociones, los conceptos y la imagen del siglo XX.
...El final de Orfeo antillano, con su acción detenida en un motivo para concentrarlo en otro es de los mejores momentos que el cronista recuerda de danza moderna”.²⁸

Año 1966 nombre de la obra “Chacona”

Esta obra se divide en 5 danzas, el tema y las variaciones son su forma estructural, el movimiento como característica es un lenguaje muy formalístico muy enraizado en el estilo de las llamadas danzas Pre-clásicas del barroco. Es interpretada por 3 parejas de bailarines. El tiempo escénico esta distribuido de la siguiente manera; Dos danzas con todos los bailarines, otra con dos mujeres y un hombre, la siguiente solo hombre y una tercera un dúo de un hombre y una mujer. Los movimientos básicos son las piernas per terre (al piso) aludiendo a las danzas de la corte.

²⁷ Congas. Grupos que tocan y bailan en los carnavales. Compuesto por tambores e instrumentos de viento.

²⁸ Bernardo callejas, pueblo y cultura, 25 de junio de 1964

“Se evocaba el estilo clásico español unidos a gesto reminiscentes de la plástica del greco, y lo mas determinante de todo el trabajo del torso y la cadera con uso de torsiones y desplazamientos pélvicos que determinaban en el lenguaje total de la obra una línea cinética de espiral física. Esto debía plasmar con preescisión una reflexión sobre el encuentro de la cultura danzaria de las cortes europeas y las eróticas danzas americanas fuertemente enraizadas en cultos de fertilización especialmente los africanos. La personalidad físico-étnicas de los bailarines complementaban una discursividad en la conceptualización de la obra”²⁹

La Chacona es una danza traída por los españoles a los puertos andaluces y prohibidos por la inquisición por su alto contenido erótico. El planteamiento de este curioso fenómeno histórico se hace significativo en la obra. El vestuario evocaba el trajín de las cortes españolas, los hombres con varias capas y las mujeres con largas faldas, predominaba el color negro con adornos dorados.

La música era una orquestación para cuerdas de la Chacona con partitura para violín de Bach. Entre la segunda y tercera danzas se producía una pausa musical donde los bailarines producían ritmos con palmadas y dedos lo que producía un dialogo muy contrastante. La escenografía estaba compuesta por tarimas con varios planos y un estrecho panel central. La atmósfera general era más bien densa, pesada, solemne. Se sugerían desafíos, intrigas y se representaba el poder y la represión aunque corría sinuoso un erotismo oculto. Puede decirse que la obra tubo una línea donde se transcurría de lo oscuro a lo claro, del día a la noche, del erotismo individual a lo socio convencional.

Año 1968 nombre de la obra Medea y los Negreros

Esta es la tercera obra de la trilogía, como ya se mencionara continuaba la búsqueda en los temas mitológicos. Esta vez seria sobre una tragedia clásica, el mito de Jasón, pero ubicada en un ambiente caribeño del siglo XVIII. Jasón un aventurero Europeo venia a Cuba arrancando de la revolución Haitiana, con su concubina Medea, princesa de una tribu Africana y convertida en esclava en América y su hija. Jasón en Cuba conoce a Creusa hija de un rico terrateniente esclavista Creonte con quien concierta el matrimonio. La venganza de Medea es el nudo de la fábula, con los sortilegios del Vodú, la destrucción de la amante de Jasón y la muerte de la niña en su furia vengadora. En el final, según los cánones de la esclavitud de la época, se lleva a cabo la muerte de Medea a latigazos por Jasón, Creonte y dos negreros más.

²⁹ Ramiro Guerra Coordinadas Danzarias. Pág. 98

Superponer el mito antiguo a la visión contemporánea fue la intención de esta propuesta coreográfica. En el epílogo de la obra se presentan los personajes y se anuncia la tragedia, mientras que en el prólogo se disuelve la lamentación final como en los antiguos coros griegos.

Esta obra ofrece un sistema cinético diferente a las obras anteriores de la trilogía. Se busco explorar sobre otros movimientos como el arcaico, más angulares y escultóricos fusionados con textos y ritmos producidos por instrumentos a manos de los mismos bailarines para situar a la obra en el contexto clásico. La obra posee un extenso cuerpo narrativo, el principio y el final compuesto de grandes grupos coreográficos, un prólogo extenso y complejo y un epílogo más breve y más simple.

El sistema cinético de esta obra incluyó textos mezclados con el movimiento así como la utilización de Sitras³⁰ a manos de los mismos bailarines. Se creó un coro femenino, otro masculino y solistas para recitar los textos alternados con música grabada, además se utilizaron músicos en vivos que interpretaban toques Congos. Se utilizo como ya se había hecho en Orfeo Antillano música grabada con música en vivo solo que se incluyo el aleatorismo musical.

Sobre este ballet se refirió la crítica Polaca en la gira por Europa del conjunto:

“Medea y los negreros es una prueba de esa síntesis de medios artísticos que aprovecha Ramiro. Los sentimientos fuertes y pasiones humanas son expresados con una gran plasticidad y al mismo tiempo la presencia de numerosos elementos de la cultura antillana enriquecen con rasgos de un arte alejado y extraño (..) la vista del conjunto Cubano es interesante acontecimiento en nuestra vida artística, y también ejemplo de danza diferente que busca sus propios y contemporáneos caminos y medios de expresión, apoyados siempre en sus tradiciones culturales.”³¹

³⁰ Sitras instrumentos antiguos de Europa

³¹ zdzislaw sierpinski, zycie warszawy, Varsovia 14 de octubre de 1969

Año 1970 nombre de la obra “Impromptu Galante”

Impromptu Galante tiene un discurso coreográfico bien distinto de las obras mencionadas anteriormente. Esta pieza se ve influenciada por tendencias de los años 60. El discurso muestra una libertad en sus significantes, algo hasta entonces inusual en los espectáculos de danza abriéndose a nuevas experiencias teatrales. Se reconoce la improvisación como fuente de creación coreográfica, se abre el espacio teatral, ya no se limita a la utilización del escenario si no de otros espacios como los pasillos, los balcones, etc. se incluyó además la utilización de la voz de los bailarines así como diapositivas proyectadas en pantallas.

La obra utilizó un discurso bastante lúdico donde el humor y la sátira se dirigía a los aspectos más superficiales entre la pareja; La seducción del atractivo físico en la glamorosa vestimenta de las mujeres y el alarde de la musculatura de ellos. El trabajo escenográfico también fue tratado de un modo diferente. No había telones, ni bambalinas y se utilizaban cajas de maderas que servían para guardar el vestuario en las giras, se usaban por los bailarines en escena realizando diversos diseños en el espacio. Dichos cajones, algunos de hasta tres metros, formaban rampas, plataformas, closet, etc.

Impromptu Galante se desarrolló en 7 escenas donde se contaba una fábula de la historia humana vista desde la perspectiva de la pareja donde el gran imán era el atractivo físico. En la primera escena se trataba el tema de la inocencia desde la infancia luego se pasaba al jardín del Edén donde Adán en sus juegos de infancia queda atrapado por la tentación de Eva, desde el báculo del teatro bajan por cuerdas el resto de los bailarines gritando en señal de asombro y aprobación. Luego aparecen los hombres en una lucha de bandos, lo siguiente es un dúo en adagio donde se parodia el amor. Aparece en la siguiente escena la discordia entre la pareja, esta es interrumpida por una bailarina que cuelga desde un trapecio y dando un discurso le pide al público que tome partido y decida quien es el ganador dándole tres opciones; que gane la mujer, el hombre o que se mantenga la eterna discusión. Cada función planteaba un desenlace distinto que los integrantes deben asumir.

La música comprendía grabaciones, música en vivo de una orquesta folklórica Cubana y utilización de voces y sonidos estridente que daban la señal y determina los tiempos de las improvisaciones. El lenguaje de movimiento se conformo en la primera parte por una investigación del trabajo de las partes del cuerpo, luego se compuso de tareas de creación

impuesta a los bailarines, otra que comprendía libres improvisaciones dentro de los límites de acontecimientos de la obra. Se elaboro a partir de danzas folclóricas como el tema de la coquetería, bailada por mujeres utilizando los movimientos de Oshún, Yemayá y Oyá³², los hombres efectuaban un maní congo³³ para la escena de exhibición. La atmósfera y la búsqueda intentaban un desenfreno coreográfico que le transmitiera a la estructura un toque informal a pesar de la fábula que la regía.

El código gestual tenía un gran peso en la coreografía, surgió de las improvisaciones iniciales y poseía un fuerte color popular Cubano. Debido a la gran cercanía que el público experimentaba con los artistas puede decirse que se generaba una relación bastante activa.

De esta obra dijo la crítica:

“En realidad no es nada sorprendente que el coreógrafo de severos perfiles dramáticos que ha sido siempre Ramiro Guerra se convierta en el burlesco creador de Impromptu Galante.

Si nos detenemos en sus coreografías anteriores, Suite Yoruba y Orfeo Antillano, por ejemplo observamos que el artista conceptuoso, excelente dibujante de movimientos que corporizan la idiosincrasia de la raza negra, recluso en tragedia del hombre de origen africano algún día sentiría la necesidad de rebasar sus propios temas y darse a mitos mas universales dentro de una actitud que ya no admite el tono quejumbroso de las lamentaciones, si no el otro, mas frío y razonador, del humorista. Impromptu galante representa pues, la natural transformación del artista hacia un nivel superior de su evolución”³⁴

Año 1971 nombre de la obra “Decálogo del Apocalipsis”

Esta obra coreográfica marca un hito en la historia del conjunto de danza nacional de Cuba, es considerada una pieza coreográfica compleja por su multifacética discursividad.

La estructura teatral se basa en los diez mandamientos con un prólogo y un epílogo. Se realizo una tabla de los mandamientos con el fin de desacralizar y desmitificar creando una fábula de contenido contemporáneo. Esta fue la tabla inicial aunque después en la obra no siguieron precisamente el mismo orden.

- a) Adoraras a los dioses: El becerro de oro
- b) Mataras: Crucifixión

³² Diosas pertenecientes al panteón yoruba de santería cubana

³³ Danza perteneciente al palo monte. Religión proveniente del congo. África

³⁴ Nati Gonzales, revista Bohemia Marzo 1970

- c) Dishonraras padre y madre: El hijo pródigo
 - d) Blasfemaras: La torre de babel
 - e) Nada será santificado: Los Ángeles caídos
 - f) Robaras: El buen ladrón
 - g) Desearas a la mujer de tu prójimo: Las vírgenes tontas
 - h) Fornicaras: El cantar de los cantares
 - i) Levantaras falsos testimonios: Los falsos profetas
 - j) Codiciaras los bienes ajenos: El séptimo sello
- Prólogo: Kyrie
 Epílogo: El reino de los cielos.³⁵

Cada uno de ello constituye una escena que juntas formaron una serie de fábulas-imagen. Comencemos por referirnos al guión literario que será transformado en imágenes danzarias sucesivas que marcan un recorrido.

Kyrie: él prologo comienza con un grupo de bailarines que bajan de una escalera y entonan un canto gregoriano, casi al llegar al piso el canto se mezcla con un jazz que distorsiona los movimientos y rompe con la solemnidad y los bailarines retroceden por la escalera hasta perderse.

El becerro de oro: aparecen cinco parejas corriendo desde un fondo oscuro hasta una zona iluminada. Se encuentran con una gran escultura con la imagen de un sacerdote.

Por un costado del edificio del teatro aparece un cortejo muy pobre llevando una figura fúnebre en contraposición de los vestuarios lujosos anteriores. Se crea una discusión verbal.

Crucifixión.: Esta escena transcurre en semana santa y un negro es linchado por un grupo de encapuchados pertenecientes al Ku-Klux-Klan. Luego de un recorrido realizado por el negro con una cruz es llevado a un sepulcro donde más tarde resucitara.

El hijo pródigo: Entra a escena un gran muñeco, por un lado es hombre y por el otro mujer, de su interior salen tres adolescentes unido por una cuerda simulando el cordón umbilical. Con gran gestualidad demuestran un reproche a este tótem prendiéndole fuego.

³⁵ Ramiro Guerra Coordinadas Danzarias. Pág.123

La torre de babel: 16 personajes en escenas subidos a un andamio expresan malas palabras en diversos idiomas. Termina la escena cuando las dicen en español bajo la supervisión de un ejecutivo.

Los Ángeles caídos: Los bailarines cuelgan de una red desde el segundo piso amarrados entre sí. Esta escena transcurre mientras se proyectan escenas documentales de las revueltas estudiantiles de los años 60.

El buen ladrón: El espacio esta lleno de chatarras donde aparecen superhéroes de películas y comics y que desarrollan su coreografía a base de robarse una flor de uno de los personajes.

Las vírgenes tontas: Sobre las aguas de un estanque se ejecuta una exhibición de modas estrafalaria presentada por la gran ramera, la cual es llevada por la bestia bíblica de 7 cabezas formada por 7 bailarines. La frivolidad es representada por mujeres que se asfixian dentro de armazones de cobre y aluminio.

El cantar de los cantares: 4 episodios y un tema que se repite conforman esta escena. El tema recurrente de este cuadro es la incomunicación. Comienza por un dúo el negro y ella blanca, bailan dándose siempre la espalda. Aparece el grupo que someten a la pareja a actos de violación. Mientras se declamaban textos bíblicos aparece José rodeado de ninfas que lo seducen y que finalmente lograr que se entregue al placer. Ingresan un grupo de bailarines que bailan ante un jurado con elementos de configuración fálica. Por otra parte aparece un grupo que supone preparar un plato mientras se da la receta verbalmente de forma paródica de imágenes del texto bíblico. Finaliza la escena con la última repetición del tema de la incomunicación.

Los falsos profetas: Once bailarines ejecutan una danza al ritmo de emisiones verbales, la coreografía surge muy desarticulada sugiriendo títeres que finalmente terminan en una cloaca de desagüe.

El séptimo sello: Tres parejas ejecutan movimientos lentos dando la idea de esculturas orientales. 12 bailarines hombre intentan romper la dinámica. A ratos lo logran pero los cuerpos se reestructuran y retoman la coherencia entre sí.

El reino de los cielos: Entre luces de bengala y fuegos artificiales en lo alto del edificio aparece un astronauta invitando a irse a otros mundos. Se trepan locamente los ejecutantes de la violencia de la obra.

Un punto muy importante de mencionar es que la obra transcurría no sólo por el escenario, sino por todo el edificio del teatro usando los exteriores y la fachada. El transitar del público estaba guiado por tres sibilas que conducían por las escenas y además intervenían en ellas realizando el nexo entre las partes.

El sistema cinético surgió de varias fuentes de inspiración. La primera y quizás lo más experimental y novedoso del montaje fue trabajar con las formas arquitectónicas. Las acciones estaban influenciadas por estados de equilibrio y desequilibrio, por el juego con la gravedad, el recorrido por paredes, la inmersión en agua, salida por ventanales, bajadas y subidas por escaleras, etc. Otra fuente productora de movimientos fue el resultado del trabajo de la voz. La producción de extraños sonidos producidos por los bailarines llevados a equivalentes cinéticos. Por otra parte la significación dramática fue impulsora de nuevos movimientos como la escena del linchamiento, la procesión, los juegos violentos, etc. Los códigos de danza contemporánea fueron utilizados también como por ejemplo en las transiciones, en la escena escultórica, en el trabajo de dúos, en las tomadas solo por nombrar algunas.

Esta obra fue censurada antes de su estreno, sin embargo asistieron a ensayos y pre-estreno varios invitados y personas que vivían en los alrededores del teatro por lo que fue posible reflexionar en torno a la obra y llegar a respuestas concluyentes.

La obra proponía una reflexión acorde a la época, no pretendió tener una postura moralizante y una propuesta didáctica sino más bien ser un documental a la vez crítico e irónico. Los años 60 sin duda fue una época provocadora donde se movieron y hasta se derribaron algunos soportes de la cultura occidental.

“.....en ella hicieron crisis y chocaron violentamente los extremos de la riqueza y la miseria, se intensificaron las persecuciones raciales y se hicieron planteamientos revolucionarios en que lo ideológico, lo político y lo económico se estableció formalmente con grades rupturas; la guerra deja de ser fría para hacerse hirviente; Grupos marginales como los hippies y los gay plantearon géneros y sistemas de vida aun no comunitarios; La

política internacional puso sus trapos sucios a la vista gracias al desarrollo de la comunicación convertida en ciencia informática. [...] un mundo delirante, aullante, movido y conmovido, cambiante y explosivo hizo planteamientos a la cultura con un impulso cosmopolita que tendía a borrar diferencias e identidades para plasmar nuevas direcciones. Lo viejo y lo nuevo se confundieron con lo anterior y lo posterior, borrándose las fronteras entre lo uno y lo otro. La no figuratividad y la absoluta abstracción hicieron entrada en campos aún no del todo permeados por su influencia (la danza, por ejemplo). Por otra parte, la figuratividad tomo otros matices hasta los excesos del hiperrealismo. La tecnología se metió en los predios del irracionalismo y creó extravagante imaginaria.

Todo ese mundo convulso, trepidante y descubridor, desenfadado e inhibido fue fuente gnoseológica para El Decálogo Del Apocalipsis.

[...] la obra pretendía oscilar entre los excesos del delirio y la calma de la meditación al transitar por los caminos del humorismo, la compasión, la burla y la ironía, dar saltos desde el humor silencioso hasta el cuestionamiento reflexivo, establecer una diástole y una sístole de extravagancia y consideración al razonamiento, de advertencia hacia la cordura y de cuestionamiento de la misma.”³⁶

La obra entregaba un sin fin de material en forma de metáforas donde se entremezcla la vida cotidiana con asociaciones míticas. Se dejaba ver la visión del mundo contemporáneo a través de conflictos. La visión era trágica y burlesca a pesar de la atmósfera de fiesta popular que se sugería a través de los coloridos vestuarios, las máscaras, las pelucas, la burla la sátira, elementos muy comunes de comunicación relacionados con la identidad Cubana que se plasmaba en la obra. La dramaturgia era bastante compleja y exigía del público la reflexión y la asociación de ideas y de sistemas.

Con respecto a este montaje podemos decir que fue una obra muy acorde a la época muy rupturista y crítica, elementos que no fueron comprendidos por los supuestos especialistas que la llevan finalmente a la censura, sin embargo sus cualidades estéticas así como su condición de experimento le hicieron ganarse un sitio principal en la historia de la danza de Cuba.

Nombre de la obra Tiempo de Quimera

Esta obra es posterior al decálogo del Apocalipsis. Como ya mencionáramos se venía trabajando el humor desde la ironía en las obras coreográficas, mantendría esta línea en esta obra y en “Ordalías” que corresponde a este mismo período.

³⁶ Ramiro Guerra. Coordinadas Danzarias Pág. 149,150, 151.

Tiempo de quimera era una obra donde se utilizaban los refranes para hacer una crítica social de las circunstancias que vivía el país en ese momento. El humor era mucho más lúdico en comparación al utilizado en “El decálogo del Apocalipsis”.

Año 1989 nombre de la obra De la Memoria Fragmentada

Esta será la última obra de Ramiro Guerra analizada en este capítulo. No podía quedar fuera de este análisis ya que tenía un sentido muy marcado de biografía artística. Esta obra fue creada por Ramiro Guerra ya no se desempeñaba como director del conjunto y fue la última pieza creada para la agrupación en calidad de invitado luego de su inequívoca experiencia con el decálogo del Apocalipsis

Esta pieza partió del concepto de que las imágenes de los recuerdos forman un rompecabezas que aunque a veces se pierda su contexto siempre devuelven una emoción coherente.

La obra se construyó con escenas y movimientos de obras como Medea y los Negreros, Suite Yoruba, Orfeo Antillano y Decálogo del Apocalipsis. La puesta en escena se llevó a cabo utilizando como ya se había hecho anteriormente el edificio del teatro más allá del escenario. Las primeras escenas transcurrían en el vestíbulo del teatro, mientras la gente iba ingresando a la sala. La segunda parte ocurría en la sala de teatro, se levantaba el telón descubriendo el escenario vacío y lleno de humo donde una voz en off decía: “la memoria está poblada de fantasmas fragmentarios que sólo pueden ser conjurados a través del exorcismo desacralizador de la burla”.

Las escenas ya presentadas en el vestíbulo son llevadas al escenario pero con una dinámica diferente, se bailaban muy lento dando alusión a la cámara lenta del cine, aparecían y luego desaparecían entre el humo del escenario y siempre en completo silencio.

La tercera parte de la obra comienza con la proyección en un ciclorama de las imágenes de Oggún y Shangó de la película Historia de un Ballet, sin sonido. Aparecen al minuto variados personajes en silla de ruedas que atraviesan el escenario mientras se proyecta sobre otro telón más pequeño las mismas imágenes de la otra proyección, pero esta sí con el sonido original de la película. Uno de los minusválidos entra un televisor encendido con las mismas

imágenes de la película con sonido. Ante la agitación de los personajes los televisores comienzan a apagarse lentamente de a uno.

En la cuarta parte los bailarines bailan la misma escena de Oshún de la película muy seriamente, sin embargo en el final, cuando Oshún debía ser coronada con el halo que bajaba desde lo alto del escenario y quedaba en su cabeza, esto no sucedía, los bailarines no lograban achuntarle creándose una situación muy absurda que terminaba en una discusión con el tramoya.

La quinta parte recrea la atmósfera del linchamiento de Medea quien muere a latigazos. De pronto ya muerta se levanta y se mira una marca en la pierna del látigo y comienza a llamar a los bailarines por su nombre para increparlos por el descuido y haberla dañado. Se enciende la luz blanca del escenario y se entabla una discusión entre ellos para descubrir quien fue, en eso sale mucho humo de un costado del escenario y hacen creer que en el camarín hay fuego y salen corriendo hacia el vestíbulo cuando aparece en escena una camilla que transporta a alguien, aparece uno en silla de rueda deslizándose por los pasillos cuando se encuentra con la mujer que iba en la camilla entablándose un diálogo absurdo de una obra que no llegó a estrenarse, El Decálogo del Apocalipsis. La última escena de la obra transcurre con todos los personajes en el centro del escenario ejecutan movimientos libres que se achican cada vez mas apretándose unos contra otros. Durante toda la escena se escucha el tic-tac de un reloj. Aparecen tres zanqueros con maletas y se incorporan al grupo mientras se llena de humo y se escucha una voz que dice:

Ausencia quiere decir olvido
Decir tinieblas, decir jamás
Las aves suelen volver al nido
Pero las almas que se han querido
Cuando se alejan no vuelven más.
(Ausencia, canción de Jaime Prats)

Se cierra lentamente el telón, se vuelve a abrir y el escenario esta vacío solo el humo, otra vez se cierra y se abre y están las sillas de rueda en primer plano y las maletas, se cierra definitivamente el telón.

Con el análisis del repertorio coreográfico creemos haber demostrados las líneas del trabajo de una consolidada compañía, vendrá entonces el relevo generacional y la

responsabilidad de continuar desarrollando el estilo propuesto. El parámetro de la excelencia artística alcanzada por Ramiro Guerra en el conjunto Nacional de Danza es alta y la labor por tanto nada de sencilla.

Ramiro Guerra creó para la compañía Nacional de danza moderna un extenso repertorio coreográfico entre los años 59 y 71. En el año 1968 el célebre coreógrafo Belga Maurice Béjar visitó Cuba. Admiraba el trabajo artístico de Ramiro Guerra, mencionándole a un periodista: "Ramiro tiene muchas posibilidades, pero está muy atado. Necesita más libertad".³⁷ Al parecer las palabras de Béjar fueron un triste presagio, en el año 71 debía estrenarse la obra El Decálogo del Apocalipsis, sin embargo esta nunca llega a ser presentada, Ramiro recibe de manos de las autoridades Cubanas la suspensión de su obra. Este episodio finalmente le cuesta el cargo de director y fue condenado a un inmovilismo total hasta el año 80.

“Muy alto ha sido el precio que han pagado varios artistas al dejar correr con total libertad su imaginación. Para Ramiro como para otros intelectuales, todo comenzó a empeorar en el año 1971, cuando se tomaron las más drásticas medidas contra toda expresión artística que, según el régimen, podía dañar el normal desarrollo del "hombre nuevo" en Cuba, por medio de ideas disidentes o extravagancias puestas de moda en otros países como la música pop, la pintura sicodélica, las corrientes eróticas y Los Beatles”.³⁸

Desde el año 80 hasta los 90 Ramiro Guerra fue llamado a coreografiar para la compañía como artista invitado en muy esporádicas ocasiones, ya nunca recuperaría su lugar en la agrupación.

Su trabajo estuvo siempre enfocado en el desarrollo intelectual y la formación de maestros que entendieran y desarrollaran sus principios y fundamentos lo que permitió que su labor realizada en la compañía tuviera continuidad y la danza en Cuba siguiera continuamente evolucionando.

³⁷ Tania Castro. Un artista con grillete. <www.cubanet.org/CNews/y00/jul00/21a10.htm>

³⁸ Tania Castro. Un artista con grillete. <www.cubanet.org/CNews/y00/jul00/21a10.htm>

8. SEMINARIOS METODOLÓGICOS CREADOS EN EL CONJUNTO NACIONAL DE DANZA.

Mencionábamos en el capítulo de formación del conjunto como en el primer periodo de la compañía fue necesario establecer un método de trabajo que permitiera la tecnificación de los bailarines del conjunto. Ramiro Guerra con la ayuda de Elena Noriega, Elfrida Malher, y Lorna Bursall crean seminarios metodológicos que servirán posteriormente a la Escuela Nacional de danza moderna de Cuba.

Dicho material será expuesto a cabalidad, todo aquello que estuvo en mis manos rescatar esperando sea de utilidad para quienes se dedican a la enseñanza de la danza.

Primer seminario:

CAPITULO I:

Estructura de una clase

Define la estructura como una ordenación básica de materiales que permite organizar los elementos fundamentales de una clase de danza, facilita y posibilita la sistematización de la enseñanza.

La estructura tiene una doble línea de desarrollo progresivo; una la del diario calentamiento y puesta en acción de los motores físicos. Corta, cotidiana, comienza y termina en la clase. La otra se refiere al aprendizaje total de la técnica. Esta es larga e indefinida y va al proceso de formación del bailarín.

El trabajo diario y progresivo incluye desde un principio de concentración mental en los puntos básicos de la postura física y psíquica, siguiendo por el estiramiento y calentamiento de las diferentes partes del cuerpo hasta que estén todas en acción para ir realizando movimientos cada vez mas complicados en el espacio.

Este trabajo desde la concentración inicial hasta el clímax de la clase va ordenadamente situado de acuerdo con una lógica progresiva física dentro de la estructura de la clase para ir

con la lógica natural del cuerpo y así sacar las mayores posibilidades al entrenamiento, es decir a los hábitos físicos y mentales de la técnica de la danza.

La otra, la línea progresiva se va logrando con el desarrollo de los ejercicios básicos. Frases cada vez más largas, dinámicas más complejas, ritmos más irregulares, movimientos en contrapunto, calidades y cualidades del movimiento, todo en combinaciones más difíciles Sin que se pierda las bases fundamentales de los mismos, marcar la adquisición progresiva de una técnica de danza.

Para la técnica de danza contemporánea cubana el trabajo del torso en el suelo como preparación, el de las piernas en la barra y ambas en el entrenamiento general se dividió en dos estructuras formales que llamaremos A y B.

Estructura A

Esta se divide en 6 diferentes partes:

1. Concentración inicial: Importante para predisponer el cuerpo hacia una actitud de trabajo. Se ubicara en esta parte los centros motores y se concientiza la postura.
2. Estiramiento y calentamiento: Pone en acción los músculos largos. El segundo profundiza el estiramiento en las diferentes partes del cuerpo.
3. Ejercicios en la barra: Se trabaja los Demi Plies en primera y en segunda posición hasta los Grands Plies. Después los Releve que pueden ser trabajado con los Demi Plies. Luego vendrán lo Tendus y los Jette, con los que se van calentando los músculos de la pierna y pies y el andehors desde la cadera. Después viene el trabajo de movimientos del pie en flex, luego los Coupes preparación para los Passe y posteriormente los Developpes. Estos se combinaran en distintas series con Demi Plies y Releves y en claras direcciones. Luego se trabajarán los Ronde Jambe por el piso y fuera de él. Las extensiones que comienza a 45° que pueden ser posteriormente más elevadas hasta los Battements. Se trabajarán los balances en distintas posiciones y direcciones, solo después de esto los Splits. Todo esto a determinado un nivel de aprendizaje. Podrá hacerse tanto en posiciones abiertas

como cerradas, en combinaciones de ambas y con inclusión de torsiones y contracciones en el torso.

4. Centro: Lleva el trabajo de la barra al centro con inclusión de torsiones y contracciones, uso de cambios de dirección pequeños desplazamientos espaciales y desarrollo del giro. Al final se hace la preparación de saltos con series de demiplies y relevés en diferentes posiciones y dinámicas.
5. Intermedio: Se llena con un pequeño intermedio para aflojar la tensión física. Se realizarán ejercicios rítmicos.
6. Espacio: En este momento se llega al clímax de la clase. Se desarrollan frases con el material utilizado anteriormente, agregándole cambios dinámicos, diferentes ritmos, contrapuntos en canon y uso de cambios de dirección.

Estructura B

1. Concentración inicial: Se realiza igual que en la estructura A.
2. Estiramiento y calentamiento: Persigue el mismo fin que en la estructura A.
3. Suelo: El objetivo principal del trabajo en el piso es el desarrollo del torso. Comienza con el calentamiento de la espina dorsal en posición sentada y utilizando la respiración en coordinación con los movimientos. Luego vienen las contracciones y torsiones sencillas, a continuación un calentamiento de las piernas partiendo de la articulación de la cadera. Luego el trabajo de contracciones se realiza en situaciones más complejas, sentada en cuartas y luego sobre las rodillas. Se realizarán ejercicios para fortalecer y aumentar el movimiento de las caderas. También se realizan ejercicios de caídas en los diferentes niveles.
4. Centro: Aquí se realizan los ejercicios de la barra con el fin de lograr los equilibrios siguiendo el plan progresivo ya explicado en la estructura A. Después se realizarán los Adagios en frases de cierta longitud y de tiempo lento. Los giros y caídas desde la posición parada y se finaliza con la preparación a saltos.

5. Intermedio rítmico: Se realiza de la misma manera que en la estructura A.
6. El espacio: Se desarrollan los movimientos planteados en secciones anteriores. El final deberá ser climático tanto físico como mental, pero si el clímax es intenso será bueno terminar con algunos ejercicios que devuelvan el control y un estado de relajación.

Pueden surgir variantes y combinaciones dentro de estas dos estructuras según la creatividad del profesor. La frecuencia de una estructura y otra variara según las necesidades del alumno pues ambas son complementarias.

CAPITULO II

El Ritmo

Este capitulo trata la secuencialidad, el tiempo de la progresión de los ejercicios, el ritmo vivo y el pulso como unificador de energías dentro del grupo. Debe guiar y acompañar el desarrollo progresivo de la clase e incorporar musicalidad a los ejercicios.

Se sugiere evitar la dispersión del grupo. Las explicaciones deben ser precisas y practicas, hacer correcciones generales más que personales que se pueden revisar al final.

La música o acompañamiento musical cualquiera sea, es necesario proponga ritmos cada vez más complejos utilizando células rítmicas regulares, irregulares, binarias, ternarias y anomalías del ritmo como la sincopa y el contratiempo. Se debe motivar la inventiva rítmica del alumno y desarrollar una lógica musical.

Contar en voz alta y que el alumno siga las cuentas con exactitud son la base del habito unificador en una clase.

CAPITULO III

Disciplina

Es muy importante transmitir al alumno la importancia de la actitud en una clase. En este punto se ve también involucrado el profesor y la relación entre ambos. La concentración es muy importante como la puntualidad al comenzar una clase. No solo se trata de la disciplina física sino también de la mental. Solo la convicción que se tenga de lo que se hace dará base a la disciplina de la danza. Crear conciencia de esto a los alumnos es tan importante como la enseñanza misma de la técnica. El profesor debe ser un ejemplo para los alumnos. Puntos importantes para la disciplina de una clase son; puntualidad al comenzar una clase, actitud de respeto hacia el alumno y de este al profesor y regularidad en la asistencia entre otras.

CAPITULO IV

Actitud moderna

Moderna significa estar en la vanguardia en un momento dado. Y esto es poseer conciencia de contemporaneidad y convicción en los principios de la misma. Una constante labor de amplitud de conocimiento que lleve a una concepción científica del mundo, es tarea primordial de una actitud de modernidad

CAPITULO V

Trabajo colectivo

El más positivo efecto del trabajo se logra cuando los alumnos forman un colectivo. Dicho colectivo es un grupo de personas que firme y permanentemente respaldan una actividad conjunta. Todos sus miembros tienen una meta común, todos poseen iguales derechos y deberes, existen relaciones humanas correctas y amistosas entre sí. Se mantiene conscientemente una disciplina necesaria al trabajo, se desarrollan habilidades tradicionales y símbolos comunes, se está de acuerdo con los intereses de cada uno y los intereses de todos; existe una perspectiva común.

El entrenamiento de contar en voz alta, y de sujetarse al exacto tiempo que da el profesor, son las bases del hábito unificador en una clase de danza.

Un riguroso estudio sobre cada uno de estos capítulos, nos demuestra que en estas bases pedagógicas se encuentran los elementos vitales de la formación técnico, ético y estético del bailarín moderno.

CAPITULO VI

Principios generales

Las clases de técnica contemporánea están regidas por los 7 principios generales.

1. La postura
2. El constante crecimiento
3. Los centros motores
4. El espacio
5. El trabajo mental unido al físico
6. Desarrollo a través de los ejercicios
7. Las cualidades y calidades del movimiento que se dividen en tres:
 - a. El movimiento resultante de la lucha de oposiciones
 - b. El que surge desde un centro hacia en el infinito
 - c. El que parte desde adentro y sale fuera del cuerpo en busca del espacio.

Se hace referencia también a la ausencia de movimiento o silencio y propone la utilización de la voz como prolongación cinética.

La enseñanza es un proceso en el que están involucrados en conjunto el profesor y el alumno. En general involucra dos aspectos; la instrucción y la educación. La primera incluye las aptitudes para la danza, la creación de hábitos físicos y mentales y todos los conocimientos técnicos que implican. La otra igualmente importante habla de crear las convicciones artísticas. La valoración por la danza, desarrollar la voluntad y el carácter y sentar las bases de una personalidad artística.

Enseñar es en sí mismo un arte. El maestro necesita desarrollar una capacidad creadora.

El alumno necesita poder comprobar físicamente lo que se le enseña. Por eso las explicaciones deben ser lo más exacta. Es importante que el profesor tenga conocimientos referentes a anatomía, fisiología, historia del arte y sicología para ubicar al alumno en los conceptos.

En la formación de la danza hay que tener en cuenta tres leyes básicas;

1. Lo nuevo siempre se relaciona con algo ya conocido.
2. Todo se divide en partes y la repetición permite la profundización.
3. El enlace entre la teoría y la práctica son fundamentales para sentar los principios de la danza. Lo que se busca es que el bailarín logre procesos mentales rápidos producto de una memoria interior logrando así el aprendizaje.

El siguiente seminario de metodología que describiremos fue realizado por Ramiro Guerra en el Instituto Superior de Artes a la carrera de Danza. De dicho seminario quedó registro escrito por su importancia para dicha institución en la carrera de pedagogía.

Segundo seminario

Objetivos:

1. Sensibilizar al alumno de la importancia de la profunda comunicación entre profesor y alumno
2. Establecer la concepción de que tan importante es la materia que se enseña, como la forma de transmitir el conocimiento
3. Asimilar el sentido organizativo que debe regir la práctica al impartir la información técnica danzaria.
4. Manejar la estructura que debe regir una clase de danza contemporánea

5. Aprender a manejar los materiales musicales, la voz y el ritmo que contribuyen y complementa la asimilación de la técnica.
6. Reconocer lo estrictamente fundamental en la forma de impartir una clase para no caer en una vía estéril de academicismos, aun contemporáneo. Saber como no fallar en el desarrollo técnico del cuerpo del bailarín sin violar su imaginación
7. Saber transmitir al alumno la importancia de la disciplina física y mental.
8. Aprender a desarrollar en el alumno la sensibilidad a través de imágenes idiocinéticas que faciliten la interiorización del movimiento impidiendo su mecanización.
9. Aprender a relacionar en la actividad metodológica los aspectos de cada unidad con el todo general.

En 1969 ofrece un ciclo de conferencias ilustradas sobre apreciación de la danza para el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad de la Habana. El departamento de publicaciones universitarias edita un libro con el título “Apreciación de la danza”. Esta publicación pasó a ser libro de consulta de la Escuela Nacional de Danza Moderna y folklórica. Por su importancia en el sistema pedagógico, haremos un recorrido de forma resumida de los distintos capítulos del libro:

CAPITULO I

- Amplitud del término Danza.
- Dinamismo evolutivo de la danza.
- Danza de imagen o narrativa, y danza sin imagen o abstracta.
- Causes originarios de la danza.
- La danza y la religión: danzas sagradas.
- La danza y la recreación: danzas folklóricas
- La danza y el teatro: danzas espectaculares.
- Factores básicos de la danza. Coreografía, bailarín, música, y elementos plásticos anexos.

CAPITULO II

Los estilos en la danza.

- Panorama histórico de estilos y formas en la danza.
- La danza primitiva: Estilo Primitivo.
- La danza en la antigüedad: Estilo Arcaico.
- El clasicismo griego: Estilo clásico Helénico.
- La danza medieval.
- La danza Pre clásica y la Académica: Estilo académico.
- La danza moderna, el siglo XX y su estilo.
- Conclusiones.

CAPITULO III

La coreografía y el coreógrafo

- La coreografía y el coreógrafo: Elementos de la coreografía. A) motivación temática. B) Diseño: simetría y asimetría, oposición y sucesión en la figura y en el espacio. C) y D) Dinámica, ritmo y frase. F) forma o estructura en la danza: forma ABA, forma Rondó, forma de tema y variaciones, forma narrativa, etc.
- Puntos culminantes o clímax.
- Oficio del coreógrafo: reglas de una buena composición coreográfica.

CAPITULO IV

El bailarín o intérprete

- El binomio coreógrafo – interprete en la danza.
- Factores psicológicos en la personalidad del bailarín.
- Factores sociales en la personalidad del bailarín.

- Técnica y virtuosismo.
- Actitud del bailarín hacia el movimiento: escuelas de expresión y estilos.
- Proyección teatral en el bailarín.
- Estilo lírico o dramático en el bailarín.
- Contenido y forma en el bailarín con relación a la danza de imagen y a la danza sin imagen.
- Opinión valorativa sobre el bailarín.

CAPITULO V

La música en la danza

- Orígenes de la música en la danza.
- La música y el teatro antiguo.
- La música en la danza y los modos medievales.
- La música en las danzas cortesanas o preclásicas.
- El espectáculo teatral de danza y la música: Rameau y Lully.
- La música y el periodo romántico.
- Visualización danzaría de la música.
- Uso contemporáneo de la música.
- Problemas materiales del uso de la música en vivo.
- Los compositores y la danza: música escrita y música hecha por encargo.
- Música magnetofónica: Concreta y Electrónica.
- Música aleatoria.

CAPITULO VI

- Las artes plásticas en la danza: A) La escenografía. B) El vestuario. C) La utilería. D) La luminotecnia.

CAPITULO VII

El público o audiencia

- El público como parte integral del espectáculo teatral.
- La audiencia a través de los tiempos con relación a la danza.
- El público y la danza como entretenimiento, o como medio de comunicación.
- Recepción emocional, física e intelectual de la danza en el público.
- Prejuicios valorativos acerca de la danza.
- El público y los medios masivos de divulgación como el cine y la televisión.
- Los experimentos de vanguardia en la danza y el público.
- La relación público espectáculo de danza y sus leyes.

Con motivo de haber recibido el título de Profesor Adjunto del **Instituto Superior de Arte (ISA)** en materia coreográfica, ofrece en 1988 y 1989 clases de composición (cursos primero y segundo). El primer curso estuvo constituido por el desarrollo de la creatividad mediante improvisaciones basadas en las intensidades energéticas y modalidades del movimiento. Sus actividades son:

Primer curso:

- a) Aprender a discernir los 5 niveles de intensidad energética en el cuerpo del bailarín y su relación con los niveles espaciales.
- b) Desarrollo y manipulaciones de esas intensidades energéticas en improvisación, tanto libres como controladas.
- c) Desarrollar la improvisación individual dentro de diseños colectivos a través de unidades coreográficas, con objetivos diferentes aunque unitarios en cuanto al uso energético muscular.
- d) Incorporación del uso de las modalidades o cualidades del movimiento, tales como el sostenido, el percutivo, el vibratorio y el de vaivén o pendular al desarrollo de las intensidades energéticas, fundiendo ambos trabajos.
- e) Hacer actuar el cuerpo en partes aisladas en sucesiones danzarias continuas y discontinuas.
- f) Construcciones rítmicas coreográficas con inclusión de todo el trabajo anterior.
- g) Utilización de la voz, sonidos y objetos que subrayen la escala de intensidades energéticas.

- h) Sensibilización práctica hacia los conceptos de unidades coreográficas, sus secuencias, frases y motivos.
- i) Discusión sobre los conceptos de la danza postmoderna y su actual ubicación, así como su incorporación al desarrollo de nuestro medio danzario.
- j) Concreción del trabajo total en la construcción de 10 unidades coreográficas básicas en que descansa todo el trabajo del semestre, y que son:
 - Calentamiento.
 - Improvisación de solos y dúos.
 - Amontonamientos y desprendimientos.
 - Uso de objetos pesados.
 - Uso de cintas ligeras.
 - Inversión de niveles.
 - Ritmos.
 - Partes aisladas del cuerpo.
- k) Lectura de textos del libro la creatividad de la danza, de Alma Hawkins, sobre las modalidades del movimiento.
- l) Desarrollar interiorización del movimiento improvisado a través del uso de:
 - Concentración.
 - Focos o centro motores.
 - Tensiones y distensiones.
 - Respiración profunda.
 - Imágenes.
 - Atmósferas.
- m) Aprendizaje y control del tempo o pulso, así como del uso de señales que determinen cambios en la improvisación.

Segundo curso

Objetivos de la asignatura:

Trabajar improvisaciones sobre la temática de los estilos:

- a) Primitivo.
- b) Arcaico.
- c) Medieval.

- d) Danzas preclásicas.
- e) Impresionismo.
- f) Contemporáneo
- g) Expresionismo
- h) abstraccionismo

Contenido de ambos semestres.

Programa Analítico.

1. Desarrollo de las temáticas primitivas, arcaicas medievales preclásicas, renacentistas, impresionistas y contemporáneas (Expresionista y abstracta).
 - 1.1 Improvisaciones sobre movimientos básicos individuales de cada temática.
 - 1.2 Improvisaciones sobre relaciones básicas del grupo en cada temática.
 - 1.3 Conformación de unidades coreográficas bien delineadas dentro de una atmósfera primitiva, arcaica, medieval, renacentista, impresionista o contemporánea, expresionista o abstracta.

Actividades.

- Acciones danzarias de claros y fuertes diseños individuales muy directamente reveladores de la temática en cuestión.
- Proyecciones narrativas y abstractas de la temática de que se trate.
- Inclusión de sonidos, voces, palabras, objetos e instrumentos propios de la temática trabajada.
- Elaboración de ritmos propios de la temática.
- Definición de las intensidades energéticas contrastantes dentro de la línea general de la unidad coreográfica.
- Utilización de las modalidades y texturas del movimiento adecuados a las diferentes temáticas.
- Improvisaciones dentro de cada temática de situaciones específicas tales como:
 - a) Encuentros, casuales o no.
 - b) Situaciones en “pro” y en “contra”
 - c) Situaciones en suspenso.

- d) Momentos climáticos
- e) Lectura y discusión de textos del libro la Danza moderna en relación con las otras artes contemporáneas, de Louis Horst y Carroll Russell.
- f) Utilización de movimientos folclóricos nacionales afines a las temáticas estudiadas.
- g) Una creación coreográfica, al menos de cada una de las temáticas con su atmósfera, aconteceres danzarios y un cierto sentido de definición estructural.

9. CONCLUSIONES

La danza moderna en Cuba se desarrolla a partir de la experiencia de Ramiro Guerra quien es considerado el precursor y actor principal de este movimiento en Cuba. A modo de conclusión podemos afirmar que mediante su reflexión y Teorización de la danza fue capaz de sustentar la creación de una técnica de movimiento que evoluciona y trasciende por generaciones.

Sentó dos premisas sustanciales en las cuales se ha desarrollado la danza moderna en Cuba.

1. Tomar los elementos del folklore, el sentido de lo nacional y transformarlo en un concepto universal.
2. Haber creado el concepto “El cubano como cuerpo”, que guiará la búsqueda del lenguaje corporal.

La técnica cubana es el resultado de un estudio constante de distintas técnicas modernas con la inclusión de los elementos folklóricos cubanos y con el estudio de la psicología y la idiosincrasia del hombre caribeño.

Desde los inicios Ramiro volcó sus esfuerzos en formar y desarrollar bailarines cultos, enseñó e instauró métodos de investigación como sistema de trabajo de sus intérpretes y que a la vez estos han seguido aplicando en sus roles de coreógrafos y maestro. Supo aplicar y transmitir su enseñanza a través de sus obras coreográficas y por supuesto con varios libros publicados que son realmente un aporte al estudio y un bien escaso en esta disciplina. Por otra parte realizó diversos seminarios enfocados a la formación de bailarines profesionales y a la creación de una crítica especializada de danza.

Ramiro Guerra se ocupó de la formación de sus bailarines de la manera más amplia posible, no solo en el aspecto técnico del desarrollo de las capacidades físicas, sino también en la formación de una personalidad artística, es decir planteó la necesidad de desarrollar en los alumnos no solo los músculos del cuerpo sino también el músculo cerebral, instruir al bailarín en la importancia de formar y educar el rigor, la disciplina, el trabajo en conjunto y el manejo de las frustraciones. Su proposición fundamental fue siempre alcanzar la

excelencia artística. Por los resultado considero han sabido tomar su enseñanza para desarrollar la danza moderna.

La danza en Cuba goza de un sitio especial en el mundo por dos razones fundamentales; primero por que gracias a la premisas sentadas por Ramiro han sido capaces de crear su propia técnica de movimiento, muy teñida de su idiosincrasia y sus elementos folklóricos que la convierten en un fenómeno particular por su originalidad. Y segundo por que a través de esta formación han alcanzado un alto nivel técnico y artístico, dos aspectos fundamentales del trabajo que inicio y desarrollo Ramiro Guerra en Cuba.

La danza contemporánea en Cuba hoy es resultado y consecuencia del trabajo de varias generaciones, la danza encontró en las condiciones política la posibilidad de desarrollarse, pero esta no hubiera sido posible sin la genialidad de sus artistas, ellos han sabido marcar los puntos cardinales, a partir de una molécula han desarrollado y generado un movimiento artístico, han sabido retroalimentarse de los diferentes estilos, se han hecho cargo de la herencia donde se asienta como sentencia la excelencia, valorando la importancia de renovarse de nutrirse de la vanguardias de ir con las nuevas tendencias y tecnologías de aplicar otros elementos pero sin olvidar la experiencia y la historia para lograr un continuo desarrollo de la danza.

En mi estadía en Cuba pude presenciar las herramientas que les entrega esta técnica a los bailarines y como ellos llevan este conocimiento a la escena teatral. La técnica los entrena y luego les da la libertad de expresión, como decía Ramiro como un medio y no como fin.

De la técnica Cubana puedo resaltar el gran dominio del torso en la contracción y el estiramiento además de la ondulación, los espirales, los movimientos vibratorios y la utilización de la cabeza en continuos círculos y semicírculos ingiriéndoles nuevas dificultades al movimiento. Con respecto al uso de las piernas destaco la destreza que desarrollan en aquellos pasos derivados del ballet con inclusión de las posiciones paralelas y en dedans así como la fuerza y el virtuosismo de los saltos sobre todo en el trabajo de los hombres. El movimiento de los brazos posee gran barroquismo volviéndose muy expresivos y sensuales.

Todos los elementos ya mencionados se conjugan con un rico universo rítmico donde se utilizan además de los tiempos regulares los irregulares, los contratiempos, los ligados, los staccatos y los silencios que aporta un mundo de posibilidades en cuanto a la energía y las dinámicas del movimiento. Puedo resaltar también el trabajo de los niveles, del piso, centro, barra diagonales y salto donde se utilizan todos los elementos mencionados. Con la inclusión de los tambores y cantos de música santera a la clase, los movimientos y ejercicios toman un valor expresivo mayor sobre todo cuando se exige desde el comienzo a los bailarines interpretar, o sea involucrar distintos estados emocionales para que la clase no se torne simplemente una repetición de ejercicios o una gimnasia.

Finalmente puedo concluir que los esfuerzos de Ramiro no han sido en vano gracias a que fue lo suficientemente visionario y generoso para comprender que el movimiento que él comenzaría en los años 50 debía continuar su proceso evolutivo, generar bailarines instruidos y capaces de continuar su trabajo en pos del desarrollo de la danza de un país.

Mi experiencia en la danza moderna en cubana fue a través del trabajo de la compañía Nacional de Danza 50 años después de que Ramiro dirigiera la agrupación y concluida esta investigación puedo afirmar que los preceptos que él sentó en esos años son aun claramente reconocibles y siguen sustentando el trabajo de los bailarines contemporáneos Cubanos.

Cuenta Cuba gracias al trabajo de Ramiro y de las generaciones posteriores un alto nivel de desarrollo en la danza.

Espero que esta investigación abra las puertas a valorar el trabajo artístico y teórico de Ramiro y que las investigaciones realizadas por el maestro sirvan para el estudio de la danza en nuestro país para ir generando artistas profesionales cada vez mas instruidos.

Ojala que libros como *Coordenadas danzarias*, *Eros baila danza y sexualidad*, *Apreciación de la danza*, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza* entre otros pudieran ocupar los estantes de nuestras bibliotecas para nutrir el escaso material teórico con el que contamos en el medio de la danza.

Ojala también que su experiencia nos impulse a buscar nuestra forma de educar alumnos bajo la premisa de la excelencia, de generar futuros artistas más preparados, espectadores capaces de generar cada vez lecturas y críticas más elevadas, así como también de ocuparnos de desarrollar nuevas investigaciones tanto prácticas como teóricas entorno a la danza para valorar y construir igualmente a partir de la historia y la experiencia la danza en Chile.

10. BIBLIOGRAFÍA

ALBELO, Ismael S. Los grandes clásicos de la danza. toda la danza, la danza toda. Cuba, 3,4. 1995

CORDERO, Tania. Fernando alonso, la teoría de los ojos en la nuca. La gaceta de cuba. Unión de escritores y artistas de cuba. 27-31. 2004

DALLAL, Alberto. La danza contra la muerte, 3^{era} ED. D.F. México. Instituto de investigaciones estéticas Universidad Nacional Autónoma. 1993. 367 p

GUERRA, Ramiro. Coordinadas danzarias. Habana cuba, unión 1999. 277p

GUERRA, Ramiro. Eros baila danza y sexualidad. La habana cuba, Editorial letras cubanas, 2000. 192p.

GUERRA, Ramiro. Apreciación de la danza. Letras Cubanas. 2003.228p

GUERRA, Ramiro. De la narratividad al abstraccionismo en la danza. La Habana Cuba, centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003. 356p.

HERRERO, Fernando. Cuba y la danza el folklore transcendido. Fundación Joaquín Díaz .Madrid <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=706>

ORTIZ, Fernando. Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de cuba. 3^{era} ED. La Habana Cuba. Letras Cubanas 1993. 455p

PAJARES, Fidel. Ramiro Guerra y la danza en cuba. Quito Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993. 233p.

PAJARES, Fidel. La danza contemporánea cubana y su estética. La Habana Cuba. Unión, 2005.197p.

PERAMO CABRERA, Hortensia. La escuela nacional de artes y la plástica cubana contemporánea. La Habana Cuba, centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2001. 290p.

SALAZAR, Adolfo. La danza y el ballet. 2^{da} ED. DF México, Fondo de cultura económica, 1994. 302p.

SANTOS GRACIA, Caridad. y ARMAS RIGAL, Nieves. Danzas tradicionales cubanas. la Habana Cuba, centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2002. 301p

SANZ, Mariana. Maestro de maestros, encuentro de la cultura cubana. Madrid España, 48, 49:56-67, 2008.

SORLEY WALKER, Kathrine. La danza y sus creadores. Traducido por GERARDO V. HUSEBY. Buenos aires Argentina, Victor Leru S.A 1973. 227p.

VELUNZA, Vivian. La educación artística en las políticas culturales y educativas: convenio educación cultura.
.http://portal.unesco.org/culture/en/files/32035/11593674553PonenciaCuba.pdf/Ponencia Cuba.pdf

WIRTH, Isis. El lutier de ballets, encuentro de la cultura cubana. Madrid España, 48, 49: 47-55, 2008.

11. MATERIAL COMPLEMENTARIO

11.1 Breve historia del ballet Cubano

El ballet clásico en Cuba sufre un proceso muy similar al de la danza moderna, sus inicios están marcados por la formación de la primera compañía de ballet con propósitos profesionales. Los actores principales, los responsables de la creación y posterior desarrollo de la compañía así como la formación de una escuela dedicada a la enseñanza profesional de ballet son los maestros Fernando Alicia y Alberto Alonso. El perfeccionamiento que ha tenido la escuela y por consecuencia la compañía han situado al Ballet Nacional Cubano como una de las 5 mejores compañías de ballet clásico del mundo, después de la Ópera de París, el Royal Ballet de Londres, el American Ballet Theatre y el Ballet Bolshoi. No podríamos entonces dejar en el tintero al ballet Cubano. Gracias a la excelencia alcanzada por esta agrupación a nutrido de conocimientos a las demás manifestaciones dancísticas. La danza moderna se retroalimentó constantemente del ballet clásico y a su vez este de la danza moderna. Haremos entonces un breve recorrido por su historia, su desarrollo y algunas características metodológicas con el propósito de ampliar nuestro conocimiento entorno a la danza.

El Ballet Nacional Cubano fue fundado en el año 1948 y bautizado con el nombre de Ballet Alicia Alonso. En el mundo entero se ha dado a conocer por la imagen de quien fuera su primera bailarina absoluta y responsable en parte de la formación de esta. Sin embargo detrás de sus logros como bailarina, el ballet que lleva su nombre y la escuela nacional de ballet, existe un gran maestro que dedico su vida a la metodología y la enseñanza, que duerme quizás para muchos en el anonimato. Será contado este capítulo a través de sus escritos y entrevistas, desde la mirada metodológica del maestro Fernando Alonso.

“Le decían el príncipe por su elegancia al bailar. A sus noventa años, Fernando Alonso conserva esa prestancia que sobrepasó sus dones de bailarín y se desliza en los gestos, y en el tono firme y persuasivo de su conversación. Mira con franqueza y manía de viejo maestro-comprueba, con pausa, si se ha hecho entender. Porque toda la historia que atesora merece ser contada: la instauración y el esplendor del ballet en el continente americano tienen en él a uno de sus mas activos fundadores.” Tania cordero³⁹

³⁹ La Gaceta de Cuba revista de la unión de escritores y artistas de Cuba. nov dic.2004 Pág. 27

El maestro Fernando Alonso

Nació en la Habana el 27 de diciembre de 1914. Comenzó sus estudios de ballet en 1936 con Nicolai Yavorski, en la sociedad Pro Arte Musical. Continúa su formación artística en Nueva York, con Mijail Mordkin, Enrico Zanfretta, Alexandra Fedorova, Mijail Fokin, Anatoli Oboukoy Pierre Vladimirov entre otros. Como bailarín debuta en 1937 en el Mordkin Ballet y en 1939 ingreso al American Ballet Caravan, dirigido por George Balanchine. Formo parte del American Ballet desde su fundación en 1940 y bailo en el ballet Ruso de Montecarlo donde alcanzo el rango de solista.

Es uno de los más grandes pedagogos del siglo xx. Formo junto a Alicia Alonso y Alberto Alonso su hermano el Ballet nacional de Cuba (BCN) en el cual se desempeño como bailarín, maestro y director. En 1950 creo junto con Alicia la academia que llevaba el nombre de ella que más tarde se transformaría en la Escuela Nacional de Ballet. Dirigió la escuela hasta 1968, desde entonces es asesor nacional de metodología de enseñanza del ballet.

Entre 1975 y 1992 asumió la dirección del ballet de Camagüey, convirtiéndola en una compañía de prestigio internacional.

Ha impartido clases y dirigido ensayos en la Opera de Paris, en el Ballet Royal de Wallonie (Bélgica), el Ballet siglo XX, de Maurice Bejart, también en Bulgaria, Moscú, Leningrado, Argentina, Brasil, México, Uruguay, China, así hasta 58 países.

Fundador de la sociedad Espeleológica de Cuba, Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de arte y de la Universidad Autónoma de Nueva León.

Ha recibido en Cuba la distinción Raúl Gómez García, el escudo de la ciudad de Camagüey, la orden Frank País, el premio Nacional de Enseñanza Artística (2001), la orden Félix Varela (1981) el premio Nacional de Danza (2000). En el 2008 se le otorgo el premio Venios de la Danse (el llamado Oscar del ballet) a toda su carrera artística, premio que recibió en el teatro Bolshoi de Moscú.

11.1.2 La escuela cubana de ballet

En Cuba por los años 40 existía una sociedad llamada Pro Arte Musical a cargo de un grupo de señoras de la aristocracia encargadas de realizar espectáculos con artistas extranjero de opera, música clásica, ballet etc. en esta misma institución se impartían clases de diferentes disciplinas artísticas con buenos profesores pero con una visión amateur. Los hermanos Alonsos (Alberto y Fernando) gracias a su madre quien además era pianista les permite y los apoya en convertirse en los primeros hombres cubanos en practicar el ballet cuando esto no era bien visto por la sociedad de la época.

Alberto fue el primero en ingresar a la academia de pro arte musical donde su madre era parte de la directiva. En la habana por esos días actuaba el ballet Ruso de Montecarlos, Su entonces profesor Nicolai Yavorsky habla con la compañía para que se fijaran en él. Alberto es contratado para bailar con ellos en Europa.

Fernando Alonso inspirado por su hermano ingresa también a la academia dejando de lado los prejuicios existentes. Como en cuba no existía una escuela ni una compañía profesional decide viajar a los estados unidos. Allí se desempeña como taquígrafo-mecanógrafo y realiza un curso de radiología. Cuando podía por las noches tomaba clases de ballet hasta que Mijail Mordkin le ofreció un contrato en su compañía. En 1937 consiguió llevar a Alicia Martínez su joven novia de 16 años a Nueva York y contraer matrimonio. Juntos transitan por varias compañías, el ballet Caravan, las comedias musicales, el American Ballet, donde trabajan destacados maestros y coreógrafos como George Balanchine.

..Esa fue una etapa muy intensa. Estábamos trabajando con verdadero profesionales del teatro. A Balanchine lo conocí desde que empecé las clases con el ABT, él era asesor de Lincol Kirstein que tenia un movimiento para llevar el ballet a Estados Unidos. El sugirió a grande maestros rusos como Alexandra Fedorova, Anatoli Oboukov, Pier Vladimirov, compatriotas suyos, para que impartieran clases en la School of American Ballet. Tuve también la posibilidad de trabajar con otros importantes coreógrafos como Anthony Tudor, Jerome Robbins, Agnes de Milles, Alberto Alonso, Frederic Ashton grandes maestros para mi. Aprendí mucho de ellos, cada uno con sus diferentes estilo e inspiración.” “Colaborar con jerome Robbins era una delicia por que habiamos estado una vida juntos. Desde su primer ballet obtuvo un éxito rotundo. Robbins y Agnes de milles lograron la esencia de lo norteamericano reflejando el proceso cultural que vivia el pais

La familia Alonso (Fernando, Alicia y Alberto) alimentaría durante su estadía en Nueva York el sueño de crear una compañía profesional en Cuba tan prestigiosa como las que conocían de estados unidos y Europa. El American Ballet en 1948 sufre una fuerte crisis financiera que los obliga por algunos meses a suspender sus funciones. El matrimonio

Alonso encuentra en esta crisis el momento propicio para comenzar la aventura, convencieron a varios bailarines para que los acompañaran a la isla incluyendo al director de orquesta y escena. El proyecto, realizar una gira por Cuba y algún otro país latinoamericano. Logran concretar sus planes y realizan la primera función el 28 de octubre de 1948 en el auditorio de Pro Arte Musical en la Habana Cuba. De esta manera nació el ballet Alicia Alonso con un gran elenco integrado entre otros por figuras como Igor Youskevich, Melissa Hayden, Barbara Fallis Cynthia Riseley, Alicia, Aberto y Fernando Alonso entre otros; el último como director general. Algunos meses duro esta empresa pero pronto los problemas del American ballet se solucionaban y los bailarines retornaría a sus lugares de origen. La recién formada compañía queda entonces con un futuro incierto por falta de personal y de financiamiento, sin embargo la tenacidad de los Alonso los lleva a forma en 1950 la academia Alicia Alonso con fines profesionales. Para resolver la formación de los futuros bailarines se vieron en la necesidad de crear una escuela hasta entonces inexistente en el país. Para tal objetivo era necesario concretar una metodología de la enseñanza del ballet, tarea nada de sencilla ya que ninguna escuela tradicional(francesa, rusa, italiana) les cedería tan valiosa información. Su única y gran herramienta era la experiencia personal en escuelas y compañías extranjeras. Las vivencias en el American Ballet donde participaron de las nuevas tendencias del ballet y se vieron involucraron en la tarea de crear una escuela norteamericana donde se reflejara la cultura Americana en la danza era sin duda su mayor herramienta. De esta vasta experiencia que traían en sus maneras de bailar saldría la metodología que buscaban, para eso era necesario un proceso de decantación y de desarrollarla según sus gustos personales.

“realmente la colaboración entre nosotros tres fue cardinal. Alicia era el conejillo de indias, la que demostraba como danzarían las bailarinas nuestras. Yo la veía a ella trabajando con las demás y me daba cuenta de que lo cubano sobresalía y la distinguía entre todas. Con Alberto conversaba por largo tiempo los temas que iba a coreografiar. Mostraba una vocación de ir incorporando dentro de la técnica del ballet mas puro y clásico elementos de la danza cubana.”

Para lograr sus objetivos de crear un sistema de enseñanza del ballet, será necesario un exhaustivo análisis realizado en conjunto por la familia Alonso, luego de un largo proceso nace la primera propuesta metodología que consistía en crear una carrera de cinco años y así aprovechar más tiempo sus vidas como bailarines. En el programa se agruparon una serie de asignaturas consideradas indispensables para adquirir una conciencia del arte de la danza, dentro de ellas por ejemplo Anatomía aplicada al ballet y kinesiología donde se explica la

metodología del desarrollo muscular, se impartía también teoría y solfeo al igual que en la Escuela Francesa. Consideraron necesario entender la música para entender musicalmente el movimiento y desarrollar una lógica rítmica. Se enseñaba además Pantomima, Danzas de Carácter, bailes Folklóricos historia del ballet e historia del teatro y maquillaje entre otras. La aplicación de esta metodología se concreta gracias a la labor de Fernando Alonso, era el quien se quedaba en Cuba trabajando con la compañía mientras Alicia viajaba constantemente a bailar por largas temporadas a los Estados Unidos. En las salas de clase Fernando logra ir desarrollando y puliendo su metodología que pondría a prueba cuando en 1957 y 58 es invitado a dictar clases a la gran Escuela Rusa.

“esta fue para mi una gran experiencia por que ya habíamos estado estudiando con magníficos maestros de la escuela del Marinsky y del Bolshoi. En esta oportunidad tuve contacto con los cambios de Agrippina Vaganova en la escuela Rusa. Tuvimos un magnifico intercambio, me pidieron que impartiera clases según nuestra escuela en el Marinsky de Leningrado y en el Bolshoi de Moscú. Tuve que desentrañar y analizar mi método desde el punto de vista conceptual fue muy retador. Eran mis inicios como maestro, la sala estaba llena de alumnos de los últimos años y abajo los grandes profesores de la escuela Rusa. Vi a fondo las cosas que me podían interesar de su escuela y me imagino que ellos se percataron lo que podían aceptar de mi escuela, que tenia también influencia de la Escuela Italiana de Veretta, la cual estude con un maestro llamado Enrico Zanfretta”

“de la experiencia en la escuela Rusa hubo algo que llamo mucho mi atención. Ellos llegaban al último año de escuela al tope de su técnica y creían que ese era el techo de sus posibilidades, las clases después eran solo para mantenerse. Ese no era nuestro concepto. Pensamos que uno esta aprendiendo hasta que llega el retiro, mientras tanto todo es susceptible de mejorar “.

Entre Alicia Fernando y Alberto hacían un gran complemento. Alicia fijaba todo lo que había visto de ballet, Alberto rompía con eso para crear cosas nuevas que reflejaran la danza Cubana, estaba él muy influenciado por las coreografías que veía de los Norteamericanos y los Rusos y Fernando el gran maitre de ballet, probaba continuamente los pasos en Alicia y sus alumnas y había estudiado las estructuras de las escuelas existentes, tuvo en cuenta la lógica de la anatomía, las leyes de la física y la experiencia. Construyo un sistema de conocimientos muy valioso y único que se ajusta a las exigencias del hombre latino, específicamente al cubano.

Alicia poseía una manera muy particular de moverse reflejo de esa sensualidad de la mujer caribeña, Fernando cuando le daba clases busco explotar eso como tendencia, por otra

lado surgió el problema a la vista de Alicia una enfermedad que la dejaba lentamente ciega, que hace a Fernando a experimentar muchos ejercicios con los ojos cerrado descubriendo otras maneras de utilizar y explotar otros sentidos.

“Aprovechando dicha experiencia buscó trabajar el sentido neural de la perpendicularidad, el del equilibrio. Busco con ese ejemplo que mis alumnos desarrollen el sentido del propio cuerpo: pensar como sé esta moviendo que imágenes produce y no buscar dicha imagen en el espejo”

Fernando Alonso escogió y entreno a las mejores bailarinas clásicas del país denominadas las cuatro joyas del ballet cubano; Josefina Mendez, Loipa Araujo, Aurora Bosch y Mirta Pla quienes fueron dando forma a una compañía de gran calidad.

“El reconocimiento mundial del fenómeno de la escuela cubana de ballet aconteció cuando los críticos notaron a un grupo fascinante de bailarines capaces de acoplar la compleja técnica de la danza clásica a un estilo común entre ellos”⁴⁰

“La calidad de una compañía no lo da su primera bailarina ni dos ni tres artista si no una suma de talentos, una unidad de estilo, múltiple personalidades que en función del arte asumen la uniformidad y retan al virtuosismo. Por que no existen roles pequeños sino espíritus que colman o no llega....”⁴¹

“El arte en Cuba ha sido un fenómeno de pueblo, accesible, construido y compartido por personas de los mas disímiles orígenes. En consecuencia el ballet cubano impacta en el mundo tanto por su composición física y racial como por la evidencia que puede hablarse de Giselle y el romanticismo y el clasicismo y foutes, lo mismo con un profesor universitario como con un taxista. La formación de un público capaz de apreciar la danza clásica en una sociedad sin experiencia en ella y bastante machista se dedicaron los esfuerzos de los fundadores del ballet nacional de cuba.”⁴²

El trabajo de Fernando dentro de la escuela comprendió la elaboración metodológica de la escuela como también definió el estilo del ballet cubano, sentó las características del baile femenino y masculino; así como el baile de pareja, y la formación de una generación de excelentes maitre como Loipa Araujo, Josefina Méndez, Aurora Bosch, Mirta Plaa, Cheri y Ramona de Saá actual directora de la Escuela Nacional de Ballet entre otros.

⁴⁰ Revista Cuba Encuentro Pág. 59

⁴¹ Fernando Alonso

⁴² Mariana Sanz. Revista Cuba Encuentro. Pág. 48

La metodología Cubana desde un comienzo busco un sello y una identidad, impregnarle un sentido nacionalista al igual que lo hacia Ramiro Guerra en la danza moderna y de ahí su similitud y la necesidad entonces de retroalimentarse. Desde un principio en la metodología de ballet desarrollada se busca la formación en distintos lenguaje con el fin de dotar al bailarín de las mejores herramientas. Actualmente en las escuelas de ballet se estudia danza contemporánea y folklore así como el las de danza y folklore se estudia ballet. En los inicios Ramiro Guerra fue invitado a dictar clase y montar coreografías para la escuela y para la compañía de ballet, Fernando y Ramiro conversaban y teorizaban sobre sus diferencias y similitudes en sus lenguajes dancístico nutriéndose ambas tendencias.

Fernando Alonso en su larga trayectoria ha sido invitado a innumerable países a dar conferencia tomar ensayo, enseñar y reflexionar en torno a la metodología cubana de ballet. A menudo en sus charlas analiza cómo se logra tal entrenamiento en los pasos de ballet.

“El cubano nació así, baila con la soltura con la que se mueve en la calle y lleva por dentro la música. La mujer sensual y coqueta, el hombre viril y ostentoso. Por eso la escuela y la compañía de ballet son el espíritu de un pueblo, su estilo, su mas íntimo sentir.”
Fernando alonso

11.1.3 Características del método cubano de ballet

La clase de la escuela Cubana es el fruto de una profunda reflexión, de un pensamiento pedagógico que no ha dejado de incluir el trabajo multidisciplinario desde los primeros momentos. Se ha perfeccionado de década en década, de año en año, a partir de los patrones fundamentales. Existe una estructura pensada y analizada, no por tradición, si no de un análisis hecho recopilando elemento de la escuela Rusa, francesa, Italiana y Americana, un análisis científico de cómo se debe trabajar una clase de ballet a partir del Cubano. La escuela tiene una definida personalidad con características propias y diferencias que son evidentes.

Parte de este estudio es el que se mencionara a continuación. Todo aquello que estuvo en mis manos analizar.

En sus inicios Fernando alonso el gran maitre y metodólogo del ballet Cubano reflexiono en torno a alguno aspecto. Por ejemplo se dio cuenta que había muchos problemas de rodillas y consulto a varios especialistas entre otros a un doctor a un gran deportista que se dedicaba a la preparación física para entender como lograr mas fuerza y como evitar lesiones. Llego a la conclusión que primero debía calentarse la articulación de los tobillos y después la articulación coxo femoral para luego llegar a la gran flexión como el grand plie.

- En el comienzo de la clase se trabaja el tandeu con plié y estirado, se realizan al menos tres ejercicios de tandeu antes de llegar al gran plié. El primero por lo general es frente a la barra, luego viene los de perfil a la barra.
- El grand plié, entonces viene después de los tandeu puede ser también hasta después de los jette e incluso en combinación con el ronde jambe par terre.
- Otra de las características es el trabajo de los porde bras, en los primeros ejercicios siempre esta combinado con las extensiones hacia adelante y atrás con los suples y cambre en diversas posiciones en 6ta, primera, con plie, de cote, a la barra, etc.. Buscando el calentamiento y estiramiento en el inicio de la clase antes de llegar a los ejercicios más complejos.
- Analizar la manera de intercalar un ejercicio rápido con uno más lento para preparar la musculatura; ir subiendo las piernas poco a poco desde el tercer

ejercicio de manera muy fluida para lograr la ligereza. Al final de la barra el adagio para la fuerza resistencia sustentación y finalmente el gran battement.

- Se trabaja la posición de la mirada. El alumno debe fijar la mirada en un punto cada vez que cambia la cabeza. Este punto no debe ser en el piso sino de la altura de los ojos hacia un poco más arriba. Se debe buscar el espacio con los ojos abiertos buscar la lucidez y claridad y precisión en los puntos. La mirada hacia abajo afecta al sentido de la perpendicularidad y afecta la colocación de la espalda
- En los niveles mas avanzados (A partir del tercer año o cuarto año) se trabaja la utilización de los ángulos de la sala como forma. Se cree que de esa manera se logra el trabajo de la espalda y el de giros característicos de la Escuela cubana. Todos los movimientos se basan en la física, y el movimiento de la danza es pura física. En el giro hay una serie de leyes de la física como la fuerza centrípeta y centrífuga, romper con la inercia, la inercia tiene una tendencia y hay que romper con ella para crear un nuevo movimiento, sin olvidar las leyes del equilibrio, toda una serie de leyes que no pueden olvidarse y que hay que utilizar para realizar los giros.
- Otro factor importante es el punto de apoyo. Se trabaja sobre la base del equilibrio, el movimiento de la cabeza, el cuerpo que gira en bloque y el ritmo de ataque. Un movimiento de la cabeza rápido contribuye a proyectar la linfa sobre las paredes semicirculares del oído interno evitando el mareo. Desde el centro se trabaja todo tipo de variaciones que puedan facilitar el giro. Todo los paso pueden ser enlazados con giros solo hay que buscar la forma de unirlos.
- En las clases se busca la repetición del ejercicio con una razón justificada de interiorizar y dominar el movimiento. Que en la repetición se mejoren y superen las dificultades
- La clase no debe tener un sentido coreográfico lo que no quiere decir que no tenga una belleza artística, se le exige al alumno que trabaje el sentido danzario y el disfrute de los ejercicios desde la clase pero apostando siempre por la limpieza y calidad del movimiento.
- El maestro juega un rol fundamental. Esta el que baila y el que lo ve bailar y da las correcciones. El problema del maestro esta en hacerse entender; eso es

lo difícil, el maestro no es aquel que dice “mira se lo he dicho 20 veces y no logra entender”, Es el maestro el que tiene que lograr que el alumno entienda de lo contrario no esta enseñando. Es importante para el maestro tener conocimientos de psicología, no se puede tratar a todos los alumnos por igual.

- El maestro debe hacer un trabajo más allá de la enseñanza de la técnica en las salas de clase, debe guiar al alumno en el más amplio sentido artístico posible, exigirle se cultive, desarrollar un sentido ético y estético. Entregarle elementos que permitan formar criterios de evaluación el sentido analítico y crítico de los fenómenos culturales. Contribuir a desarrollar el amor al estudio enseñarles el respeto, el coraje, la inconformidad y la pasión por el arte.
- Existe un maestro encargado de observar los problemas técnicos observarlos y discutirlos con los maestros con el fin de corregirlos
- Se debe entregar siempre la teoría de la correcta ejecución de los pasos y dar las correcciones a tiempo con el fin de evitar los malos hábitos que luego serán más difíciles de corregir.

11.1.4 El plan de estudio del método cubano

El Plan de estudios del Método Cubano, que con ligeras variantes -que más adelante enunciaremos- se aplica en la Escuela Nacional de Danza Clásica y consta de ocho años de estudio divididos en dos niveles, del 1o. al 5o. año Nivel Elemental, y del 6o. al 8o. año nivel medio. El primer año del nivel elemental coincide con el 5o. año de primaria y el 8o. año con el último de preparatoria, o sea, se llevan los estudios de danza paralelamente con los de escolaridad. Por lo tanto la edad para comenzar es entre los 9 y 10 años. Hay una selección estricta para ingresar a la carrera, además de facultades físicas se requiere inteligencia y estabilidad emocional, la selección continúa hasta llegar al final del 5o. año (3o. de secundaria) cuando se realiza la evaluación llamada 'pase de nivel', en la cual se decide si el alumno posee la capacidad, los conocimientos y la figura para pasar al nivel medio de la carrera. Al finalizar los ocho años de estudio el alumno realiza su servicio social, son 480 hrs. Por lo general las prestan en la Compañía Nacional de Danza o en el Taller Coreográfico de la UNAM.

Los programas de estudio estuvieron en los comienzos divididos en 9 unidades anuales las cuales se tuvieron que concentrar en 8 debido a la cantidad de días feriados y vacaciones del calendario escolar. Esto trajo como consecuencia que los contenidos de los tres primeros de la materia de Técnica de Danza Clásica quedaran recargados, lo que impedía el cumplimiento de los programas. Por medio de juntas metodológicas se han ido adecuando, no se han suprimido pasos, solamente se han recorrido de lugar tomando en cuenta que era factible aumentar los contenidos del 7o. y 8o. año que estaban más desahogados.

La Metodología Cubana para la enseñanza de la técnica de la danza clásica tiene sus características generales bien definidas, a continuación veremos algunas de ellas:

- Cada una de las posiciones y pasos básicos se estudia como "elemento", una vez asimilado se procede a combinarlo. Por ejemplo, para llegar al estudio de un passé a relevé de 5a. posición se ha tenido que asimilar la 5a. posición, el demi-plié, el relevé y el passé, todos por separado primero.
- Todos los pasos básicos se estudian primero con dos manos frente a la barra, luego con una y después se pasan al centro, exceptuando

Aquellos movimientos hacia delante que se chocaría con la pared.
No se trabaja de espalda a la barra.

- El estudio de los pasos se realiza por etapas. Por ejemplo, el rond de jambe par terre, en la 1a. unidad del 1er. año, se estudia la 1a. mitad en dehors, en la 2a. unidad, la 2a. mitad en dehors, en la siguiente unidad se estudia la 1a. y 2a. mitad en dedans. Luego completo en dehors y en dedans y después seguidos.
- La estructura de la clase y de cada ejercicio es de suma importancia, se estructura la clase con base en los objetivos generales del año y particulares de la Unidad.
- La Barra y el Centro se estructuran, dentro de lo posible, alternando un ejercicio que desarrolle control y fuerza con otro que desarrolle velocidad, con el fin de lograr una respuesta muscular óptima.
- Por lo general no se utilizan saltos en la sección de Centro y Adagio, se inicia la sección de Allegro con saltos pequeños de dos a dos pies y de ahí se va desarrollando hacia el allegro mediano y grande. La acentuación de los saltos es siempre arriba.
- Desde la barra la estructura de cada ejercicio es bastante combinada, a partir de un 2o. año se empieza a trabajar pequeñas combinaciones con los pasos aprendidos y para un 7o. año se deberá manejar un lenguaje danzario amplio y fluido.
- Desde el primer año se debe ejercitar la respiración en la mecánica de la danza.
- Se debe insistir constantemente en la colocación del cuerpo, piernas, brazos y cabeza.

- Las piernas deben estar bien estiradas, con una sensación de empuje del piso, siempre alargando la línea y estirando al máximo
- Se requieren dos o tres ejercicios de tendus y algún levantamiento de piernas antes de realizar grand pliés.
- En los ejercicios de barra es usual alternar la pierna que trabaja.
- Se utilizan los movimientos de "quita-pon" (flex-pointe tendue), "cierra-abre" y relevé en plié cuando se sienta necesario.
- La altura del relevé tanto para mujeres como para hombres es siempre de 3/4 de punta.
- Los pase se exigen siempre muy altos y sin apoyarlo en la pierna del soporte.
- No debe faltar en la clase diaria un ejercicio de fondus, tanto en barra como en centro.
- Las extensiones altas son imprescindibles, a partir de un 2o. año se empieza a trabajar la altura en todas las posiciones an l'air.
- No existen port de bras fijos, se van elaborando según las necesidades.
- Al estudiar el allegro durante los primeros años se hace uso del estira-plié entre uno y otro paso o colocándolo en la frase de manera que ayude al siguiente salto.

- Lograr rapidez y dinamismo en la ejecución de los allegros. Ejercitar los grandes saltos

En resumen, la meta es guiar al alumno de una manera gradual y lógica hacia el dominio de la técnica sin esfuerzos innecesarios.

El cuerpo de maestros de Técnica Clásica está organizado en Colegio, el cual se reúne con regularidad para tratar los asuntos técnicos de la Escuela, asimismo existen los jefes de materia tanto de las materias básicas como de las complementarias quienes se encargan de supervisar el cumplimiento de los programas asistiendo a los maestros por medio de un reporte escrito.

A lo largo de los años en los que se ha impartido la metodología Cubana se han observado algunas fallas de implementación o de método, las cuales a través del análisis primero y la práctica después, se han tratado de ir superando. Dicho análisis se efectúa en juntas metodológicas regulares en las cuales se llega a un consenso sobre las medidas a tomar, la práctica se lleva a cabo en el salón de clase. Algunas de las fallas detectadas han sido:

- El trabajo fino de pies
- La utilización académica de los brazos
- La rapidez en el trabajo de Allégro
- La precisión en la batterie
- La definición de los épaulement

También se han detectado aciertos:

- Buen Giro, salto mediano y grande, extensiones
- Expresividad y fluidez en los movimientos
- Asimilación de los diferentes estilos

Estos aciertos son fácilmente observables a través de los ejecutantes egresados, la mayoría bien colocados en Compañías Nacionales y extranjeras.

11.2 La enseñanza del folklore cubano

Uno de los rasgos característicos del hecho folclórico es que se trasmite oralmente o por una imitación de generación en generación, pero este acto inicialmente imitativo, se transforma en creativo cuando las nuevas generaciones van imprimiendo al hecho folclórico otras particularidades que se corresponde con la realidad histórico social en que se gestan. Se piensa que es principalmente en el folklore espiritual donde más rápidamente se perciben esos cambios o transformaciones. La improvisación es un elemento importante en el baile cubano ya que los bailarores sobre formas básicas realizan variantes, que pueden llegar a construir incluso estilos personales que en muchas ocasiones cuentan con la aprobación del grupo, convirtiendo por este reconocimiento social a estos individuos en “buenos bailarores” apreciados en todo tipo de fiestas, ya sean profanas o rituales.

No es de extrañar que estas variantes sean imitadas y lleguen a convertirse en formas aceptadas y generalizadas del baile folklórico, génesis por lo tanto en su evolución. Los bailes rituales y profanos del folklore Cubano están integrados por una serie de células de movimiento complementadas por gestos de expresa significación o velada pantomima, pero estas células concretadas en “pasos” y “figuras” no tiene generalmente un ordenamiento fijo y el bailaror las combina libremente de forma espontánea. Aún en el baile ritual donde el toque del tambor y el canto enmarcan los pasos a ejecutar, pueden apreciarse matices y variantes en las diferentes interpretaciones y además se establece una relación muy estrecha entre el músico y el bailaror cuando este último pide en su baile él “vire” o cambio en el toque.

En el baile folclórico Cubano se presenta una unidad muy estrecha entre el contenido o motivación y el aspecto formal, como también se ha designado el por qué y el cómo de la danza. Hay ejemplos múltiples de las relaciones entre ambos aspectos que producen una amplia gama: contenido simple y forma compleja, contenido complejo y forma relativamente simple, y entre dos situaciones extremas múltiples variaciones. Estos son factores muy importantes a considerar antes de acometer la enseñanza de un baile específico.

El elemento motivacional en la danza folclórica es esencial. La danza folclórica se produce en un contexto determinado, en un lugar y con causas precisas ya que en ellas se reflejan factores múltiples de la cultura popular e idiosincrasia de los pueblos.

Para la codificación y ordenamiento técnico de las danzas en Cuba hasta el momento y a causa de la casi inexistencia de otros medios, se ha contado con los informantes –tipo seleccionados entre el grupo de los “buenos bailarines” a que se hace referencia anteriormente. Estos informantes-tipo han sido utilizados por agrupaciones danzarias para la proyección artística del folklore y también por las instrucciones docentes en curso y escuelas de danza folclórica. Estos informantes se convirtieron en los demostradores de las danzas en las clases de baile, en las que, bajo conducción del profesor, se enfatiza la observación e imitación de determinados movimientos o pasos.

Las generalizaciones de la enseñanza en escuela e instituciones llevó obligatoriamente, por la imposibilidad de contar con demostradores para todas a que el profesor de baile se convirtiera en el demostrador mismo. De ahí la importancia de que este sea, si no un virtuoso, al menos un buen ejecutante de la danza porque constituye el modelo a imitar en la primera fase de la enseñanza de la misma.

La demostración juega por lo tanto un papel importantísimo en la clase de baile folclórico, pero a la vez el profesor debe percatarse igualmente de cuando ésta ya no resulta necesaria. De la fase de la repetición del modelo pasamos entonces a la creativa, cuando el alumno, con él suficiente desarrollo de hábitos y habilidades es capaz de interpretar el baile proyectando orgánicamente su propio modo de sentirlo.

El período necesario de la asimilación del baile folclórico en su medio natural es bastante amplio, primando en ello las condiciones naturales de los bailarines, su asiduidad a las fiestas y otros factores. En las instituciones docentes se intenta condensar y sintetizar este proceso de forma tal de lograr los resultados en la menor cantidad de tiempo por lo que se apoyan en todos los recursos de la pedagogía, haciendo asequible el aprendizaje, organizando el contenido de lo fácil a lo difícil y con la sistematicidad adecuada que permite el desarrollo de hábitos y habilidades danzarias. En realidad hay ocasiones en que se presentan bastantes obstáculos para lograr dichos objetivos porque ciertos estereotipos

dinámicos resultan ajenos totalmente a los hábitos motores de los alumnos y se hace necesario entrenarlos para lograr estos reflejos. Como vemos, estos son aspectos puramente Técnicos que nos obligan a ver la enseñanza de la danza folclórica también desde este Angulo.

En general el baile debe producir placer en el ejecutante, esto claro está, descontando aquel estilo que tienen otro propósito. El baile cubano se disfruta mucho por el ejecutante, no importa el género. No se concibe una clase de baile folclórico cubano en que los alumnos no reflejen este gusto, este placer al bailar que a la vez refleja una actitud volitiva positiva hacia el aprendizaje y el profesor debe estar atento al desarrollo de este sentimiento en los alumnos.

Resumiendo un poco vemos que son entonces muchos los factores a considerar en las clases de danza folclórica cubanas: el conocimiento de elementos que acercan al alumno a la comprensión del contexto donde se producen las danzas y cuales son sus motivaciones; el análisis de los contenidos y las formas de las danzas relacionados dialécticamente; el papel preponderante de la ilustración y demostración; la ordenación o dosificación correcta de los contenidos con la adecuada repetición y sistematización para lograr el desarrollo de hábitos y habilidades con un aprovechamiento óptimo del tiempo; el vencimiento de los obstáculos técnicos en la ejecución de movimientos; el desarrollo del gusto o placer de bailar; el logro de una interpretación “limpia” técnicamente y a la vez orgánica y creativa en correspondencia de la motivación.

11.3 Escuelas de danza

Con la creación de la escuela nacional de artes de la habana la enseñanza de la danza comienza a impartirse rigor profesional. La primera facultad en crearse es la de ballet clásico, dirigida por el maestro Fernando Alonso. Tres años después en 1965 se forma la de danza moderna y folklore dirigida por la maestra norteamericana radicada en Cuba Lorna Burdsall y posteriormente la escuela nacional de espectáculos musicales.

El mayor logro es haber creado un sistema de enseñanza artística.

Este sistema comprende tres niveles:

- Nivel elemental
- Nivel medio
- Nivel superior

El nivel elemental corresponde a las escuelas vocacionales. Esta se encuentra en todas las provincias con especialidad en música, ballet, danza y artes plásticas

El nivel medio corresponde a la ENA(escuela nacional de arte) con sede en la Habana. Se ha convertido en el más grande y multidisciplinario laboratorio pedagógico de cuba y Latinoamérica.

El nivel superior se estudia en el ISA(instituto superior de arte) donde se obtienen maestrías, diplomados y doctorados vinculados a la educación por el arte y la gestión y promoción.

En la actualidad los interesados en estudiar danza en la escuela nacional de arte deben cumplir con algunos requisitos.

Para estudiar ballet clásico deben tener entre 9 y 10 años y haber aprobado el 4º de la enseñanza primaria. Para integrarse a la escuela deben pasar por rigurosas pruebas de selección. Una vez en la escuela elemental de ballet estudian un programa conformado por

diferentes disciplinas: Ballet, danza moderna, folklore, danzas históricas y de carácter, repertorio, composición coreográfica y eficiencia física. Cumplida la escolaridad secundaria básica (9º) los alumnos que han concluido sus estudios de ballet deben pasar una prueba especial llamada "Pase de nivel". Son aprobados entre 20 y 40 alumnos de todas las provincias. Los seleccionados son llevados a la Escuela Nacional de Ballet de la Habana o a la Escuela Profesional de Camaguey. En estas escuelas recibirán tres años más de educación especializada, se le suman ramos de pedagogía más las asignaturas de la escolaridad. Se gradúan como bailarines- profesores con título de bachiller en artes.

Los estudios de danza moderna y folklore comienzan con 11 o 12 años y 6º aprobado. La convocatoria y las pruebas de ingreso son similares a las de ballet, se da más importancia a los conocimientos de bailes populares y folklore cubano. Al igual que en la carrera de ballet deben al finalizar la enseñanza primaria pasar las pruebas del "Pase Nivel" para continuar sus estudios por tres años más egresando como Bailarines- Profesores.

En todas las provincias del país hay escuelas de nivel elemental de todas las especialidades danzarias, solo en la Habana y Camaguey existen escuela de nivel medio superior en ballet; En la Habana, Santiago de Cuba y Holguin en danza contemporánea, en la Habana y Villa Clara en folklore y solo en la capital la de espectáculos musicales.

A los alumnos graduados el estado les garantiza trabajo y sueldo por dos años, luego pueden continuar en las compañías de danza o en las instituciones donde comenzaron sus trabajos profesionales ascendiendo el sueldo con relación a su desempeño artístico.

En la facultad de artes escénicas del instituto superior de arte (ISA) existen los departamentos de Ballet, Danza y Folklore para todos aquellos que egresados del nivel elemental de las escuelas de danza o aprobando las pruebas de ingresos deseen dedicarse más profundamente a la pedagogía, la coreografía, la historia o la crítica.

Podemos reflexionar acerca del hecho que la formación de los bailarines en Cuba nada tiene de casual si no es más bien el resultado del estado cubano por desarrollar el talento en todas sus manifestaciones. 23 escuelas de nivel elemental, 7 de nivel medio, mas los

departamentos de Ballet, Danza y Folklore agrupan 31 institución de egresados profesionales en el ámbito de la danza que integraran las compañías de danza, como profesores de dichas escuelas o como instructores en las 326 casas de cultura de todo el país.

11.4 La enseñanza artística

La cultura con el triunfo de la revolución en el año 1959 se institucionaliza, el estado a través del teatro nacional el consejo nacional de cultura y más tarde el ministerio de cultura se encargan de subvencionar toda la actividad cultural del país.

La educación escolar a manos de la revolución busca como objetivo principal la formación integral y humanistas de los escolares.

A partir del año 1962 la educación comienza a ser completamente gratuita en todos los niveles y especialidades.

La educación artística entonces es considerada por el ministerio de educación fundamental en las mallas curriculares obligatorias. Se estudia con una frecuencia de 2 a 3 veces por semana. Sin embargo, es considerado insuficiente. Se busca por lo tanto su desarrollo extracurricular. Este trabajo esta a cargo en conjunto el ministerio de educación con el ministerio de cultura logrando crear políticas coherentes y unificadas que permitan la aplicación de un programa de educación artística en todas las escuelas del país a través de comisiones que se encargan de llevarlas a cabo y de mediar su impacto.

“La cultura influye de manera decisiva en la formación y desarrollo de niños y niñas en diversas direcciones. Es premisa y resultado de la condición humana, por tanto, está presente en todo acto educativo y estructura la personalidad en todas las etapas de la vida.

De la misma manera, aporta los contenidos de la subjetividad a partir de las vivencias y experiencias implícitas en las situaciones de aprendizaje y permite, a través de los valores interiorizados y expresados en el modo de ser, establecer relaciones armoniosas y creativas con la naturaleza y la sociedad.

La cultura conforma y caracteriza siempre el proceso docente educativo y se revela en el ámbito de los vínculos interpersonales entre los estudiantes, los maestros, los familiares y la comunidad; en todo el currículo y las actividades extraescolares; en la clase y en los recreos; en los distintos tipos de aprendizaje orientados a la formación y el desarrollo integral de la personalidad; y en los campos físico, intelectual, moral y estético.

Los valores culturales determinan formas específicas en sus adquisiciones y prácticas. Esto repercute en el dominio, coordinación e imagen del cuerpo y la gestualidad; en la construcción de conceptos y la ejercitación de habilidades y destrezas; en el establecimiento

de los principios éticos y la creación de una sensibilidad y cosmovisión sobre su existencia y sus actitudes hacia el mundo.”⁴³

Programa general de enseñanza artística

(El programa que a continuación haremos referencia es del año 1999-2000).

Objetivos generales

- Favorecer la participación masiva y protagónica de la población infantil y juvenil en un movimiento de alta calidad artística.
- Desarrollar la percepción y la sensibilidad estética y la imaginación de niños, adolescentes y jóvenes.
- Acercar a niños, adolescentes y jóvenes a las actividades artísticas e inculcarles la necesidad y costumbre de participar en ellas como creadores, promotores o espectadores.
- Propiciar el conocimiento, afianzamiento y defensa de los valores culturales propios, conocer los valores culturales de los pueblos hermanos de América Latina y de la cultura universal.

Objetivos específicos

- Reconocer, valorar y preservar el patrimonio natural y cultural
- contribuir a la creación de un clima cultural favorable en la escuela
- Fomentar la lectura como vía de enriquecimiento espiritual.
- incentivar las motivaciones, intereses, aficiones y comportamientos culturales

Prioridades del trabajo

- Integración del programa de Educación artística como contenido esencial del trabajo integral de la escuela
- preparación y capacitación diferenciada de directivos, docentes y promotores culturales en temas relacionados con el arte
- Formación masiva de especialistas de arte para el desarrollo de talleres de apreciación-creación en las escuelas de todo el sistema de enseñanza.
- Elaboración y desarrollo del proyecto cultural en todas las instituciones docentes.
- Investigación y divulgación de las mejores experiencias.

⁴³ Vivian Velunza. Viceministro de cultura cuba.

- Elaboración de materiales relacionados con la cultura en soporte magnético.
- profundización y sistematización del trabajo entre las instituciones docentes y culturales fundamentalmente: Escuelas-museos, escuelas y casas de cultura, escuelas y teatros o salas de teatro, escuelas de arte especializadas y centros docentes, escuelas y galerías de arte.
- Establecer alianzas con diferentes organizaciones infantiles, juveniles, de educadores, artistas, etc., con el propósito de desarrollar diferentes actividades culturales como, concursos, programas y proyectos relacionados con la educación artística.

Los dos ministerios, el de educación y el de cultura garantizan los recursos necesarios para el desarrollo de este programa, desde la formación de maestros especializados en artes, hasta los materiales requeridos en las salas de clases y los necesarios para las presentaciones y concursos.

En el año 1962 se crean en Cuba las escuelas de enseñanza artística especializadas. Son ellas las encargadas de atender los talentos artísticos que se descubren en la etapa escolar.

El sistema de educación de estas escuelas de artes está dividido en tres niveles de formación y un cuarto de enseñanza post- graduada.

1) Nivel Elemental

Este nivel tiene un carácter vocacional y se estudian tres especialidades:

- Música (12 especialidades)
- Ballet
- Danza.

La formación comienza desde tercer grado para determinadas especialidades de Música y quinto grado para Ballet, Danza y el resto de las especializaciones de la música. Esta formación se extiende hasta noveno grado.

2) Nivel Medio Superior

Forma parte de la Enseñanza Técnica Profesional del Sistema General de Educación.

Este nivel mantiene las tres especialidades del nivel elemental: Música Danza y Ballet, para asegurar la continuidad en la formación.

Se estudian otras especialidades:

- Artes Plásticas,
- Teatro,
- Arte Circense,
- Espectáculos y Variedades
- Bibliotecología
- Instructores de Arte.

Se puede acceder a ellas desde noveno grado si se cuenta con 85 puntos de promedio y se aprueban los exámenes de ingreso, cuya nota mínima es de 85 puntos. La duración de estudio es de 4 años para todas las especialidades.

Este nivel incluye formación pedagógica en:

- Música
- Ballet
- Danza
- Artes Plásticas

3) Nivel Superior

Teniendo en cuenta el desarrollo alcanzado por la enseñanza artística se crea el instituto Superior de Arte con sus cuatro facultades.

- Facultad de Artes Plásticas: incluye especialidades en pintura, escultura, grabado, conservación y restauración de bienes muebles.
- Facultad de Arte teatral: incluye especialidades en actuación, dramaturgia, teatrología y diseño escénico.

- Facultad de Música: especialidades en piano, violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, fagot, trompa, trompeta, trombón, clarinete y saxofón, guitarra, tres y laúd. Así mismo, tiene especialidades en Percusión, Canto, Dirección coral, Dirección de Orquesta, Musicología, Composición, Dirección musical de sonido.
- Facultad de Arte Danzario: tiene especialidades en Ballet clásico, Danza contemporánea y Danza folclórica.
- Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual tiene especialidades en Dirección, Edición, Fotografía, Producción y Sonorización.

Se imparten además cursos, talleres, adiestramientos, post-grados, diplomados, maestrías y doctorados en las especialidades del Arte.

Para concluir el Sistema de Enseñanza Artística tiene las siguientes características:

- Articulación de los tres niveles de formación
- Acceso mediante pruebas de ingreso
- Se imparten las asignaturas de formación general y de las especialidades
- En los niveles medio y superior reciben las asignaturas pedagógicas para su formación como artistas y profesores
- Imparten clases en sus aulas una buena parte de la Vanguardia Artística
- Las prácticas PRE-profesionales la realizan en agrupaciones y compañías de probada calidad artística.

