

Ramiro Guerra

de la A a la Z

Amadeo Roldán

Amadeo Roldán, músico que tuvo una clara visión de la danza nacional, como aquella que debiera expresar en movimientos propios e inconfundibles el sentir cubano que emanaba de su música. (...) Toda su obra está muy llena del sentimiento de este pueblo con sus hombres y mujeres blancos, negros y mulatos, con sus recuerdos coloniales, con sus actualizaciones políticas, con sus temas religiosos primitivos, con sus manifestaciones callejeras populares y el estruendo fiestero de su raza, yendo desde la complicación rítmica de sus tambores y la gesta de sus poetas hasta el canto infantil al niño negro. Su intenso contacto con la danza nacional (que tendrá que esperar años después de su muerte para tener vigencia) lo demuestran sus ballets *La Rebambaramba* y *El Milagro de Anaquillé*, y muchas de sus otras obras como *Rítmicas* (I, II, III, IV, V y VI), *Tres pequeños poemas*, *El Diablito baila* y *Los tres toques*, entre otras, muy adentrados del espíritu de danza. («Amadeo Roldán y la danza nacional»).

Binomio coreógrafo-intérprete

Si bien, ocasionalmente, el coreógrafo de una danza es su propio intérprete, no es ésta la regla general, y, usualmente, igual que en el teatro dramático, en el que el dramaturgo crea una obra que el actor interpreta en la escena, existe, también, en la danza un creador coreográfico y un intérprete del mismo en la persona del bailarín ejecutante, que se constituye, a su vez, en artista cocreador, partiendo de las bases establecidas por el coreógrafo (...) Indudablemente, es la fuerza del ejecutante la que adquiere fuerza y significación, una vez que la obra sube a la escena, siendo su personalidad la que adquiere estatura y poder ante el espectador, y el factor que más directamente recibe el agradecimiento, la popularidad y el reconocimiento entusiasta del público. Sin embargo, el coreógrafo debe ser la individualidad predominante en todo el proceso anterior, hasta que la obra es puesta a esa consideración. Durante ese período, el más difícil y oscuro de la creación, aunque potente y enérgico, es el creador coreográfico el que marca las reglas y su voluntad debe poseer una energía capaz de cubrir toda eventualidad. (*Apreciación de la danza*).

Comunicación

Para mí, siempre la comunicación ha sido de vital importancia (...) Cuando yo empecé a utilizar los nuevos procedimientos teatrales de los años 60, que se inician con *Impromptu galante*, y después tuvieron su concreción más amplia en el *Decálogo*

del Apocalipsis, rompí con muchos parámetros teatrales, pero, sin embargo, siempre mi preocupación básica era tener comunicación con el público. Y en todo momento esta base conceptual ha regido mi trabajo, y he tratado de trasmitírselo a las generaciones posteriores. En la época del Conjunto Nacional de Danza Moderna, dábamos funciones en el Teatro García Lorca, y llenábamos el Teatro Mella, un teatro muy grande, en el que se necesita crear mucha relación para llegar verdaderamente al público, y, francamente, puedo decir que lo logramos. Ese público se perdió durante la década del 70. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Lo cubano en la danza

Cuando estudiaba en Estados Unidos noté que mi cuerpo respondía a un movimiento diferente. Esto fue la primera prueba de que es posible crear una danza nacional, inconfundible. El cubano, como cuerpo, busca la gravedad. El baile negro, por ejemplo, es como una desintegración. La búsqueda de un contraste entre la tensión y el relajamiento nuestro ofrece la oportunidad de universalizar la danza cubana. Esto en cuanto a la técnica. Luego, el tema, la música, los bailarines exclusivamente cubanos. Le digo que es muy importante que los bailarines sean cubanos (...) Volviendo a la creación de la danza nacional, quisiera decirle que un ballet cubano tiene que contemplar la integración racial. Entre blancos, mulatos y negros surgen inesperados matices al movimiento característico de nuestra danza. («Al hablar con Ramiro»).

Danza-teatro

En los años 80 tuve contacto con técnicas como la *contact improvisation* y los usos de baja energía en el movimiento y la danza-teatro, que irrumpen en Cuba mientras se estaban extendiendo por todo el mundo. Personalmente, ya había incursionado en la danza-teatro, aun sin tener conciencia plena de esta especificidad que apareció después, en los años 70 y 80. Insisto en que ya estaba trabajando esa concepción en toda mi danza, a partir de los 60, cuando había una gran influencia del teatro. Yo había tenido mucha relación con los actores de teatro desde años atrás; ellos se habían interesado en mis técnicas y al enseñarlas me percataba de que estaba aprendiendo mucho del cuerpo y de los actores. Monté algunas escenas de las obras de García Lorca para el grupo Las Máscaras, en las que yo intervenía. Así, me adentré en el trabajo de utilización de la voz, el cuerpo, el movimiento, la acción y otros elementos que me abrirían nuevas perspectivas en cuanto a su utilización escénica, y aun en la misma clase. Utilizaba mucho las voces y sonidos para que el bailarín se acostumbrara a que el cuerpo y su órgano vocal tenían algo en común: su propia psicología. En Las Máscaras me relacioné con la técnica de Stanislavski a través de Andrés Castro, que había sido alumno de la Escuela Piscator, en Nueva York, y estaba interesado en crear un movimiento de teatro en Cuba con parámetros que no estuvieran en uso. Después, me adentré en las técnicas teatrales de Brecht, Chéjov y Grotowski (...) Es decir, que siempre estuve muy permeado de la atmósfera, de los parámetros del teatro, de sus signos. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Decálogo del Apocalipsis (1971)

En el mundo de la danza, fui protagonista de uno de atrevidos acontecimientos que, por supuesto, no fue en absoluto bien visto por el *status* cultural rector en aquel momento. El *Decálogo del Apocalipsis* (1971) poseía diversas sacralizaciones con respecto al espectáculo danzario vigente por aquellos días. Primero, la ruptura de espacios, por efectuarse al aire libre en diversos exteriores (jardines, escaleras, puentes, paredes, ventanas, aleros, zonas de parqueo, vestíbulos) del Teatro Nacional de Cuba que daba su frente a la Plaza de la Revolución. Segundo, la relación con el público que debía seguir el espectáculo, por dos horas, a lo largo de todo el vasto edificio. Tercero, el uso de textos —cantados, declamados y hablados por los bailarines— y, por último, el tratamiento de la temática sexual con un enfoque como no había sido tratado en nuestro mundo danzario, a través de una burlesca carnavalesca general del espectáculo. (*Eros baila. Danza y sexualidad*).

Etapas

De mi primera etapa con el Conjunto Nacional de Danza Moderna, la más representativa y la más importante de las obras fue *Suite Yoruba*. En la segunda etapa, diríamos que está *Orfeo antillano*. En la tercera, hablaríamos de *Medea y los negreros*. En la cuarta, está *Impromptu galante*, una obra que tuvo mucha repercusión para mí; pensaba que sería el primer escalón de ese período que quedó sin desarrollo al ausentarme del Conjunto. Esa etapa hubiera tenido su culminación con la puesta de *Decálogo del Apocalipsis*, obra que, tal vez por no haberse estrenado nunca, ha quedado en mí como la mejor de mis obras. Del trabajo con el Conjunto Folklórico Nacional, han quedado *Tríptico oriental* y *Trinitarias*. Cada una de esas etapas estuvo caracterizada por un proceso cada vez mayor de elaboración de la técnica de los bailarines, de profundización en el estudio de la conformación de un estilo nacional de danza moderna, de una profundización en el trabajo de grupo y de un desarrollo de la personalidad artística de cada bailarín. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Formación y estudios

Mi estética ha estado alimentada y expresada por una extensa fusión de técnicas y estudios. Mi primera maestra me educó en el ballet clásico combinado con la escuela alemana. Ella nos enseñaba, un día, los principios básicos del ballet, sin manierismo de ninguna clase, especialmente para el cuerpo masculino, y, otro día, nos explicaba ejercicios y maneras de utilizar el cuerpo completamente diferentes, que venían de la escuela alemana en la que ella se había formado. Después, cuando estuve en Estados Unidos, me puse en contacto con el movimiento de danza moderna. Estudié con Doris Humphrey la técnica que llamaban en aquel momento Humphrey-Weidman, y tuve oportunidad de recibir clases no sólo de esas dos grandes figuras, sino también de José Limón. Mi estudio más profundo, el que considero más importante para la formación del cuerpo del bailarín moderno, fue la técnica Graham. Cuando regresé a Cuba me dediqué a estudiar nuestro folclor, no solamente en lo teórico, con la lectura de los libros de don Fernando Ortiz, sino también en lo práctico. En esos momentos,

no era nada fácil, pero en los ambientes religiosos pude ver mucha danza relacionada con la santería, y tuve la oportunidad de estudiar con algunas de esas personas los movimientos y las raíces del folclor cubano, no sólo la santería, sino también los ritos abakuá y otros, de los cuales está lleno nuestro folclor (...) Más adelante, Elena Noriega vino a Cuba. Yo tenía el Conjunto de Danza Moderna a mi disposición, y Elena nos impartió clases en las que nos brindaba todo el caudal de experiencias de la danza mexicana. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Giras

Otro capítulo importante de la vida del Conjunto [Nacional de Danza Moderna] fue el de las giras internacionales. El panorama total del mismo se reduce, en doce años, a dos giras realizadas y tres frustradas. La primera, efectuada, muy a principios, en 1960; la segunda, en 1969, casi al final de mi estancia en el Conjunto (...) La primera gira, por invitación del Teatro de las Naciones de París, siempre la consideré demasiado prematura para el desarrollo del Conjunto, con apenas un año de trabajo y existencia. Pero, en fin, había venido un delegado de aquella institución y habiendo visto el espectáculo, lo hubo de aprobar (...) Por motivos de capacidad, teníamos que dejar parte de los huacales que llevaban el vestuario y la utilería. Nos olvidamos de nuestras maletas y cargamos con lo necesario para las actuaciones. Recuerdo que llegué a París prácticamente vestido de diablito abakuá. Los demás compañeros iban disfrazados como yo (...) Los franceses se quedaron pasmados al vernos bajar en el aeropuerto. Aquello resultó insólito. El olimpo afrocubano los tomó por asalto. («Un Orfeo cubano. Entrevista al coreógrafo Ramiro Guerra»).

Humor

Gran parte de mi obra estuvo basada, y siempre se caracterizó, por una fuerte emotividad dramática. *Orfeo antillano*, *Medea* y *los negreros*, tenían un fuerte impacto dramático en el público. A partir del año 69, empecé a sentir la necesidad de la utilización del humor como otro procedimiento expresivo. Claro, un humor que no era estrictamente de diversión, sino un humor cáustico, la ironía. Si en un momento determinado el público podía reírse, a eso le dábamos continuidad para después reflexionar. *Impromptu galante* se movió dentro de esa atmósfera de ironía hiriente; pues, ya en el *Decálogo del Apocalipsis* el humor fue mucho más cáustico, mucho más delirante, para expresar una época en que había que reírse para no morir. La única manera quizás de la supervivencia era reírse un poco de todo lo que estaba ocurriendo, porque si nos poníamos a llorar, nos íbamos a convertir en agua. Entonces, en el *Decálogo* y otras obras posteriores mías, como *Ordalías*, el humor se hace tan agresivo como para simplemente sofocar la risa. Mi última obra, *Tiempos de quimeras*, también usa el humor, un humor más juguetón, un humor muy crítico; se utilizan los refranes para hacer un tipo de crítica social. Para mí, el humor se ha convertido en un arma de mucho interés, y tiene asegurada —aunque yo no lo hice para asegurarme— la comunicación con el público. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Influencias

Sobre todo, Cuba. Indudablemente, Martha Graham fue muy importante para mí. Aunque yo diría que, excepto en Toque, la primera de mis coreografías, su personalidad coreográfica no se siente tanto en mi obra. Admiro a Anthonny Tudor, Michael Kidd, Jerome Robins, pero en ellos nunca encontré lo que necesitaba. Desde muy temprano, tuve que buscar un lenguaje que me permitiera la comunicación con el público cubano. La presencia de Elena Noriega, uno de los pilares de la danza moderna en México, con la que tuve el privilegio de trabajar durante su estancia en Cuba, fue muy relevante (...) Pero, si algo puede decirse que aflora notablemente en mi obra, más que la labor de otros coreógrafos, es la impresión que me produjeron espectáculos como la Ópera de Pekín y el teatro kabuki, de Japón. El encuentro con esas expresiones fue decisivo y me obligó a estudiar todo lo relacionado con tales líneas de realizaciones teatrales. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Liborio y la esperanza (1962)

Tengo en proyecto, es decir, ya estoy trabajando en él, *Liborio y la Esperanza* con música de Natalio Galán. Está basado en la caricatura política de la época de Zayas. Se divide en tres partes: la politiquería (mundo de los manengues, el jamón, los cartelones, etcétera), la lotería (el mundo de la suerte, hay un baile con la Fortuna, billeteros, etcétera); la religión (caracoles, testigos de Jehová, beatos y, finalmente, la aparición de los ángeles que colocan sobre la cabeza de Liborio las palmas del martirio). Al final, Liborio queda solo. Reaparecen los personajes anteriores. Liborio los arroja de la escena y queda solo, en espera de que una nueva vida se produzca. Como verás, es una historia de nuestras frustraciones hasta el momento de la Revolución. («Al hablar con Ramiro»).

Literatura

La literatura me ha nutrido mucho, ha movido mis ideas coreográficas. *Medea y los negreros*, *Orfeo antillano*, *Suite Yoruba*, y otras, son temas de la literatura, ya sea de ficción o expositiva, porque la *Suite...* me la sugirió la lectura de *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, una obra de don Fernando Ortiz. A mí me gusta la danza narrativa; además, se me da muy fácilmente, pienso muy coherentemente dentro del ámbito de una narración. Aunque me he dado a la disciplina de hacer danzas que no sean narrativas, pues eso ofrece la ventaja de que uno tiene que trabajar basándose estrictamente en la textura del movimiento, lo cual hace poner especial atención en los diseños puramente coreográficos, ceñirse exactamente al cuerpo del bailarín en el espacio, sin que haya detrás algo más que no sea el movimiento puro. («Un Orfeo cubano. Entrevista al coreógrafo Ramiro Guerra»).

Música

Yo diría que no es saludable que el coreógrafo dependa demasiado de la música. La coreografía es un mundo particular y la música debe ser algo para apoyarla. Uso la música, frecuentemente, como una atmósfera. Los bailarines tienen una métrica

propia, que está definida por el movimiento, no por la música. De esta manera se puede concebir una coreografía sin música, en silencio. Hay fragmentos dentro de mis obras que no tienen música. En *Orfeo antillano*, por ejemplo, el solo de Orfeo lo hice en silencio; después se me ocurrió utilizar la trompeta, porque había sido un instrumento significativo en el carnaval y, entonces, Leo Brower me hizo la música para ese solo, pero era independiente de la coreografía. Para mí, el tema es lo más importante, la música la utilizo muy libremente. («Un Orfeo cubano. Entrevista al coreógrafo Ramiro Guerra»).

Nina Verchínina

Tenía, en esos momentos, noticias de que existía aquí, en La Habana, una bailarina procedente de los ballets rusos que daba clases: Nina Verchínina. Allí me fui y comencé a recibir clases de ella en su pequeño estudio, que era la salita de un apartamento bastante reducido (...) Era una profesora nata, que sabía lo que quería extraer del cuerpo de cada cual, con un rigor que no daba oportunidad a nuestros cuerpos, carentes de formación disciplinaria para afrontar la difícil técnica clásica, para caer en la holgazanería tropical (...) Nina era una especie de disidente del estilo académico de los ballets rusos. Sus estudios y su interés en la danza expresionista alemana habían desarrollado en ella un estilo angular y punzante en su manera de bailar (...) Ella nos ofrecía también otro tipo de clase, sin uso de barras, con muchos ejercicios en el suelo, especialmente acostados (...) Así, balanceaba nuestra formación técnica con el código clásico y a la vez con la libertad expresiva, aunque no menos rigurosa, de las técnicas alemanas. (*Ramiro Guerra y la Danza en Cuba*).

Orfeo antillano (1964)

Orfeo antillano es una idea que vengo trabajando hace algunos años. Ya en el año 60, estando el escenógrafo Julio Matilla y yo en la Sierra Maestra, ofreciendo unas representaciones, planeábamos el montaje de *Orfeo* (...) El ballet tiene dos mundos: el de la realidad, que hemos resuelto a través de nuestra música y coreografía, folclórica, y el mundo fantástico, que requería una música especial que resolvimos con la de la cantata *El Velo de Orfeo*, de Pierre Henry; esto es, música de la llamada concreta. Todo el mundo mitológico del Orfeo helénico está transmutado al mundo de la mitología afrocubana. El carnaval es el personaje fundamental de la obra, pues, es el símbolo de la vida. Hay, también, todos los personajes mitológicos: Ifá, dios de los oráculos; Elegguá, el de los caminos; Oyá, el de la muerte; los eguns, los muertos, y otros. («Ramiro habla de *Orfeo antillano*»).

Cuando me inicié en el trabajo de *Orfeo antillano*, que era una obra fuertemente narrativa, ya tenía mucha más libertad, y tenía también a mi favor la presencia de Elena Noriega en Cuba (...) *Orfeo* fue verdaderamente una obra mucho más larga, ya que todas mis obras anteriores no pasaban de veinte a veinticinco minutos y, sin embargo, *Orfeo*, sin proponérmelo, se convirtió en una obra que tenía 40 minutos o

más, porque su narrativa no me impidió ni me hizo sacrificar la textura danzaria. Así, a partir de ese momento, podía expresarme con mucha mayor amplitud, y con muchas más, digamos, posibilidades en la mano, para expandir mi forma de expresión. (*Ramiro Guerra y la Danza en Cuba*).

Posmodernismo

Cada creador, queriéndolo o no, está en el momento en que vive. Yo lo hice queriendo. Sí puedo decir que, en muchas ocasiones, por la falta de información que en décadas anteriores teníamos, no estaba al tanto de lo que estaba ocurriendo fuera de Cuba, y, sin embargo, sin saber por qué, ni cómo, estaba trabajando en líneas de creación que más tarde se pudieron ubicar dentro de lo que se llamó posmodernismo. Pienso que estaba claro cuando trabajaba dentro de los resortes del posmodernismo, estaba siguiendo toda esa línea de gran mezcla y de grandes cruces culturales, entre unas y otras expresiones artísticas. Aunque eso no quiere decir que consideré como válidos muchos parámetros del posmodernismo, tal como la negación de la utopía, o aquello de que todo vale; yo no creo que todo vale. Lo que no tiene calidad, no vale. Y por mucho que se mezclen y que se hagan aleaciones y pases de un lado a otro, lo que hacemos no tiene valor, no vale simplemente (...) Mis últimas obras, a partir de *Impromptu galante*, incluyendo el *Decálogo del Apocalipsis*, después, *Ordalías* y, por último, *Tiempo de quimera*, están muy llenas de la atmósfera que establece el posmodernismo, es decir, utilicé tanto el movimiento como la dramaturgia teatral y de texto, como combinaciones sonoras, de efectos muy fuertes, plásticos, incluyendo la utilización de edificios, espacios abiertos y otros espacios muy cerrados, como es el caso de *Ordalías*. Todos esos sistemas se pueden unir unos con otros y constituir nuevas manifestaciones artísticas, en los cuales expreso mi manera de sentir y de ver la época en que vivimos. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Prejuicios

A mí me tocó la oportunidad de imponer en la escena teatral un buen elenco masculino, bien diferenciado racialmente (negros y mulatos), con lo cual, siguieron derrumbándose los baluartes de la marginación para el varón en la danza cubana. Hoy por hoy, después de la creación de las escuelas de ballet y de danza moderna, a nivel estatal, se puede decir que ha dejado de ser una excepción el hecho de ser varón para ejercer el arte de la danza (...) Sin embargo, los que vivimos la primera etapa bien sabemos que imponerse no fue tarea fácil, pues fue necesario tener coraje y una decisión definida para afrontar los prejuicios sociales de una moral en que salir a bailar en un escenario era hacer un auto de fe de homosexualidad, ante la picota pública de una audiencia no preparada para ese impacto cultural, mediatizado por un falso canon de machismo insular. Este último, aunque no desaparecido del todo, ha debido abrir brecha a las presiones de la cultura universal, que ya considera como obsoletos esos prejuicios dentro de las sociedades contemporáneas. (*Eros baila. Danza y sexualidad*).

***La Rebambaramba* (1961)**

La Rebambaramba, titulado «ballet afrocubano en un acto y dos cuadros», posee libreto de Alejo Carpentier y diseños escenográficos y vestuario de José Hurtado de Mendoza. Data de 1928 y la partitura fue estrenada en forma de suite por la Orquesta Filarmónica de La Habana, ese mismo año. Más tarde, fue tocada en México, París, Berlín, Budapest, Bogotá e Illinois, teniendo un resonante éxito de crítica, provocando turbulencias tales como la de Berlín, en que parte del público atronó con aplausos, mientras el resto pateaba rabiosamente, lo que dice del carácter polémico y novedoso que tuvo la obra aun para públicos tan cultos como el berlinés. Como obra coreográfica su historia es corta. Diáguilev se sintió interesado en el ballet, pero, esperando recibir del autor datos concretos sobre la *mise en scène*, le sorprendió la muerte, quedando trunco el proyecto. Concebido para bailarines ajenos a una estética clásica, en unos años en que ni aun estos existían en nuestro medio, y, además, con presencia de bailarines negros y mulatos en la escena, sólo hubo un intento, por el año 1933, hecho por un grupo de intelectuales amantes de las artes, entre los que se encontraban Luis de Soto, Luis A. Baralt y el propio Amadeo Roldán, autor de la música, de llevarla a escena con elementos populares, lo cual no llegó a tomar forma (aunque comenzó a ensayarse) por las circunstancias graves de la política del momento que culminaron con la caída del régimen de Machado. («Amadeo Roldán y la danza nacional»).

***Suite yoruba* (1960)**

Fue mi primera obra importante (...) Fue una obra que creció mucho con el tiempo; originalmente, eran cuatro escenas con las divinidades del panteón yoruba: Yemayá, Shangó, Oshún y Oggún, tan separadas dichas escenas que incluso había un telón hecho de tela de yute y decoraciones propias de la ornamentación yoruba; el telón se cerraba y volvía a abrirse para presentar cada una de las escenas. Cuando la filmación de la película *Historia de un ballet*, ese telón aparece, estableciendo la separación que hay entre una y otra escena (...) En la película, cinematográficamente, se hicieron cosas muy interesantes, como la de retardar el movimiento, lo que llamamos la cámara lenta. Incorporé, en la batalla, algunos momentos de la película en que también los bailarines actuaban de esa forma de *ralentamiento* y después irrumpían en momentos muy rápidos de dinámicas muy intensas que antes no existían dentro de la coreografía. Mantuve los mismos movimientos y desplazamientos espaciales, pero con esos cambios dinámicos. No solamente eso, sino que, después, con el tiempo, la incorporé, ya que era tan bella la escena en la película, y que realmente considero lo único interesante: la escena final de la lucha entre los dos dioses que incorporé al ballet. Es decir, cuando aparecían Shangó y Oggún para entablar batalla, una pantalla bajaba y comenzaba la proyección de la película y cuando terminaba desaparecía inmediatamente la pantalla, y terminaba también huyendo, en vivo, Shangó. (*Ramiro Guerra y la danza en Cuba*).

Teatralidad

Yo veo la danza como un gran espectáculo donde el bailarín no sólo sale a bailar, sino que, además, tiene que hacer muchas cosas más: actuar, en un momento determinado

emitir sonidos; en fin, estar dentro de un ámbito teatral de mucha repercusión. Con ese objetivo entrené a mis bailarines. Todos los signos sensoriales que elaboro y lanzo al público en una danza son muy intensos, él debe recibir sensorial y emocionalmente algo muy fuerte. He llegado a utilizar hasta olores en mis obras. Creo que la danza debe estar ligada al impacto que significa el teatro en la vida cultural del hombre. Siempre he perseguido una atmósfera espectacular en mis obras. («Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»).

Volver

Nunca he querido volver sobre mis obras, pues no me place hurgar en el pasado. Además, tuve un momento en mi trayectoria artística en que mis obras más importantes ya habían cumplido su misión dentro de mí. Quizás no para el público y el mundo externo, pero por lo menos con respecto a mí, necesitaba continuar por nuevas vías que me llevaran a actualizaciones dentro de mi trabajo. Esa fue una nueva etapa, que fue interrumpida y frustrada. Y ahí quedé. (*Ramiro Guerra y la Danza en Cuba*).

Zapateo

Las danzas de cortejo, reminiscencia de los antiguos ritos de fertilización que, estilizados en su mimesis erótica, van a extenderse por Latinoamérica, tendrán en Cuba su más alto exponente en el zapateo, bailado por los guajiros del área rural. Teniendo sus antecedentes en España, esta danza va a surgir dentro del mundo de las fiestas campesinas de los isleños venidos de las islas Canarias y establecidos en el archipiélago antillano desde el siglo XVIII, cuando llegaron en brotes migratorios de familias enteras, por lo cual, el acriollamiento no estará ligado plenamente a la mezcla con el africano. La danza en cuestión ofrece ya un destilamiento erótico producto de la estilización provocativa de la mujer con su saya y la del hombre que la persigue homenajéandola con su zapateado (...) Esta danza cumple con los requisitos del galanteo entre parejas, sin que la intención erótica vaya más allá del requiebro del hombre ante la coquetería femenina, pero sin siquiera tocarla. (*Eros baila. Danza y sexualidad*).

BIBLIOGRAFÍA

- Arrufat, Antón; «Al hablar con Ramiro»; en *Lunes de Revolución*; n.º 53, 4 de abril, 1960, p. 15.
- Guerra, Ramiro; «Ramiro habla de Orfeo antillano»; en *Bohemia*; 26 de junio, 1964, p. 28.
- Guerra, Ramiro; «Amadeo Roldán y la danza nacional»; en *Lunes de Revolución*; n.º 28, 28 de septiembre, 1959, pp. 4-7.
- ; *Apreciación de la danza*; Universidad de La Habana, La Habana, 1969.
- ; *Eros baila. Danza y sexualidad*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000.
- Pajares, Fidel; *Ramiro Guerra y la Danza en Cuba*; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1993.
- ; «Ramiro Guerra: sentirme en las raíces»; en *Conjunto*; n.º 126, septiembre-diciembre, 2002.
- Pérez León, Roberto; «Un Orfeo cubano. Entrevista al coreógrafo Ramiro Guerra»; en *Por los orígenes de la danza moderna en Cuba*; Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, 1986.