

# Retrato antes y después de la batalla

Tania Díaz Castro

A PARTIR DE 1968, SE LLEVÓ A CABO LA GRAN OFENSIVA Revolucionaria, que poco después incluyó la disolución de grupos artísticos y la marginación de poetas, escritores y artistas, dejando un vacío en el mundo de la cultura muy difícil de recuperar. A través de aquel macabro plan se cerraron cabarés, clubes nocturnos y centros de diversión; se suspendieron los carnavales, las Navidades, y se recogieron los libros que pudieran perjudicar el avance del socialismo en Cuba. La Ley 501 permitía al Estado cubano separar de su centro a todo aquel que no fuera políticamente confiable, sin alternativa de encontrar empleo dentro de su profesión.

Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y autor, en las dos últimas décadas, de una importante obra ensayística sobre la técnica danzaria, es uno de los ejemplos más dolorosos y lamentables de aquella legión de creadores cuya carrera fue segada. No importó su talento. Tampoco, su larga trayectoria, su empeño contra viento y marea de continuar con una labor artística emprendida a mediados de la década de los 50. Hombre pequeño, nervioso, de vida libre, lo vi muchas veces por las calles habaneras. Caminaba mirando el piso, pues encontrarse con un amigo significaba ahondar en la herida, escuchar lamentaciones, o aquellas palabras alentadoras de «ya verás que todo se arreglará». Creo que yo misma así le dije alguna vez, cuando alzó la vista y me reconoció.

En 1968, la revista *Bohemia* le había dedicado un reportaje de cinco páginas para destacar su trabajo de largos años como fiel exponente del desarrollo de la danza moderna de Cuba. El reportaje lo realizamos Ricardo Villares, entonces mi esposo, y yo. En aquellos momentos, Ramiro tenía 48 años de edad y se encontraba en su mejor momento como creador, tras haber alcanzado un notable éxito con las primeras obras del Conjunto de Danza Moderna: *Mulato*, *Mambí*, *El milagro de Anaquillé*, *Rítmicas*, *Suite Yoruba*, *La Rebambaramba*, entre otras.

Cuando lo entrevistamos para *Bohemia*, Ramiro realizaba en el Teatro Mella el ensayo final de su obra *Medea y los negros*, una recreación antillana del mito griego, en la cual los toques congos se integraban a las más universales formas musicales de esa época. Según Ramiro, creador del libreto y la coreografía, los elementos danzarios que utilizó «encontraban su origen más remoto en la plástica egipcia o griega del período arcaico, en la viva tradición afrocubana y europea, básicamente en las escuelas de la danza moderna iniciada con el siglo por la bailarina norteamericana de origen irlandés Isadora Duncan».

Al mismo tiempo que hacía indicaciones a los bailarines y daba órdenes sobre los cambios de luces, Ramiro nos fue hablando sobre sus primeros pasos en la danza. Comentó que había llegado a Estados Unidos con veinte años de edad. Allá estudió con grandes figuras de la danza moderna norteamericana como Marta Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman. «En 1955 organizamos el Conjunto Experimental de Danza, en un local adaptado, de malas condiciones. Pronto el grupo se disuelve, y con algunos de sus integrantes formamos otro que actuaba en el teatro El sótano, que nos prestaba Paco Alfonso. Nunca tuvimos apoyo oficial (...) En 1959 se crea el Teatro Nacional y en él un departamento de danza moderna dirigido por mí».

Ese mismo año, se fundó el Conjunto de Danza Moderna, que a partir de 1962 pasa a llamarse Conjunto Nacional de Danza Moderna. A falta de artistas profesionales, Ramiro formó el elenco con personas que, en muchos casos, no tenían experiencia como bailarines. Silvia Bernabeu, quien hacía la *Medea Vengadora*, nos confesó que era ama de casa y nunca pensó seriamente dedicarse a la danza moderna. Eduardo Rivero bailaba en centros nocturnos antes de 1959. Ramiro lo vio bailando y lo tomó para el Conjunto. En 1968, era ya solista y profesor en la Escuela de Danza Moderna, de Cubanacán. Otros dos destacados solistas, Ernestina Quintana y Gerardo Lastra, eran maestros de primaria. Perla Rodríguez, también solista, era una adolescente de trece años cuando, bajo la dirección de Ramiro, descubrió su vocación y su facultad para bailar.

El Conjunto se nutrió, además, con otros coreógrafos. «Después, recordó Ramiro, vino Elena Noriega, bailarina y coreógrafa mexicana. Elena ha hecho un aporte muy importante al avance del grupo. Con ella hemos obtenido mucha experiencia técnica». Para 1968, la dirección de la compañía la encabezaba Ramiro y estaba integrada por Elena Noriega, la coreógrafa Lorna Burdsall, el coreógrafo mexicano Manuel Hiram y el diseñador Eduardo Arrocha. Se habían incorporado, asimismo, dos coreógrafos jóvenes, Luis Trápaga y Federico Eternod. Para todos, establecer comunicación entre el público y las obras era lo fundamental. Según Ramiro, los elementos que brindaba nuestra historia eran ricos en heroísmo y belleza. «Ahora —expresó entonces— no era el momento de ocuparse sólo de lo abstracto en la danza. En danza también tenemos que escribir nuestra historia».

En busca de la comunicación con el público, el Conjunto inició sus recorridos por el interior del país y dio funciones en centros de trabajo y zonas rurales. Acerca de ese trabajo, Ramiro comentó: «En el 63 ofrecimos dos temporadas para becarios. Les explicábamos el porqué de la danza moderna, los

orígenes de sus movimientos, su desarrollo a través de las distintas escuelas conocidas internacionalmente y la importancia que tiene la comunicación de la danza con el espectador. En épocas de zafra llevamos el grupo a los campos cañeros. A veces preparamos un escenario o bailamos en la misma tierra».

Poco antes del estreno de *Medea y los negreros*, había estado en Cuba el famoso coreógrafo belga Maurice Béjart, quien elogió la labor de Ramiro y reconoció que «la danza moderna cubana, aunque con elementos de otros países, es esencialmente cubana. En su búsqueda por encontrar una forma de expresión, ha encontrado un camino». En la entrevista, Ramiro nos comentó: «Maurice Béjart, director del Ballet del Siglo XX, en su reciente visita a Cuba ha dicho sobre *Medea y los negreros*: «Tiene hermosos movimientos y el uso del acompañamiento musical es muy bueno. Ramiro tiene muchas posibilidades, pero está muy atado, muy esclavizado a la historia, necesita más libertad». Yo le contesté que me preocupan el contenido y la historia».

En 1970, Ramiro montó su última obra, *Decálogo del Apocalipsis*, que había ensayado durante doce meses. Los funcionarios encargados de leer entre líneas decidieron que *Decálogo del Apocalipsis* se quedara con las invitaciones repartidas y el escenario listo. Sencillamente, se prohibió su estreno, a pesar de que estaban vendidas todas las localidades. A finales de ese mismo año, se tomaron medidas más drásticas contra la libertad de expresión. A partir de 1971, empieza a aplicarse la llamada política «de parametrage», y los mejores talentos de Cuba comenzaron a sufrir la separación de sus centros laborales.

Las razones concretas nadie las sabía. No se conocía a aquellos personajillos que se introducían en los teatros u organismos culturales husmeando, en busca de disidentes, lupa en mano. Al parecer, en el caso de Ramiro, su obra *Decálogo del Apocalipsis* había resultado el tiro de gracia. ¿Acaso reflejaba, en algún sentido, una visión espantosa y terrorífica del castrismo? ¿Sugería, en algún sentido, el final de nuestro tiempo, el último combate entre el bien y el mal? ¿Cuál era el cordero que, según la visión de los censores, vestía piel de león? Vaya usted a saber... Ramiro fue obligado a tomar el peor de los caminos para un creador. Se le veía poco. Caminaba solo por su barrio como un espectro, abatido, terminado. Ni siquiera fue incluido en el *Diccionario de la Literatura Cubana*, publicado en 1980, a pesar de que había publicado ya dos libros, *Apreciación de la danza* (1968) y *Metodología para la enseñanza de la danza moderna* (1969).

Entre los años 1970 y 1980, Ramiro Guerra estuvo condenado al más cruel de los castigos. No podía bailar, ni crear coreografías. Ni siquiera visitar el Teatro Nacional, donde había quedado su alma de artista. Maurice Béjart quedó espantado cuando supo la noticia, pues admiraba el trabajo de Ramiro. Más tarde, cuando el Gobierno puso en práctica la política de «rectificación de errores», se publican sus obras *Teatralización del folklore y otros ensayos* y *Calibán danzante*. Como un modo de resarcir tan terrible y vieja deuda con este maestro del arte, pero, sobre todo, de una escuela de danza de nuevo tipo en Cuba, Ramiro acepta presidir el Centro de Desarrollo de la Danza en Cuba, dirige la publicación de ese organismo, recibe galardones a partir de 1989, y es nombrado Doctor Honoris Causa en la Danza, como si de esta forma pudiera

devolverse lo que jamás podría recuperar: diez años de marginación, precisamente, cuando realizaba el mayor proyecto danzario en su larga carrera. Diez años después, como le había dicho en uno de nuestros encuentros, todo pareció arreglarse. Como desagravio, Ramiro fue llamado a hacer acto de presencia nuevamente en el mundo del arte, empobrecido y castrado entonces. Pero, ¿qué podía hacer un bailarín después de diez años de inactividad total? ¿Cómo había quedado su rica imaginación después de un contundente golpe difícil de sanar? Ramiro nunca volvió a ser el mismo.

La última vez que conversé con Ramiro fue en julio de 2000. Como no tenía teléfono aún, me vi obligada a llegar sin previo aviso hasta su buhardilla en lo alto del edificio López Serrano, en las calles L y II, en El Vedado. Sin preámbulos, le dije que trabajo como periodista independiente para CUBANET. Me invitó a sentarme y a tomar té. No llevaba un cuestionario de preguntas. Lo sabía todo acerca del artista. Sólo se me ocurrió indagar por aquel esbozo de obra que me había llamado la atención cuando escribí el reportaje de 1968, *Cuatro estados de ánimo*, basada en una neurótica que pretende suicidarse, un loco, una pareja de incomunicados, y a lo cual se agregaba la muerte del Che Guevara. Le pregunté por aquel proyecto y me dijo que no la recordaba. La había borrado de su mente, pero me habló sobre ella cuando preparé aquel trabajo periodístico que se publicó en *Bohemia*. Evidentemente, no quería hablar de eso, y mucho menos, después de varios años de marginación. «Todo está explicado en un capítulo de un libro mío recién publicado, *Coordinadas danzarias*» —me dijo, mientras me aclaraba que estaba un poco apurado.

Me sentí inoportuna, sobre todo, porque vi reflejada sorpresa en su semblante. Aquel hombre, posiblemente uno de los artistas peor tratados bajo el régimen de Fidel Castro, no se merecía un reproche. En su resurrección, lo había aceptado todo sabiamente y ahí podía radicar su triunfo personal sobre el mal. Me levanté, decidida a marcharme, y Ramiro me pidió que volviera otro día. Pero no le creí. Era simple amabilidad. Por último, me acompañó hasta la verja de la puerta y me sujetó durante unos segundos las manos a través de los barrotes, como si quisiera pedirme perdón por algo.

Tomé de nuevo el viejo ascensor para bajar los once pisos del edificio, y por el ruido infernal que hacía tuve la sensación de que caía en un abismo. Por suerte, se abrió la puerta y pude ver la claridad del sol. Era una espléndida mañana de verano. En el vestíbulo, esperaban dos jóvenes bailarines que conversaban sobre el nuevo auto asignado por el Ministerio de Cultura a Ramiro, hacía solamente una semana. Uno de ellos, un viejo bailarín del Conjunto, me saludó de forma muy familiar. Le pregunté cuál era el auto de Ramiro y me señaló un Moskvich parqueado a la entrada del edificio.

LA HABANA, 24 DE FEBRERO DE 2005