

Decálogo del Apocalipsis: Análisis de su Censura

Decálogo del Apocalipsis: Analysis of its Censorship

Gabriela Ruiz González y Palmira Azucena García Álvarez

Facultad de Artes. Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Facultad de Ciencias de la Cultura Física. Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Recepcionado: 10/01/26 Aceptado:12/05/26

Resumen

Este texto, es un análisis de la obra danzaría *Decálogo de Apocalipsis* realizada en Cuba en 1971 por Ramiro Guerra. Considerado pionero de la danza moderna en Cuba, Guerra elaboró un cuantioso y trascendental trabajo como investigador, docente y coreógrafo. *Decálogo del Apocalipsis*, es una de sus grandes creaciones que podría pensarse como un ícono nacional de la danza cubana. No solo se creó de una manera no convencional de acuerdo a los cánones de la década, también fue traspasada por el movimiento revolucionario de Cuba. El impacto de la Revolución Cubana, involucró durante varios años momentos complicados y de exclusión para los artistas y sus creaciones. Esta obra fue censurada y aunque el reproche de las autoridades imposibilitó su estreno, la extensa descripción que ofrece el propio autor en su libro *Coordenadas Danzarias (1999)*, permite que sea una obra reconocida, factible de analizar e interesante de observar en relación específica con los designios revolucionarios y las disposiciones gubernamentales. Se considera una obra tenaz y osada que vierte una satírica apreciación sobre los principios éticos y de adoración que estipula la iglesia católica en sus diez mandamientos. Se compone de diez escenas que, en conjunto, crean una secuencia de relatos con diversas profanaciones. Empleando peculiares componentes, es una obra arriesgada que retó y desconcertó las condiciones y criterios de su época.

Palabras clave: danza moderna; revolución cubana; censura

Abstract

This text presents an analysis of the dance work *Decálogo del Apocalipsis*, created in Cuba in 1971 by Ramiro Guerra. Widely regarded as the pioneer of modern dance in Cuba, Guerra developed an extensive and transcendental body of work as a researcher, educator, and choreographer. *Decálogo del Apocalipsis* is one of his greatest masterpieces and can be considered a national icon of Cuban dance. It was not only created in an unconventional manner according to the canons of the 1970s, but was also profoundly shaped by the Cuban revolutionary movement. For several years, the impact of the Cuban Revolution led to difficult periods of exclusion for artists and their works. This piece was censored, and although opposition from the authorities made its premiere impossible, the extensive description provided by the author in his book *Coordenadas Danzarias* (1999) allows the work to be recognized today. It remains a viable subject for analysis and offers an intriguing perspective on the relationship between art, revolutionary mandates, and government regulations. The work is considered a tenacious and daring piece that offers a satirical critique of the ethical and devotional principles stipulated by the Catholic Church in its Ten Commandments. It consists of ten scenes that together, create a narrative sequence of various profanations. By employing unique creative elements, this risky work challenged and unsettled the artistic conditions and criteria of its time.

Keywords: modern dance; Cuban Revolution; censorship

Panorámica sociopolítica de la Revolución Cubana y su proyecto cultural

Tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 se comienza en el país una serie de reformas provenientes de un pensamiento socialista. El racismo es condenado y considerado contrarrevolucionario, en materia de educación se logra una cobertura nacional y se suprime el analfabetismo, se realizan programas de becas para nivel medio y superior, el servicio médico se extiende por todo el país, el deporte cubano destaca. En asunto de cultura, esta se vuelve uno de los principales objetivos y propulsores para identidad nacional. Se amplió la labor de difusión de obras literarias, la instauración y promoción de conjuntos artísticos y exhibiciones cinematográficas (EcuRed (a), s.f). En general, se motivó a la transformación cultural desde una alineación entre la vanguardia política y la élite intelectual. Se aspiraba a la unión de diversos grupos de intelectuales y de artistas para que configuraran y desplegaran hacia responsabilidades de gestión cultural.

La reforma cultural definió y permitió la creación de obras artísticas al servicio de la sociedad,

sin embargo, la producción y proliferación de diversas tendencias causaron que emergieran también disputas. Tanto los debates culturales como los políticos, generaron conflictos entre organizaciones y respecto a la orientación que se debía asumir desde la postura revolucionaria (Candiano, 2017). Se comenzaron a cuestionar trabajos literarios y producciones, una de las más mencionadas se refiere al cortometraje *PM (Pasado Meridiano)* en 1961 pues ofrecía una imagen parcial de la vida nocturna habanera que desfiguraba y desvirtuaba la actitud del pueblo cubano. Su censura tuvo tal impacto político que causó protestas, encuentros y discusiones entre grupos de escritores, artistas y organizaciones. Aparece el discurso *Palabras a los intelectuales* presidido por Fidel Castro el cual fue base para la política cultural revolucionaria y en el que se condenó todas las creaciones artísticas que reflejaran temas ajenos a las convicciones revolucionarias y a la disposición oficial (García, 2015).

Desde estas declaraciones, se consideró que toda acción revolucionaria, era aquella que se preocupara por analizar lo bueno, lo útil y lo bello para el pueblo. “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho” (Castro, 1961, parr.49). Esta frase, pasó a la historia como una definición de las posibilidades a las que se sujetaron artistas e intelectuales.

Las palabras inquietaron a los gremios y para 1963, las polémicas entre organizaciones ya generaban debates entre construir un socialismo resguardado bajo la tradición soviética o el socialismo basado en la propia tradición nacional y peculiaridad de los países subdesarrollados (Candiano, 2017).

En una tercera etapa marcada de 1965-1975 se lleva a cabo en 1971 el primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en él se reafirmó la lucha a favor de la cultura para las masas y el arte a favor de la Revolución Cubana. Los temas que se declaraban como convenientes se relacionaban con la literatura infantil, el proceso revolucionario en su lucha contra el subdesarrollo y el de conservar la ideología del pueblo. Fidel Castro habló de un proceso revolucionario en el que se valoraban las creaciones culturales y artísticas en función de utilidad para el pueblo, a los aportes a la reivindicación, la liberación y la felicidad del hombre (Domínguez, s.f.).

A partir de 1971 y hasta 1975 se denominó un periodo bajo el término “Quinquenio gris” y el cual se caracterizó por ser una fase de censura y represión cultural, marginación de artistas e intelectuales homosexuales o religiosos en nombre de una pureza ideológica (EcuRed (b), s.f).

Una ideología marcada por tintes del realismo socialista generado en la Unión Soviética se difundió claramente en el panorama de la revolución en Cuba, el arte con propósitos sociales y accesible a las masas, desde una mirada positiva comunista, “todo arte formalista y progresista fue censurado como capitalista y burgués y desprovisto de cualquier relevancia para el proletariado” (Fernández, 2011, p.8).

Los años setenta se identifican como un periodo donde la actividad intelectual y artista se encarece abruptamente, la dirección de instituciones culturales se encontraba en manos de funcionarios que se distinguieron por su lealtad a la Revolución por lo que se vuelve un periodo de imposiciones partidarias. Este marco aporta un acercamiento a las condiciones en las que se contenía el quehacer artístico. Los creadores de literatura, el cine, del teatro y la danza, se tropezaron con medidas de censura, con el exilio, la negación e incluso el despojo de su libertad al ser enviados a centros de reclusión. Dichos centros denominados Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP)¹, pretendían reformar a los individuos de sus “desviaciones” contrarrevolucionarias, lo cual podía abarcar desde juicios contendientes a la Revolución, la crítica al realismo socialista y las preferencias homosexuales tanto en su vida privada como en la revelación de sus obras (Celecia, 2016).

En dicho contexto, la intolerancia y la imposición se extendió aberrantemente. Las tendencias del decreto político de la Revolución hacia la cultura, a los intelectuales y en general a la sociedad cubana, pareciera desde esta panorámica generalizada, que fue determinada por el afán de dominio y adiestramiento hacia una perspectiva de revolución como primacía, provocando con ello, atentados contra los derechos de los individuos como seres autónomos y racionales.

Ramiro Guerra y su obra *Decálogo del apocalipsis*

Ramiro Guerra después de una trayectoria como bailarín entabla su camino en la enseñanza de la danza a partir de 1950 y para 1959 se posicionó como director artístico de la compañía profesional de danza moderna del Teatro Nacional. Asume labores en la docencia, en la coreografía y la investigación lo cual fue propicio para que sus propuestas afines a la identidad, apropiación y reconocimiento del arte danzario cubano se desarrollaran. En general, sus planteamientos concurren en el estudio y fusión de las raíces afrocubanas y la modernidad que se proponía en la danza (Riera, 2012).

Los principios del lenguaje del movimiento que desarrolló cimentaron una base metodológica para la enseñanza de la danza en el año de 1962. Los soportes de dicha metodología, se fundamentaron en elementos folklóricos nacionales, en el movimiento ondulante, las danzas afrocubanas y en las propuestas de la danza moderna norteamericana (Riera, 2012). Sus líneas creativas también se dirigieron a enaltecer la herencia africana y la riqueza folklórica nacional; *Suite Yoruba* (1960) una de sus obras más emblemáticas, presentaba rituales afrocubanos, toques de tambores y deidades; *Orfeo Antillano* (1964) una obra con narrativa del mundo mitológico griego transmutado a la mitología afrocubana; *Medea y los negreros* (1968) una obra que incluyó toques congos en fusión con los mitológicos Medea y Jason (Boudet, 2006; Guerra, s.f (a); Pérez, 2020).

Logró ajustar las diversas formas de movimiento de la danza moderna junto al folklore cubano para dar vida a una técnica acorde a la realidad y a los cuerpos nacionales, además, incorporó temas cubanos en la danza y se considera pionero de los estudios sobre la danza en Cuba (EcuRed (c), s.f). Creó la danza nacional a partir del cuerpo cubano y el baile negro, de la búsqueda de la gravedad y la desintegración.

Hasta esta etapa y considerando las fechas de sus obras referidas con contenidos de alusivos a la cultura afrocubana, se consigue entablar un vínculo con los objetivos revolucionarios relacionados a la búsqueda de identidad nacional y la recuperación de las raíces, de la herencia y de la supresión del racismo. Sus aportes creativos transmitieron el rescate de lo autóctono para representar lo cubano e identificarlo ajeno a otra cultura, ideales arraigados fuertemente al pensamiento revolucionario.

En su línea de creación surge *Decálogo del Apocalipsis*, aunque en este caso, la obra se convirtió en un motivo de censura y provocó el aislamiento de su autor. Recordemos que para 1971, año en que pretendía estrenar la obra, se reafirmaba la decisión partidaria gubernamental de relegar a todos aquellos artistas e intelectuales que no aportaran a los principios revolucionarios, comenzaba el denominado *Quinquenio gris*.

Aunque esta obra no llegó a estrenarse en tiempo y forma establecida, se considera como una obra efectuada, de gran relevancia e impacto para el desarrollo de la danza cubana. Es calificada como un estreno ya que se trabajó arduamente durante un año, y aunque no se presentó formalmente, si se realizaron ensayos generales llenos de público (Brooks, 2012).

El análisis de la obra

Para adentrarnos al análisis de la obra en contexto con la situación sociopolítica, hemos estudiado un panorama de los ideales revolucionarios, las percepciones contrarrevolucionarias y las diversas etapas y consideraciones que fueron originándose a través de algunos eventos como la prohibición del filme *PM*, las medidas de reforma para rehabilitar en unidades de trabajo y los propios discursos del General Fidel Castro.

Dado que no se encuentran evidencias fílmicas de la obra, la principal referencia para examinar y vincular la situación sociopolítica revolucionaria con esta propuesta artística, el análisis se basa en el libro *Coordenadas Danzarias* (1999) que el mismo Ramiro Guerra escribió y en el cual, dedica todo un capítulo para describir la propuesta de su obra y para mostrar una serie de fotos tomadas en uno de los ensayos generales y en sus respectivas locaciones.

Ramiro Guerra, consideró su obra como un espectáculo con elementos teatrales que jamás se habían propuesto en conjunto para la escena. La discursividad de *Decálogo del Apocalipsis* se relaciona en varios niveles y respecto a un relato ordenado. La narrativa, no solo presenta cierta continuidad entre escenas, sigue además un orden espacial específico al desplazarse por diversas locaciones dentro y fuera del teatro lo que involucra así mismo a los espectadores.

Se describen varios contenidos en esta obra; la guía metafórica que se realiza mediante las imágenes escénicas, el sistema de recorrido espacial tanto de bailarines y la traslación del público que de cierta manera es guiada por los personajes. Contiene un conjunto de elementos plásticos-visuales y su maquinación, además el sistema sonoro interior y exterior al recinto, y por supuesto el sistema del vínculo y comunicación con el público.

Decálogo del apocalipsis estuvo basada en los diez mandamientos bíblicos. Este conjunto de principios éticos y de devoción son expuestos de manera desacralizada, juegan metafóricamente en distintas escenas logrando que, en conjunto, se constituya una secuencia con distintos tipos de relatos. Son “acciones o hechos vertidos en imágenes danzarías que siguen unas a las otras en sucesión progresiva, y que marcan un recorrido desde un principio hasta un fin, abriendo el paso en su trayecto, a través del tiempo” (Guerra, 1999, p.123). Este sistema de continuidad de escenas, se desarrolla con tres personajes que conducen al público, funcionando como el nexo entre cada escena y a su vez como guías del recorrido.

Se consideró una creación atrevida ya que contenía diversas discordias respecto los modos escénicos de la danza en esos 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 basto 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. (Guerra (a), s.f, p.11)

Las escenas de la obra se configuran de diez escenas proporcionales a los diez mandamientos religiosos:

1. *Adorarás a los dioses*: El becerro de oro
2. *Matarás*: Crucifixión
3. *Deshonrarás padre y madre*: El hijo pródigo
4. *Blasfemarás*: La Torre de Babel
5. *Nada será santificado*: Los ángeles caídos
6. *Robarás*: El buen ladrón
7. *Desearás a la mujer de tu prójimo*: Las vírgenes tontas
8. *Fornicarás*: El cantar de los cantares
9. *Levantarás falsos testimonios*: Los falsos profetas
10. *Codiciarás los bienes ajenos*: El séptimo sello

Prólogo: Kyrie

Epílogo: El reino de los cielos

Considerando la panorámica de la política cultural y las determinaciones revolucionarias, el análisis específico de los contenidos en esta obra, se enfoca en encontrar aquellas relaciones que pudieran tener indicios de incumplimiento con las disposiciones partidarias. Como se ha referido anteriormente, el discurso revolucionario, reclamaba entre otras cosas, el arte como arma revolucionaria, contra la discriminación, la homosexualidad y se enfocaba en la cero tolerancia hacia el racismo.

La escena de *Matarás: Crucifixión* se describe en medio de una procesión santa y transportan al personaje principal cargando una cruz para finalmente ser asesinado. Durante el camino se vocifera, se recorren caminos circulares y luego de ser bajado a un sótano que fuese su sepulcro, emerge él mismo resucitado, e inmediatamente aparecen los abacuás danzando (Guerra, 1999).

En esta escena se manifiesta severamente el asesinato y el extremismo racista relacionado con el dogma católico. Se expone en escena el linchamiento de un negro por parte del *Ku-Klux-Klan*. Esencialmente la imagen de un negro siendo llevado a su ejecución ya indica un mensaje fuerte de discriminación, abuso y dominación sobre una raza. Además de poder asociarlo al quinto mandamiento que refiere a no matar, el asesinato y resurrección de un negro, la procesión de semana santa que se propone y la asociación KKK son un conjunto de elementos que recurren a la violencia, el racismo y odio extremo.

El hecho que aparezcan al finalizar la escena los abacuás¹, se asocia al desprecio y humillación de las tribus, a la negativa ante las prácticas religiosas que provienen de la tradición y creencias africanas² y que siguen muy presentes en Cuba. Se abordaron en este cuadro los grupos religiosos y grupos de cultos, en su denuncia del mandamiento religioso “no mataras” y en contraste con el final danzante de los abacuás, este cuadro entrelaza el desprecio y la humillación ante distintos cultos, etnias, religiones o prácticas. Un conjunto de elementos, imágenes y discursos que se consideraron contrarios a la ideología revolucionaria.

Deshonrarás padre y madre: El hijo pródigo es un cuadro, según la descripción del artista, caracterizado de gestualidad. Se trata de una batalla de dependencias en los roles familiares, de los hijos frente a las figuras de madre-padre.

En esta escena se simboliza mediante una soga el cordón umbilical que une a los hijos con los padres. La figura de los padres de familia se personifica en una gran escultura giratoria, por un lado, hombre por otro lado mujer. Los personajes que aparecen desde su interior repudian y prenden fuego a la gran escultura, pero en un inesperado desvío, el cordón del que parecían haberse liberado, se reestablece y los atrapa en una dependencia sin expiración (Guerra, 1999). Se puede pensar, que dicha escenificación quedó lejos de la visión revolucionaria que exigía mediante el arte la aportación y reivindicación humana. Presentar una sublevación ante el mando familiar no parece

desde una mentalidad limitada un argumento presumible de razonamiento. O quizá, las autoridades no deseaban que, mediante esta representación, se influyera hacia la sociedad para establecer vínculos con actos de dominio y autoridad que pudieran ser abatidos.

En la escena *Blasfemarás: La torre de babel*, se utiliza la voz mediante una serie de malas palabras pronunciadas en distintos idiomas. La escena termina con estos bloques verbales siendo supervisados por una figura que se equipara con la de un ejecutivo. Aunque las malas palabras referían frases como “*Son of a bitch, Figlia di putana, Hija de la chin-chingada, Allez va merder o Omitutu patutiddi*” (Guerra, 1999, p.138), no quedan manifiesto que éstas, refirieran a algún incumplimiento revolucionario directamente, sino considerar el desafío de dogmas ya que el cuadro, es relacionado al relato bíblico del Génesis 11:1-9 “La torre de babel”.

La escena indica ser más teatral que dancística, usa el idioma francés, inglés, italiano, yoruba y español, en semejanza a la creación de idiomas que complicaran los acuerdos de los hombres. Quizá sea una denuncia a la humanidad en general que esta enajenada, que no se entiende y blasfema mientras que una figura de poder observa y consciente las condiciones en que se encuentran, en cualquier caso, desafía a los mandatos y se relaciona a una acción contra revolucionaria en un contexto de ataque a la moral.

Levantarás falsos testimonios: Los falsos profetas, asemejan un conjunto de títeres que son manipulados y accionados para darse cuerda entre sí, mismos que terminan por abatirse juntos en una cloaca de desagüe. Podríamos considerar que la escena sugería una crítica al manejo por parte de las autoridades, a la vigilancia y a los métodos de control que se imponían. Mediante la coreografía desarticulada y la manipulación de títeres esperpénticos –como los llamó Ramiro Guerra-, se sugiere una analogía a la diligencia y manejo de la sociedad que era sacrificada a favor de una supuesta moral ética del hombre nuevo.

Desearás a la mujer de tu prójimo: Las vírgenes tontas, es una escena que tiene como figura principal la Gran Ramera la cual, presenta una exhibición de modas. Ésta simboliza la frivolidad y es llevada en alto por la bíblica *Bestia de Siete Cabezas* (formada por siete bailarines). La mercancía de la frivolidad es presentada por maniqués de mujeres que se asfixian dentro de armazones de cobre con aluminio. La bestia de siete cabezas es mencionada en el Apocalipsis de la biblia, aunque las interpretaciones bíblicas tienen un entramado complicado de descifrar y reducir, podemos considerar que representa el sistema político, el poder, los reinos y/o las naciones (La bestia, 2012).

En la escena, podemos atribuir a la bestia formada por bailarines, como un móvil superficial que induce al consumismo esencialmente por parte de las mujeres. Los armazones que sofocan, conceden la idea de comportamientos sociales banales. Si la revolución cubana pretendía controlar las propuestas artísticas basadas en la moralidad, en la utilidad de éstas para instruir a la sociedad, probablemente consideró que las demostraciones de la superficialidad y lo ostentoso de la moda, era un tema intrascendente e innecesario.

Fornicarás: El cantar de los cantares se conforma de cuatro episodios, en uno de ellos se somete a una pareja interracial a actos de violación. Es un cuadro erótico, violento, con desnudos y fragmentos poéticos. Se emplean objetos fálicos, se realizan festividades, se combina con textos bíblicos, acopio de cuerpos, se usa un maniquí desnudo de mujer, grandes candelabros en forma de pene. Se deduce, que es un cuadro que combina y oscila entre actos deshonorosos como la violación, con el aislamiento, la desolación y otras alteraciones que conducen a la lujuria, la festividad y el deleite en un mismo cuadro.

El cuadro enteramente, fue una distorsión del comportamiento moral, un manifiesto al deseo y dentro del contexto revolucionario, una desviación que no podía ser tolerada y que era incluso aquello que se intentaba sanar mediante las UMAP. Basta con recordar la homofobia acentuada en la política cultural que promulgo la revolución para considerar que estas escenas fueron por mucho, un atrevimiento inadmisibles hacia la moralidad y el intento por enaltecer la sociedad cubana.

Nada será santificado: Los ángeles caídos utiliza una proyección cinematográfica a un costado del hecho escenificado, donde se presentan revueltas estudiantiles de los años sesenta hechos que, aunque fueron mostrados con ironía, denunciaban una realidad de tensión y movimientos sociales que marcaron importantes cambios en el mundo. Ramiro Guerra consideró que los años sesenta, fue una época violenta, de crisis y choques donde se denunciaron diferencias entre riqueza – pobreza, de persecuciones raciales y de planteamientos que ocasionaron rupturas ideológicas, políticas y económicas.

Podemos considerar que, aunque uno de los principios de la Revolución cubana se ocupó de alfabetizar y apoyar a la educación en diversos niveles, las disposiciones también estimaban alcanzar la unión nacional basada en principios socialistas donde el arte debía plasmar únicamente la realidad del desarrollo revolucionario. No resultaba conveniente entonces, rememorar eventos que significaron rebeliones contra autoridades y divisiones de poder.

La obra finaliza con *Epílogo: El reino de los cielos*, donde desde un edificio, la presencia de una figura invita, tirando sogas, a irse hacia otros mundos. Desbaratadamente, los practicantes de hechos violentos trepan y así culmina la obra. En esta escena se implementan luces de bengala y fuegos artificiales, pareciera una analogía al anhelado paraíso donde buscan cabida los sujeto incluso abatiéndose entre sí.

Conclusión

Desde estas perspectivas descritas a lo largo del análisis, la obra tuvo una clara intención de provocar y denunciar ideologías a partir no solo de mandamientos de la religión, sino con el uso de elementos teatrales, de distintos espacios y con cierta narrativa. Desde el uso del verbo, la significación dramática, la complejidad de montaje y en conjunto un sistema de experimentación escénica. El abordaje de temas como el racismo, las insinuaciones de desafíos o rebeliones a figuras de autoridad, el consumismo, la banalidad, la correlación de personajes realizando acciones de opresión, las prácticas y preferencias sexuales fuera de la considerada normalidad heterosexual o los actos enfermizos como las violaciones fueron discursos arriesgados que embisten cualquier forma de dogma, político o religioso.

Tomando en cuenta el contexto sociopolítico, la obra traspasó la ideología revolucionaria, otorgando diversos motivos para ser considerada inadecuada y en última instancia un manifiesto de desobediencia. El ateísmo y el compromiso a los ideales revolucionarios debían cumplirse, pues “quien no cumpliera con estos parámetros, no podía enseñar, pero tampoco hacer arte y ocupar un lugar relevante en la cultura del país, quedaban pues marginados” (Guerra (b), s.f, parr.8). En temas culturales y artísticos se exigía la moralidad, siendo esto el asiento para el repudio a la homosexualidad.

Decálogo del apocalipsis se constituía de elementos que para esa época no correspondían al discurso de la danza ni del dogma revolucionario. Fue una obra de provocación y confrontación, que transitó entre diversidad de géneros y propuestas artísticas poco exploradas en la danza, planteó la reflexión y el cuestionamiento. Fue una develación del poder de la danza, de cómo los discursos artísticos poseen autoridad para desacreditar o al menos incurrir en el pensamiento de quien observa.

Esta obra fue un llamado de alerta para las autoridades que apelaban a la imposición y dictadura. Es evidente que la política como organización puede afectar la libertad del movimiento y de expresión, y de cómo en una sociedad con ideales revolucionarios como lo es Cuba, logró segregar por momentos la intelectualidad y quehacer artístico.

Notas

¹ También denominados como campos de reeducación, dichas unidades tenían el propósito de convertir o rehabilitar seres “hostiles” en socialistas revolucionarios mediante trabajos forzados en el sector agrícola (Alderete, 2013).

² Hombres de sociedades secretas cuyos orígenes se remontan en las tribus africanas y se basaban en principios de apoyo y protección.

³ La religión yoruba y la santería tienen un gran número de fieles en Cuba, aun cuando llegaron a relacionar sus deidades con los santos católicos para ocultar sus propias creencias y prácticas, hoy en día es una religión muy común y se ejerce con aceptación.

Referencias

Alderete, Matías. (2013). *Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba pos-revolucionaria*. Recuperado en: <http://cdsa.academica.org/000-038/147.pdf>

Boudet, Rosa Ileana. (2006). Suite yoruba o el furor de bailar. *Revista Encuentro*. Encuentro de la cultura cubana. 41/42. Recuperado en: <https://www.cubaencuentro.com/revista/revis-ta-encuentro/archivo/41-42-verano-otono-2006/suite-yoruba-o-el-furor-de-bailar-40871>

Brooks, Jorge. (2012). *Guerra, siempre en la danza*. La Jiribilla, revista cultural cubana. Recuperado en: http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n587_08/587_15.html

Candiano, Martín Leonardo. *La cultura durante la construcción del nuevo Estado encuba (1959-1961). Intelectualidad y política en los inicios de la Revolución*. *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*. Año 4, n° 7. Recuperado en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/18927>

Castro Ruiz, Fidel. (1961). Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, primer ministro del Gobierno Revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961. Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

- Celesia Pérez, Cosette. (2016). Poder, género e ideología. Tensiones y (re) construcciones durante los años 70 en Cuba. Researchgate. Recuperado en: https://www.researchgate.net/publication/342396763_Poder_genero_e_ideologia_Tensiones_y_reconstrucciones_durante_los_anos_70_en_Cuba
- Domínguez Muñoz, Leandra. (s.f). Capítulo: *Antecedentes y principios*. En La política cultural de la Revolución cubana. Reflexiones a la vista del siglo XXI. Recuperado en: <https://www.monografias.com/trabajos104/politica-cultural-revolucion-cubana-reflexiones-vista-del-siglo-xxi/politica-cultural-revolucion-cubana-reflexiones-vista-del-siglo-xxi.shtml>
- EcuRed (a). (s.f). Cap. Transición al socialismo. párr.2. *Historia de Cuba*. Revista digital. Recuperado en: (a) https://www.ecured.cu/Historia_de_Cuba
- (b) Quinquenio gris. Recuperado en: https://www.ecured.cu/Quinquenio_gris
- (c) Ramiro Guerra Suárez. Recuperado en: https://www.ecured.cu/Ramiro_Guerra_Su%C3%A1rez
- Fernández Diéguez, Eliécer. (2011). *La cultura cubana en la década del 70. El quinquenio gris. Un estigma para la creación artística y literaria*. Recuperado en: http://www.archivocubano.org/pdf/cultura_cubana_decada_70.pdf
- García Borrero, Juan Antonio. (2015). Provocaciones en torno al cortometraje documental cubano en los años sesenta y setenta. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 12. Dialnet. Recuperado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7263195>
- Guerra, Ramiro (a). (s.f). *Ramiro Guerra de la A la Z*. Homenaje a Ramiro Guerra. Revista Cuba-encuentro. Recuperado en: <http://www.cubaencuentro.com/revista/content/download/46017/399608/.../4142re09.pdf>
- Guerra, Ramiro. (1999). *Coordenadas Danzarias*. Ediciones UNION. Unión de escritores y artistas de Cuba. El Vedado, Ciudad de la Habana.
- La Bestia. (2012). La bestia del apocalipsis – I. Ap. 13: 1. Relidad y realidad bíblica. Recuperado en: http://relidadbiblica.blogspot.com/2012/12/la-bestia-de-apocalipsis-i_25.html

Pérez León, Roberto. (2020). Un decálogo del apocalipsis cubano casi medio siglo después. Cuba escena. Portal de las artes escénicas cubanas. Recuperado en: <http://cubaescena.cult.cu/decalogo-del-apocalipsis-cubano-casi-medio-siglo-despues/>

Riera Sáenz, Carolina. (2012). Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro. [Tesis para obtener título de profesor especializado en danza, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111578/riera.pdf>

