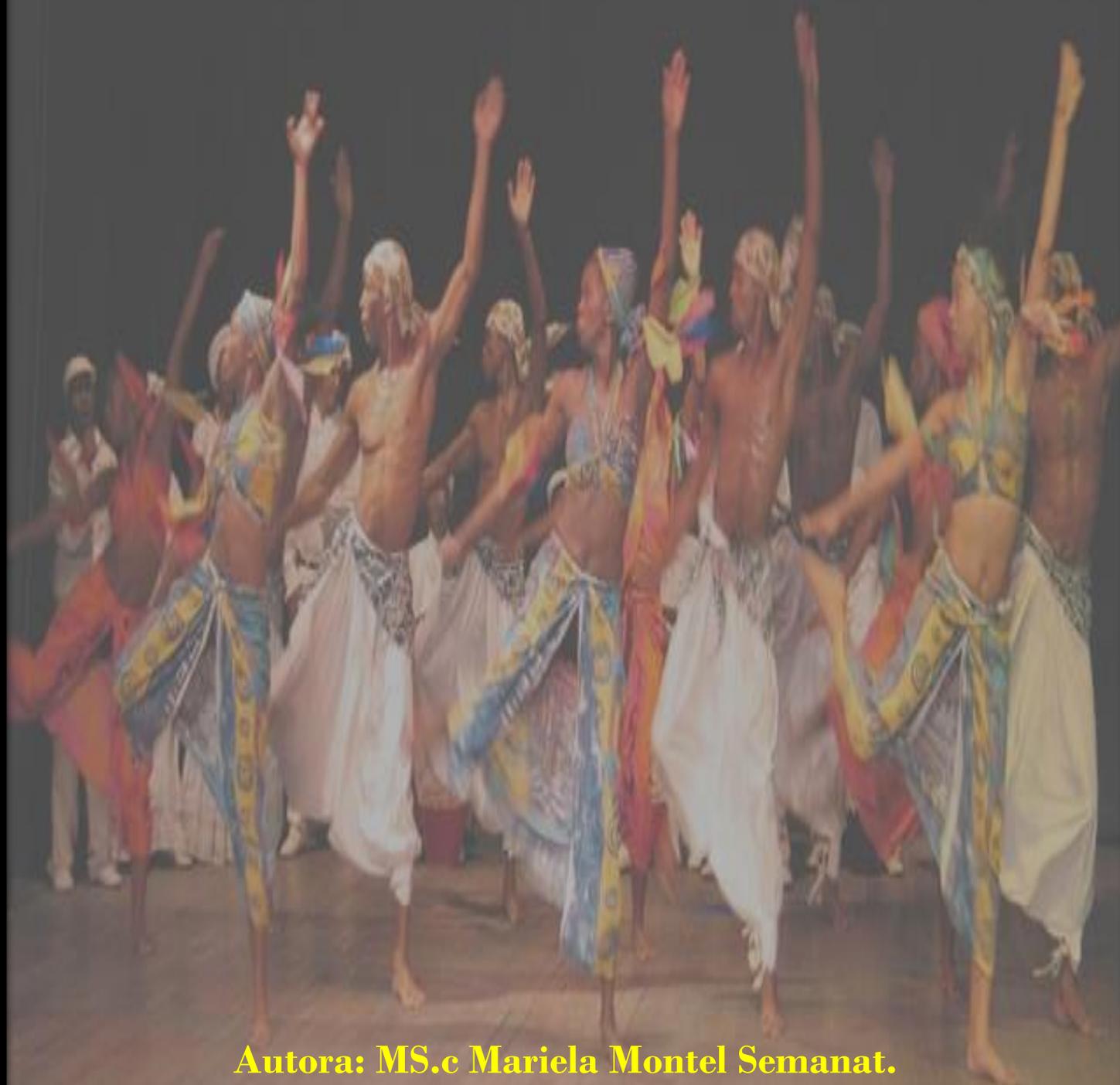


**Apuntes para una historia.
La creación coreográfica de Antonio Pérez
Martínez en el Conjunto/Ballet Folklórico de
Oriente (1972-1989).**



**Autora: MS.c Mariela Montel Semanat.
Santiago de Cuba, Cuba. Junio 2021.
Universidad de las Artes. Filial Santiago de Cuba.**

Ficha de la autora:

Nombre: Mariela Montel Semanat.

País: Cuba.

Licenciada en Historia del Arte.

Máster en Estudios Cubanos y del Caribe.

Graduada en la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba, 2007 y Máster en Estudios Cubanos y del Caribe en la misma Universidad en 2017. Se ha desempeñado como Profesora en la Academia Profesional de Arte: *José María Heredia y Heredia*. De igual modo ejerce docencia y la investigación en la Filial de la Universidad de las Artes en Santiago de Cuba. Es coordinadora del Taller de Danza y Percusión del Festival Internacional del Caribe. Es Representante permanente en Cuba de la COFAM (Consejo del Folklore para América)

***La expresión más auténtica de un pueblo
está en sus danzas y su música. Los cuerpos
nunca mienten.***

(Agnes De Mille)

La creación coreográfica de Antonio Pérez Martínez en el Conjunto/Ballet Folklórico de Oriente (1972-1989).

La danza goza del privilegio de ser una de las manifestaciones culturales más conocidas del pueblo cubano internacionalmente. Como la música, con la cual tiene nexos indisolubles, la danza se realiza en Cuba de manera peculiar desde los primeros siglos de colonización. El ejercicio del baile ha caracterizado siempre a los cubanos y ha sufrido los mismos procesos de contagio y transculturación entre los modos de danzar del colonizador y los estilos introducidos por las distintas etnias del África subsahariana desde el siglo XVI.

Santiago de Cuba cuenta con la primera agrupación danzaria folklórica profesional del país. En los mismos albores del triunfo de la Revolución Cubana se sitúa el nacimiento del Conjunto Folklórico de Oriente (CFO), transformado luego en Compañía Ballet Folklórico de Oriente (BFO).

El surgimiento de esta insigne agrupación de la danza folklórica en Cuba, contempla varias etapas que evidencian profundos cambios y nuevas concepciones estéticas, que a la larga sustentaron incluso el cambio de nombre, trazando un nuevo camino en el folklore danzario cubano.

En septiembre de 1972 se incorpora oficialmente Antonio Pérez Martínez al Conjunto Folklórico de Oriente recién graduado de la Escuela Nacional de Arte (ENA), y luego completa su formación en la Academia Kirov, como Máster en Coreografía. Comenzó, entonces, un proceso de búsqueda y renovación, marcando una nueva etapa en la agrupación.

En el mes de agosto de ese mismo año, tuvimos una actividad en la gran piedra, ya yo estaba desde las vacaciones por acá. Esta actividad era para el presidente de Mongolia, que lo acompañaba el General de Ejército

Raúl Castro Ruz. El repertorio que tenía el (CFO) era la *Tumba Francesa*, *Estampas del Carnaval*, *Rumba* y algunos cantos. Raúl Castro se nos acerca y nos hace una invitación para actuar en el Mella en el mes de diciembre, en La Habana. Y me dije. ¿Qué monto para llevar allá? Entonces recuerdo que un día conversando con los muchachos, Bertha Armiñán y Walfrido Valerino, me dicen: maestro yo recuerdo que cuando íbamos a recoger café, cuando venia la zafra, allá en el monte, habían unos juegos infantiles que se ponían todos los niños en forma de círculo y se pasaban una latica pero era con un canto. Pero también había una fiesta, que era la del *Gagá*, que era la fiesta de la Semana Santa. Y empezamos a montar luego de venir del monte. Monté el *Maní*, el *Gagá*, la *Chancleta*, que era un cuadro del Carnaval (chá, chá, chá, chachá), eso me daba una onda del Tap¹, y monté el espectáculo. Cuando lo presentamos en el Mella, eso fue tremendo. Fue un producto totalmente nuevo, que ellos no conocían. A partir de ahí dije: ¡Casa de campaña y a investigar, que ahí está la cosa!²

Lo primero que se propuso el nuevo director y coreógrafo fue la investigación del folklore oriental. Debido a ello, un equipo de los integrantes más avezados se internó en las montañas y cafetales de las estribaciones de la Sierra Maestra e investigaron sobre las danzas de ascendencia conga, así como el vodú. Los resultados fueron interesantes. En diciembre de 1972, el Conjunto Folklórico de Oriente estrenó en el Teatro Mella, en La Habana, *El rostro del muerto* y *El Gagá*, dos piezas emblemáticas de la agrupación.

Por primera vez se mostraba el *Gagá* en un teatro en Cuba, así como danzas congas prácticamente desconocidas. Así se iniciaba una nueva etapa estilística en la historia del Conjunto Folklórico de Oriente. “*Durante los primeros cinco años de los setenta, el (CFO) profundizó en el Gagá, la Tumba Francesa y el Cocoyé.*”

¹ Es un estilo de baile estadounidense, en el que se mueven los pies rítmicamente mientras se realiza un zapateo musical.

² Antonio Pérez, **Entrevista**, Oficina de la *Compañía Teatro de la Danza del Caribe*, Santiago de Cuba, 27 de mayo del 2015, 3:30p.m.

Antonio Pérez ha sido uno de los más importantes coreógrafos del Conjunto/Ballet Folklórico de Oriente entre 1972 y 1989, él le ha interesado como coreógrafo el trabajo de conjunto, el cuerpo de baile como personaje único sin dejar de ser múltiple y diverso. Su estética está basada en un pensamiento danzario moderno. Emplea el folklore como sustancia de la expresión. No lo reproduce, lo estiliza y se sirve de él para crear el movimiento, la composición y la imagen. Para él las prácticas culturales del pueblo son útiles para escenificar una dramaturgia que no es privativa de tales prácticas, sino que es humana, es decir, universal.

Este coreógrafo ha planteado que hay danzas que se tienen que guiar por el trabajo dramático y hay quizás algún elemento en ellas que exige otro tipo de música, lo cual se aleja de la danza imitativa. Según confiesa en una entrevista realizada por la autora: *“En el Biché, trato de demostrar la sensualidad de la mujer recogiendo café o sirviendo el café o sirviendo el arroz, la mujer campesina, la lavandera, es sencillamente una mujer cuando la ves lavando, pero; no, espérate, vamos a enriquecerlo para decir, coño, que linda esa mujer recogiendo café, qué lindo es, qué sensualidad”*.³ De lo anterior se puede resumir que Antonio Pérez no intenta reproducir la cultura popular tradicional, sino de enriquecer la imagen social y humana que esta proyecta.

El rostro del muerto. (Nduen Fobara)

El rostro del muerto fue su primera obra con el Conjunto Folklórico de Oriente, estrenada en el Teatro Mella de la capital cubana, en diciembre de 1972. La trama es sumamente compleja debido a que se trata de la desaparición de los aborígenes y de la llegada forzosa de los negros esclavos traídos de África y cómo estos devienen luchadores por la libertad. Es un gran panorama histórico que abarca tres siglos, pero que se presenta por medio de imágenes de muertos y ceremonias rituales. Sus personajes son mayores y esclavos, muertos y vivos, en medio de los trabajos de la zafra azucarera cubana en el siglo XIX. Los diseños de vestuario son de María Luisa Bernal y la colaboración en la dirección artística, de Juan Bautista Castil

³Antonio Pérez, Entrevista, Centro de Convenciones Heredia, 27 de mayo del 2015, 3:30 p.m.

Esta obra se nutrió de las danzas de origen haitiano. La investigación mostró que se destacó el baile del vodú, en el cual se exalta el sentido guerrero, ejecutado lo mismo por el hombre que por la mujer. El bailarín mueve la cabeza hacia delante y hacia atrás, y de derecha a izquierda, siempre al ritmo de la música. Es un baile de mucho movimiento corporal, en general, movimientos fuertes, incluyendo los que se le imprimen a la pelvis, estableciéndose de esta manera un diálogo entre el bailarín y el tambor.

Ya desde esta primera intervención, Antonio Pérez asume lo que Ramiro Guerra denominó “estilización folklórica”. Esta fue la primera obra en que comienza a verse la práctica del vodú estilizada en la escena.

Nuestro Sudor.

Es considerada por Antonio Pérez Martínez como el primer ballet con determinadas características dramáticas, pero en el que aún no aplica un verdadero rigor ni un conocimiento profundo al respecto. Todavía el término ballet no se empleaba para una obra como esta. Estructuralmente no contaba con una dramaturgia sólida, que permitiera sostener el conflicto. Las premisas no eran lo suficientemente consistentes a pesar de que la idea central estaba vinculada a la presentación de la idea de la muerte para los haitianos creyentes en el vodú. El tema era complejo y requería un mayor tratamiento.

Se trató de alcanzar una completa unión de los elementos artísticos, pero no se llegó a conjugar los aspectos esenciales que conforman una dialéctica coherente entre la dramaturgia y la puesta en escena. Los bailarines conocían los bailes pero no tenían conocimientos de actuación. Tal deficiencia provocó problemas en la comunicación y recepción del mensaje del espectáculo, que estaba basado en el interés de mostrar una religiosidad diferente a la religiosidad cristiana occidental. Su estreno no trascendió, como esperaba el autor, pero en ella se aborda un conflicto humano y social en una comunidad cuya vida cotidiana era poco conocida en aquel entonces.

Fiesta Negra.

Los antecedentes de *Fiesta Negra* están en las propuestas escénicas del colectivo a partir de la apertura hacia el Caribe por parte del gobierno cubano - en la medida en que los países caribeños alcanzaron su independencia, sobre todo, en la primera mitad de la década del '70 - con países como Jamaica (Michael Manley), Trinidad y Tobago (Eric Williams), Guyana (Cheddi Jagan) y, posteriormente, Granada (Maurice Bishop). Este intercambio diplomático se convirtió en cultural, particularmente en Santiago de Cuba, gracias a la presencia en Jamaica, como asesor, del destacado poeta Jesús Cos Causse, quien se destacó como promotor cultural para lograr un mayor conocimiento de los cubanos hacia el Caribe y viceversa.

Se estrenó en el año 1977, y con ella realizó una gira por varios países del Caribe. Su título asume diversas maneras de las fiestas populares caribeñas. En el espectáculo se presentan: *Bembé*, *Gusán*, *Arará*, *Biché* y *Rumba*. Bembé es sinónimo de fiesta para honrar a las divinidades y divertirse con ellas. Su estructura es libre y su carácter profano, con participación de todos los Orichas. Esta premisa permite a los bailarines improvisar con mayor libertad aunque en sus danzas, por momentos, hagan saber al público con sus gestualidades, movimientos y cantos, qué oricha “está montado” en ellos.

Lo mismo sucede con el *Gusán* y el *Arará*, que son cantos festivos, alegres, de gran vivacidad. En el Biché está presente el momento de la recogida y limpieza del café, sensualidad y alegría en una danza de mujeres a partir del biché (cesta de mimbre que se emplea para trillar el grano de café recogido y dejarlo limpio). Culmina el espectáculo con el complejo de la rumba (yambú, columbia y guaguancó). Se va de lo suave y ceremonioso a la rapidez y la acrobacia para mostrar la virtuosidad del bailarín, cerrando con el coro que narra un hecho de la vida cotidiana. Se destacaron por su baile, artistas como Roberto Salazar y Buenaventura Bell; como cantantes, Alberto Salazar y Roberto Guillén Figueredo (*Peter Pan*) y como bailarines en Bembé, Nelson Pérez (Changó) y Ana María Jordán (Ochún)

Si la progresión dramática se desarrolla a saltos, multidireccional, debido a que no sigue un argumento lineal con un conflicto único, al mismo tiempo, contribuye a conservar la unidad y la coherencia de los ritmos y las danzas que van en una progresión destinada a crear un estado de exaltación en los ejecutantes, cuyo objetivo final es el agradecimiento a los dioses y entidades superiores y el canto de la alegría a la vida.

La teatralidad está basada en la espectacularidad de los bailes, generalmente acrobáticos, con momentos de muestras de fuerza y de habilidades. A ello se une la estilización folklórica debido a que no reproducen de manera fidedigna lo que se realiza en las prácticas mágico –religiosas “naturales”, sino que coreografían estas danzas, generalmente de carácter individual o colectivo, pero sin un rigor y orden bien marcado, pues se basan en la improvisación y el virtuosismo. El coreógrafo, en este caso, aprovecha ritmo y música para crear el ambiente de violencia, alegría y exaltación. Fiesta Negra fue uno de los espectáculos más presentados a lo largo de la década de los '70, dentro y fuera de Cuba, con lo que fue muy elogiado el Conjunto.

El (CFO) inició el año 1980 en Argelia, país donde fue invitado a exponer sus representaciones danzarias. Se presentaron en varias ciudades como Constantine, Annaba y Tizi Ouzou. Dentro de las obras llevadas se contempla las *Estampas Campesinas*, que ha acompañado el repertorio de la agrupación. La influencia hispánica dentro de la danza folklórica cubana se expone en dicha obra con un modo peculiar.

Las danzas campesinas tienen características diferentes a esta ciudad, diferentes al zapateo campesino. Aquí, aunque no hay changüí, existen influencias del área del Caribe. El modo de mover la saya se asemeja más al modo latinoamericano. Se mueve a ambos lados, como el huapango. Además, la tumba francesa, tiene un zapateo que se llama “halar”. Hubo esa mezcla entre el zapateo cubano y el que se hace en la tumba francesa. Lo de Santiago de Cuba es muy particular, no tiene que ver con lo que se hace en el resto del país.⁴

⁴ Entrevista a Milagros Ramírez, citado por Ernesto Triguero: op.cit., p.188.

Soy Yoruba.

Otro de los estrenos correspondientes a la década del ochenta es *Soy Yoruba*. Se estrenó en junio de 1983. Su propósito: llevar una imagen de la riqueza de las raíces yoruba en la cultura cubana. En esta obra, la poesía de Nicolás Guillén es el alma que anima el espectáculo. Sus cantos, sus leyendas, sus danzas se unen para reflejar el mundo de los antepasados con la mezcla de orichas, símbolos, fuerza, virilidad y amor en la conjugación de lo ancestral y profundo de nuestra cultura. Se trabajó en una temática, un discurso escénico y coreográfico, de una concepción dramática que constituyó un paso de avance hacia la nueva línea de trabajo.

El coreógrafo basa las interpretaciones en el panteón yoruba, pero trabaja con los bailarines para que improvisen y hagan gala de creatividad y virtuosismo. El público tiene en el programa una breve sinopsis poética de cada personaje, lo cual funciona a maneja de presentación. Los orichas son: Elegguá, Ochún, Oyá, Yemayá y Babalú. En esta obra tuvo una destacada participación el bailarín Nelson Pérez Castillo.

En estas manifestaciones danzarias yoruba, las principales características están dadas en las expresiones del rostro y en los movimientos corporales del tronco y los brazos, de donde fluye el movimiento que da el carácter del baile, acorde a la personalidad del oricha y a las formas y modalidades que lo identifican.

Graciela Chao Carbonero en el libro: *Bailes yorubas de Cuba*, refiere que en estas danzas los movimientos corporales son fundamentales, al extremo que si “*un bailarín sin mover los pies, ejecutara el resto de los movimientos con el cuerpo, no tendríamos dificultad alguna en identificar el baile*”.⁵

⁵ Chao Carbonero, Graciela: *Bailes yorubas de Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, la Habana, 1980, p.54.

La música, unida a las risas y exclamaciones del intérprete, los atributos y el vestuario de los personajes, son aspectos de vital importancia para la caracterización del oricha y para la evolución del baile.

Sublevación o Cadenas:

Se estrena en el 25 aniversario del Conjunto. Con ella se rinde homenaje al pueblo sudafricano. Su puesta en escena es un análisis y reflexión sobre la conducta del ser humano ante la vida, con sentido crítico y ante la represión y la esclavitud a la que están sometidos aún millones de seres humanos a lo largo de la historia. En tal sentido pone énfasis en los países subdesarrollados del tercer mundo, que sufren la explotación más despiadada. A su vez, llama a la necesidad que tienen los pueblos de liberarse y no se ubica en un tiempo y espacio determinados.

La dramaturgia tiene su hilo conductor en un dúo de enamorados, un fraile, un contramayoral y un esclavo rebelde. Mediante ellos, se van exponiendo las diferentes posiciones ante la vida desde la aceptación y la mansedumbre hasta la decidida posición de rebeldía ante la opresión. Rafael Meléndez, director general por muchos años del grupo Guiñol Santiago actuó como el contramayoral.

Sublevación o cadenas es una de las obras en las que el conflicto es evidente desde el primer momento. Entre sus recursos más destacados y novedosos se encuentra el empleo de fragmentos grabados de discursos de Fidel Castro Ruz sobre la necesidad de luchar contra la explotación y por la libertad. Antonio Pérez retoma la idea de mezclar danza y teatro y, de igual modo, hace coreografías nacidas del yanvalou, el merengue haitiano, el simbí, entre otras danzas de gran fuerza y vitalidad expresiva. “*Tenía una excelente concepción dramática, en la que se reflejaba un estudio intenso del proceso sincrético ocurrido en Haití. La coreografía desplegaba los atributos del merengue y el Yanvalou, a través de ritmos en que los bailarines inclinaban sus torsos hasta el suelo invocando a los loas: diversas pantomimas mostraban el movimiento*

*en el espacio que ameritan estas danzas y su consiguiente teatralidad*⁶. Es una historia sobre el período de la esclavitud en Cuba y el dilema entre los explotados, que deben tomar la decisión: seguir siendo esclavos o luchar por la libertad.

El Cafetal.

Es un fresco coreográfico según la terminología adoptada por el autor. Se estrenó en junio de 1989, junto con *Yemayá y el pescador*, lo cual evidencia que el coreógrafo se encontraba en un prolífico momento de su carrera profesional. Se habían estrenado un año antes *Erzilé y Rito y consagración de la primavera*, consecutivamente. Antonio Pérez mostró *El Cafetal* como ballet folklórico junto a *Yemayá y el pescador*. *El Cafetal* lo hizo en coautoría con Rogelio Meneses Benítez, actor y director teatral.

La obra es un panorama sobre la siembra y cosecha del café, así como la vida de amos y esclavos en una hacienda cafetalera en Santiago de Cuba, luego de haber arribado de Haití a causa de la Revolución a finales del siglo XVIII. La estructura de fresco coreográfico se establece a partir de cuadros. Así, se van presentando desde la recogida del grano, pasando por todas las fases hasta el fin de su producción y el festejo por la terminación de la cosecha.

La estructura dramática es la siguiente:

Baile de introducción.

Cuadro I. Rezos de recogida

Cuadro II Baile del secadero

Cuadro III Angelique

Cuadro IV Baile del Pilón

Cuadro V Baile del Biché

Cuadro VI Lamento Vodú

Baile final.

⁶ Ernesto Triguero: op.cit., p.181.

En cada uno de los cuadros se canta una canción que funciona como síntesis de esto, como elemento dramático que orienta el sentido del cuadro.

Canción:

Angelique oh, Angelique oh! aee

Angelique oh, Angelique oh! Aee

Tuti fiqui la con l'ané pase

A la qui mamán

Tuti fiqui con l'ané pase

A le cay mamán.

(Se repite)

La obra constituye una sucesión de escena músico – danzarias, dramatizadas con inclusiones poéticas, a modo de cuadro de una exposición, donde surge la imagen poética del esclavo trabajando a cielo abierto, bajo un sol abrazador, lamentándose de su triste condición humana, pero más allá de sus angustias, brillaba su corazón y hervía en su cerebro, única la fascinación del ser humano: su ansia de libertad.

Yemayá y el pescador

Se estrenó en 1989, con todos los requerimientos artísticos necesarios. Esta puesta danzaria abrió las puertas a la verdadera denominación de Ballet Folklórico con una peculiaridad novedosa y elevado nivel técnico y artístico, reafirmadora de la estilización folklórica de los valores expresivos que figuran en la cultura de raíz popular. Esta obra resume con éxito el trabajo de experimentación que se venía realizando, se aprecia un amplio desarrollo de la danza moderna, no basados en simples secuencias de pasos, sino en los principios de sus movimientos, tales como: relajamiento, tensión, contracción y liberación del torso, se crea una tremenda fuerza y acción de movimiento con mucha emotividad, unido a novedosos matices dentro del discurso escénico.

La obra, que basaba su argumento en un enfrentamiento entre hombres y dioses, marcaba, a juicio de Meneses, el signo trágico humano a través de su existencia. Con carácter de ballet, se imponía a la hora de abordar la trascendencia del acto danzario y el realce clásico en su relación con el

folklore, pues la disposición de los danzantes, el carácter coreográfico y la coherencia colectiva ya apuntaban al giro de conjunto hacia ballet⁷.

En esta obra aparece un adecuado tratamiento del espacio con gran importancia y perspectiva, enriquecido por lo artístico y por los movimientos donde se utilizan la relajación y tensión del cuerpo. Se aprecia un evidente cambio con el que adquirieron un nuevo ritmo y dinamismo. En *Yemayá y el pescador* se cuenta la historia del sueño de un pescador, su vínculo con la iyami del mar y, como resultado de ello, el panorama de la comunidad en la que este vive, así como la espiritualidad a la que se refiere, por medio de los orichas.

Vale destacar que, en ambos casos, hay una doble relación hombre/naturaleza y hombre/sociedad sin que ello deje fuera la relación hombre/comunidad, lo que quiere decir que no es un hombre en solitario sino uno que representa a la comunidad.

Sus intérpretes fueron Rogelio Meneses, como actor invitado en el personaje del pescador. Migdalia Linares, Cecilia Vizcay y Nelson Rey, como bailarines solistas. Como cantantes solistas figuraban: Luisa María Barrientos, Nancy García y la diva de la canción folkórica Bertha Armiñán.

El público creyente y/o conocedor suele percibir en esta historia una versión libre de un pataki de Yemayá y no deja de tener razón. Es una metáfora sobre cómo el ser humano y la sociedad marchan hacia su descomposición por no respetar las normas ancestrales heredadas por generaciones. En ella, reitera la idea de la comunidad enfrentada a las fuerzas de los dioses, reflejadas en eventos desfavorables para ella. De nuevo, el enfrentamiento de dos dimensiones en pugna, intereses encontrados y el proceso de unidad entre los elementos de la comunidad permiten el regreso al orden, la paz y la alegría.

⁷ Ernesto Triguero: op.cit., p.183.

El Conjunto/ Ballet Folklórico de Oriente posee un rico discurso danzario, heredera de la danza folklórica cubana de ascendencia africana, así como del estilo cubano de la danza moderna. Dio a conocer las danzas folklóricas de ascendencia haitiana como resultado de la transculturación haitiano-cubana, gracias a lo cual contribuyó a reconocer este aspecto de la diversidad cultural cubana. Así se muestra en el Gagá que fue “sacado del monte” y convertido en patrimonio de todos más allá de sus raíces haitianas.

Durante los primeros años de la década del '70, la agrupación tuvo un momento de profundos cambios y se proyectó ir a la búsqueda y experimentación de las nuevas expresiones genuinas del oriente cubano. Una década más tarde aproximadamente, vinieron otras de mayores pretensiones, aparecieron trabajos más profundos desde el punto de vista filosófico y más complejos dramáticamente y teatralmente, en los que adquirieron más importancia las luces, la música, el vestuario y el diseño escenográfico. Este período fue de maduración de lo logrado y crecimiento hacia nuevos horizontes estéticos, al establecerse una manera característica de teatralizar el folklore que hoy forma parte del repertorio de grupos danzarios del país.

Fue la primera agrupación profesional danzaria de su tipo creada por la Revolución Cubana y la primera Compañía que se llamó Ballet Folklórico en Cuba. Sentó las bases para el desarrollo de un movimiento danzario en Santiago de Cuba estrechamente vinculado al folklore, la danza moderna, al movimiento de aficionados y a los focos culturales. Evidenció la presencia caribeña en nuestra cultura al captar para la escena las prácticas danzarias de sustrato caribeño que, constituyen componentes fundamentales en la cultura popular de la región oriental de Cuba.

Todo el desarrollo del Ballet Folklórico de Oriente en esta etapa, estuvo vinculado directamente a la labor coreográfica de Antonio Pérez Martínez como coreógrafo y director general. Su labor escénica es resultado de su formación académica, así como, de su proyección investigativa, con lo cual revitalizó el legado de Ramiro Guerra en su línea de teatralización folklórica.

Su concepción estética se concreta en:

- Prioridad de los movimientos grupales por encima del hedonismo del cuerpo humano.
- Fusión de las técnicas danzarias del ballet clásico, la danza moderna y los bailes populares tradicionales.
- Gran importancia de la estructura dramática de la obra.
- Utilización de actores dentro de la coreografía danzaria.
- Elaboración rebuscada del diseño escenográfico.
- Reelaboración estética de los recursos musicales, respetando las esencias folklóricas de los mismos.

Las novedosas concepciones danzarias de Antonio Pérez se solidifican y a la vez enriquecen los principios fundacionales del Conjunto Folklórico de Oriente: la investigación folklórica, la teatralización folklórica en la creación artística, la danza moderna como parte de la preparación técnica de los bailarines, el trabajo dramático en los procesos de montaje y la aspiración a una danza total, en la que conviviera lo tradicional, popular, lo clásico y lo moderno, como expresión de cubanía.

Santiago de Cuba es una rica plataforma cultural que permite la teatralización folklórica de la danza, y este proceso de captación del histrionismo natural del mundo de la vida, “educa” al público para la visualización de su propia identidad cultural en tanto que historia, cultura y diversidad étnica se reflejan en su danza.

BIBLIOGRAFÍA.

- Alen Rodríguez, Olavo: *Pensamiento musicológico*. Editora Musical Andante, La Habana, 2006.
- Alonso, Alicia: *Diálogos con la danza*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.
- Álvarez Álvarez, Luis y Gaspar Barreto Argilagos: *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.
- ----- y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte, la investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004.
- Álvarez, Rolando y Martha Guzmán: *Cuba en el Caribe y el Caribe en Cuba*. Ediciones Instituto Cubano del Libro, La Habana, 2011.
- Balbuena Gutiérrez, Bárbara: *El íreme abakuá*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1996.
- ----- y Chao Carbonero, Graciela: *Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas. Historia y metodología*. Editorial Adagio, La Habana, 2010.
- Borges Bartutis, Mercedes: *Temas sobre la danza*. Ediciones Adagio, La Habana, 2008.
- Cabrera, Miguel: *Órbita del Ballet Nacional de Cuba*. Editorial Orbe, 1978.
- Colectivo de autores: *Coreografía. Guía de Estudio*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1985.
- -----: *Fiestas populares tradicionales cubanas*. Centro de investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1997.
- -----: *Folklore Internacional. Sus danzas*. Ediciones Adagio, La Habana, 2005.
- -----: *Apreciación de la Cultura Cubana I. Apuntes para un libro de texto*. Ministerio de Educación Superior, La Habana, 1985.
- Cano Castillo, Osvaldo: "Teatro, calle y sociedad en Cuba colonial", en *Una mirada callejera al teatro cubano*. Editorial Adagio, La Habana, 2006, pp.27-32

- Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Castro Ruz, Fidel: *Palabras a los intelectuales*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1977.
- Chao Carbonero, Graciela: *Guía de estudios. Folklore Latino I-II-III-IV*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1979.
- -----: *Guía de estudio. Bailes yorubas de Cuba*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1980.
- -----: *De la contradanza cubana al casino*. Editorial Adagio, La Habana, 2006.
- Colina, Pedro: "Conjunto Folklórico de Oriente: sus 20 años", en *Granma*. La Habana, mayo, 1981.
- Díaz Fernández, Pascual: *Teatro en Santiago: un punto de partida*. Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2007.
- -----, Ramiro Herrero y Marcial Lorenzo: *La Cultura artística y literaria en Santiago de Cuba. Teatro en Santiago. Memoria y pasión*. Fundación Caguayo y Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2015.
- Estrada Betancourt, José Luís: *De la semilla al fruto: la compañía*. Ediciones Abril, La Habana, 2008.
- Fernández, María Antonia: *Bailes Populares Cubanos*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.
- Gómez Cairo, Jesús: *Música Cubana*. Editora Musical Andante, La Habana, 2006.
- Goodman, Walter: *Un artista en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- Herrero, Ramiro: *Las relaciones una forma de teatro popular cubano*. Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2004.
- -----: *Teatro de Relaciones*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- -----: *Influencia de las culturas africanas en el teatro cubano: las relaciones*. conferencia dictada en la Conferencia Internacional Cultura Africana y Afroamericana, del 14 al 17 de abril del 2008, Santiago de Cuba.

- Hernández, María del Carme: *Historia de la danza en Cuba*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1980.
- Humphrey, Doris: *El arte de componer una danza*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1962.
- Islas, Hilda: *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Editorial S.C.E, México, 1995.
- James Figarola, Joel: *El caribe entre el ser y el definir*. Editorial Tropical, República Dominicana, 2002.
- -----, José Millet y Alexis Alarcón: *El Vodú en Cuba*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1989.
- Lapique Becali, Zoila: *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes 1570-1902*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- Leal, Rine: *Breve Historia del Teatro Cubano*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- -----: *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.
- Linares, María Teresa: *La música y el pueblo*. Editorial Adagio, La Habana, 2007.
- Martiatu, Inés María: *El rito como una representación*. Ediciones Unión, La Habana, 2000,
- Méndez Martínez, Roberto: *El ballet. Guía para espectadores*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000.
- Milián Delgado, Leticia: *La Casa del Caribe: sueño y realidad*. Editorial Casa del Caribe, Santiago de Cuba, 2000.
- Millet, J. / R. Brea / M Ruíz Vila: *Barrio, comparsa y carnaval santiaguero*. Ediciones Casa Dominicana de Identidad Caribeña, Santo Domingo, República Dominicana. 1997.
- Millet, José y Rafael Brea: *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1989.
- Ortiz Fernández, Fernando: *Los negros brujos*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1995.

- -----: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- Pajares Santiesteban, Fidel: *Escuela Cubana de Danza Moderna. Aproximación histórica*. Ediciones Adagio, La Habana, 2008.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*. Paidós comunicación, 2001.
- Portuondo, José Antonio: "Alcance de las Relaciones", en *Astrolabio*. Colección Cocuyo. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1973, pp. 11-16.
- Triguero Tamayo, Ernesto Rafael: *Nicolai Yavorsky. Un maestro ruso en la Isla del Ballet*. Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2010.
- -----: *La Cultura artística y literaria en Santiago de Cuba. Placeres del cuerpo. Historia de la danza en Santiago de Cuba*. Fundación Caguayo y Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2015.
- Vergés Martínez, Orlando: *Culturas Populares y Tradicionales*. Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2014.

ANEXOS



Anexo 1
Integrantes del Conjunto Folklórico de Oriente.

Anexo 3
Obra: Soy Yoruba.



Anexo 2
Antonio Pérez Martínez.



Anexo 5



Anexo 4. Biché (El Cafetal)



Cuerpo de percusión.