

**La danza yoruba: un espacio para la formación y el
entrenamiento actoral (acercamiento a una metodología)**

*Yoruba dance: a space for education and acting training
(approach to a methodology)*

Roberto C. Bautista Díaz

DOI 10.15517/es.v82i2.53036



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

La danza yoruba: un espacio para la formación y el entrenamiento actoral (acercamiento a una metodología)

*Yoruba dance: a space for education and acting training
(approach to a methodology)*

Roberto C. Bautista Díaz¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 19 de octubre de 2021

Aprobado: 30 de junio de 2022

Resumen

La danza yoruba es el resultado de un proceso sincrético e intercultural que emula a la escena contemporánea. En este artículo, proponemos un entrenamiento actoral que ubica las necesidades identificadas por exponentes de las vertientes formativas gestual y psicofísica/intercultural y las canaliza a través de la danza yoruba como estructura y contexto, integrando el universo mágico-religioso y la historia de transculturación de una parte importante de las manifestaciones artísticas latinoamericanas. De este modo, nuestra propuesta metodológica involucra una combinación de los postulados de la formación actoral en la tradición occidental con las formas expresivas de las culturas africanas que persisten en la tradición latinoamericana. Esto generaría un espacio de respeto por nuestro pasado latinoamericano y su sincretismo. En suma, el entrenamiento actoral propuesto a partir de la danza yoruba pretende brindar las herramientas interpretativas necesarias para asumir la diversidad estilística y poética de la escena de nuestro tiempo desde un posicionamiento ético y holístico.

Palabras clave: artes escénicas; formación; teatro; danza; enfoque decolonial

¹ Docente de la Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica. Maestría Académica en Artes por la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-5881-9700. Correo electrónico: roberto.bautista@ucr.ac.cr

Abstract

Yoruba dance is the result of a syncretic and intercultural process that emulates the contemporary scene. In this article, we propose an acting training that locates the needs identified by exponents of the gestual and psychophysical/intercultural formative slopes and channels them through yoruba dance as a structure and context, integrating the magical religious universe and the history of transculturation of an important part of artistic Latin American manifestations. In this way, our methodological proposal involves postulates of acting training in the Western tradition with the expressive ways in which African cultures persist in the Latin American tradition. This would generate a space of respect for our Latin American past and its syncretism. In short, the acting training proposed from the yoruba dance aims to provide the necessary interpretive tools to assume the stylistic and poetic diversity of the scene of our time from an ethical and holistic position.

Key words: performing arts; training; theater; dance; decolonial approach

Encuadre

En la actualidad, la formación actoral latinoamericana se nutre de múltiples entrenamientos de diversas índoles y culturas. Esto se debe posiblemente a dos razones: por un lado, a las exigencias de la escena contemporánea con su amplio espectro estético y, por el otro, a la gran diversidad y riqueza cultural que conforma nuestras sociedades y nos contextualizan como latinoamericanos. El entorno contemporáneo recoge múltiples visiones sobre el quehacer escénico: desde el teatro que recurre a las convenciones realistas, el que busca fracturar el concepto de representación, los que albergan fenómenos populares, los circenses, el teatro que recupera rituales religiosos, el anclado a las tradiciones de pueblos originarios, hasta aquel más experimental que muchas veces es más cercano a las artes visuales que a las mismas escénicas. Las demandas de nuestra escena llevan a las casas de enseñanza teatral a cierto eclecticismo como fusionar formas de hacer, observar, dirigir la mirada del otro y entrenarnos para ello.

El presente escrito propone una sistematización de múltiples entrenamientos actorales, ubicados por Rojas (2012) dentro de lo que denomina ‘vertientes formativas’, en particular la gestual y la psicofísico-intercultural. Nos inclinamos por estas vertientes, ya que consideramos que su flexibilidad y permeabilidad permiten albergar una propuesta de entrenamiento “integradora, que atravesase niveles físicos e involucre el ámbito psicológico, muscular, espiritual, moral, racional, de quienes se adentran en el universo de la interpretación” (Bautista, 2019, pp. 21-22).

Nuestro objetivo central es proponer un entrenamiento actoral a partir de la danza yoruba, manifestación y forma de interacción mágico-religiosa que trajeron los esclavos africanos del pueblo yoruba a América durante la trata. Esta sistematización servirá como marco valorativo para evidenciar que esta danza comprende los elementos fundamentales para la formación actoral propuestos en la tradición teatral occidental, que históricamente ha sido más documentada en Europa, pero que convive con la realidad latinoamericana tan sincrética y mística, así como sus identidades.

De este lado del Atlántico, complejos procesos de hibridación, como los que hace referencia García Canclini (2004), generaron nuevas formas de segmentación. Los contextos de mestizaje con los que se alimentaron estos procesos otorgaron los verdaderos tonos a las prácticas y a las culturas resultantes. Manifestaciones como la danza yoruba no solo son el resultado de un prolongado proceso de aculturación, sino también están condicionadas

por el espacio geográfico donde se van gestando. Dussel (2005) denomina a este ámbito o territorio el *border*: “de ahí su riqueza intercultural integrada en una identidad siempre en formación, intersticial, nacida en un “border land”” (pp. 41-42).

Nuestra propuesta metodológica, a pesar de utilizar como marco referencial tesis y estudiosos del viejo continente, integra en su abordaje cierta desobediencia y desenganche epistémico al que hacen referencia autores como Mignolo (2010). Esto se debe a que la propuesta se establece desde un sentido decolonial al considerar los procesos transculturales y aportes de la herencia africana como un resultado autóctono y, a la vez, valorar su forma de articular una tradición cultural, ya de por sí rica y diversa, con una realidad colonial mediante la escenificación ritual y la encarnación de su sincretismo.

Esta perspectiva permite que se asuman dichas prácticas culturales – por ejemplo, la danza yoruba – como referentes más cercanos a nosotros los latinoamericanos. Incluso, estas pueden resultar más aprehensibles que muchas de las experiencias o fuentes no occidentales a las que han recurrido maestros y creadores de la escena que nos anteceden. Además, debido a la ausencia de procesos o métodos de formación actoral exclusivamente latinoamericanos, para el ordenamiento de la metodología y los contenidos, se parte de las estructuras categoriales propuestas por creadores europeos que han transitado con anterioridad los caminos de la pedagogía actoral.

De dichas propuestas, se extrae lo que se identifica como necesidades interpretativas. Es por ello que, dentro del trabajo, se podrán precisar derroteros que posibilitarán estructurar una metodología a partir de estímulos y principios que, si bien emulan los resultados a los que han llegado algunas directoras o directores pedagogos, recorren caminos muy diferentes, transitados desde el *border*. Esto nos puede llevar a pensar el teatro latinoamericano como un *border* entre la tradición teatral occidental y los sincretismos resultantes de los procesos de apropiación de dicha tradición, desde nuestras realidades.

Para enmarcar la tradición, en el caso particular de las técnicas de entrenamiento actoral y de los espacios formativos, recurrimos a la propuesta de Ruiz (2012), quien organiza los procesos de aprendizaje actoral en dos grupos: uno de tendencia racionalista y otro irracionalista. El autor clasifica las relaciones entre las y los creadores de técnicas interpretativas y espacios de formación en dos grandes bloques: las relaciones directas, objetivas, maestro-alumno y las relaciones indirectas o subjetivas. Esta disposición la construye

tomando en cuenta aspectos éticos y/o técnicos. A partir de las sinergias que se establecieron y de la creación original, surgieron propuestas paradigmáticas, relevantes al punto de ofrecer un marco teórico-conceptual para la creación e investigación escénica.

Los postulados teóricos como el sistema *stanislavskiano* (2009), el teatro pobre de Grotowski (1992), la antropología teatral de Barba y Savarese (2007), entre muchos otros, siguen ofreciendo soportes y puntos de partida para la creación e investigación escénica actual. Con el transcurso del tiempo, algunas personas investigadoras han enfocado su atención en fuentes alejadas del acontecimiento escénico tradicional, por lo que ha surgido de manera paralela un interés en sistemas rituales, marciales y/o escénicos no occidentales.

El estudio de estas manifestaciones no occidentales permitió que se fueran introduciendo principios físicos, elementos rituales, simbólicos, premisas, ampliando y complejizando la diversidad de espacios de búsqueda, formación y creación escénica. A partir de las denominadas vanguardias artísticas, el diapasón interpretativo se expandió de manera dramática. Es acá donde la propuesta de Rojas (2012) nos ofrece la oportunidad de equipar nuestras líneas de trabajo con algunos representantes de dos de las tres vertientes formativas propuestas por la autora, que fueron mencionadas anteriormente.

Conscientes de lo necesario que se vuelve identificar un ámbito de investigación basto y profundo para abordar el ejercicio interpretativo contemporáneo, nos inclinamos por la danza yoruba como punto de partida de nuestra propuesta de entrenamiento actoral. Si bien el universo de esta danza es específico y complejo, nuestro trabajo no pretende establecer un paradigma de entrenamiento actoral que desdeñe los anteriores. La escogencia de esta danza responde, entre otras razones, a la gran exigencia física, la posibilidad que ofrece de dimensionar una imagen interior, mediante la comprensión del contexto, y una exterior, a través de la forma y la mimesis de los movimientos de los *orishas*. La caracterización de estas deidades con sus especificidades psico-físicas posibilitan la investigación, la creación escénica, el diálogo con la tradición y la realidad. En este sentido, exponemos algunas generalidades de la danza yoruba para ampliar la comprensión de la lectura en la posterior valoración de los recursos que aporta la formación actoral.

Sobre la danza yoruba

La danza yoruba forma parte de las manifestaciones mágico-religiosas propias de los pueblos del mismo nombre que se asentaban en los márgenes del río Níger en la actual Nigeria. Estas poblaciones tenían como estado y referencia la ciudad de Ife, el reino de Dahomey, hoy Benin. Según Bolívar (1990), durante el siglo XV los yorubas estaban organizados en pequeños reinos independientes. En el siglo XVIII, estos se reúnen bajo el reino de Oyó, pero de manera fragmentada, lo que provocó que en el siglo XIX casi todo el territorio estuviera envuelto en guerras (Bolívar, 1990).

Si bien la trata de esclavos en la mayor de las Antillas comienza desde el siglo XVI, el grueso de la población arribó en los siglos posteriores. Para 1846, la cantidad de esclavos superaba el 36 % de la población, según datos de Torres-Cuevas y Loyola (2006). Sin embargo, fue durante el siglo XIX que se produjo la mayor afluencia de esclavos de los territorios yorubas.

De acuerdo con Bolívar (1990), en el caso particular de Cuba,

Estos yorubas venían del antiguo Dahomey, de Togo, y sobre todo de una gran parte del sudoeste de Nigeria, que limita desde la costa de Guinea, al sur, hasta unos trescientos kilómetros al norte y desde el Golfo de Benin, al oeste, hasta el Dahomey. Se trata de una región del África Ecuatorial caracterizada por grandes bosques. ... «yoruba» es el término que identifica a todas las tribus que hablaban la misma lengua, aunque no estuvieran unidas ni centralizadas políticamente. Yoruba, por consiguiente, es una denominación básicamente lingüística, aunque estas tribus estuvieran vinculadas por una misma cultura y la creencia de un origen común (p. 20).

Estas poblaciones conformadas en su mayoría por “negros bozales”, esclavos nacidos en África que no hablaban la lengua de sus captores, lucharon por mantener sus tradiciones y cultura. Esto fue posible gracias a complejos procesos de “sincretismo y transculturación”, como lo describe el etnógrafo Fernando Ortiz (1940). Dichas culturas se

sincretizaron con la tradición católica en sus nuevos lugares de asentamiento para emerger luego en sistemas religiosos autóctonos, como es el caso de la Santería o Regla de Ocha² en Cuba y el Candomblé³ en Brasil.

En el caso particular de la Regla de Ocha, durante mucho tiempo las danzas conservaron de manera exclusiva su naturaleza ritual y religiosa, por lo que su práctica estuvo reservada a las y los iniciados en las festividades rituales que se realizaban en los cabildos y posteriormente en las casas-templos. En estas prácticas, la danza se vuelve el vehículo a través del cual las y los iniciados entran en comunión con las deidades que les protegen o con las cuales han sido coronados. La comunión de la música, el movimiento de los practicantes, así como los coros que responden al diálogo que se establece con el *akpwon*, cantante principal, se convierten en el llamado, en la invitación que se le hace a la deidad para que se manifieste mediante la danza. Como bien apunta Balbuena (2017): “las manifestaciones danzarias tienen como función religiosa, establecer los nexos de comunicación con las divinidades y formar parte de un ritual donde los destinatarios son divinos y los emisores son los propios ejecutantes” (párr. 6).

Es precisamente la presencia del ritual, la música, la representación, el sentido espectacular, pero sobre todo la caracterización-encarnación de los *orishas*, lo que acerca esta danza al fenómeno teatral y lo que nos remite a ella en particular. Si bien, dentro de este sistema religioso existen algunos rituales que se realizan sin música – en las celebraciones religiosas más abiertas y recurrentes como las fiestas de iniciación, de santo, los *wemileres*, los bembés y violines – es precisamente la música y la danza las que dan forma y presencia al ritual. Estas celebraciones se fueron haciendo cada vez más populares y públicas hasta formar parte medular de la cultura y del folclore cubano.

De acuerdo con Balbuena y Chao (2010), “Teresa González crea la Técnica Yoruba, la cual toma como referencia los ritmos y los movimientos corporales básicos de las danzas de la santería (de origen yoruba), y algunos ejercicios de la técnica de la Danza Moderna”

² Las reglas más importantes se hallan en relación directa con los grandes sistemas culturales afrocaribeños: el lucumí, de origen yoruba y el congo de origen bantú (Castellanos & Castellanos, 1992)..

³ Religión de origen africano que incorpora antiguos cultos locales de África en una nueva formulación por el contexto y otras influencias. Su origen se remonta al siglo XVI con la llegada de los primeros esclavos de origen bantú a Brasil (Firmino, 2015).

(p. 22). Si bien, la enseñanza de la danza folclórica se termina de institucionalizar de la mano de la maestra González en 1965, la influencia de la cultura yoruba ya se podía rastrear en los estudios etnográficos, en la producción musical y en la creación artística en general.

Antecedentes y justificación

Una de las primeras personas que investigó y utilizó la danza yoruba para potenciar la expresión corporal de sus bailarines fue Ramiro Guerra. Para el bailarín y coreógrafo, “el baile negro” (Espinosa, 2006) partía de una desintegración, de la búsqueda de un contraste entre la tensión y el relajamiento. En otras palabras, es un baile que sitúa al cuerpo en conflicto, que obliga a sus ejecutantes a valorar en igual medida los diferentes estados de alerta y aparente paz. Guerra pone de manifiesto lo anterior en su espectáculo *Suite Yoruba*, estrenado en 1960. Por otro lado, la fundación del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba en 1962 colaboró en la difusión de las danzas de los diferentes sistemas religiosos de ascendencia africana. De igual manera, la inclusión de danza yoruba en el sistema de enseñanza artística permitió que, posteriormente, las personas que estudiaban Artes Escénicas en el Instituto Superior de Arte (ISA, Habana-Cuba) recibieran clases de danza folclórica, en particular danza yoruba.

El ejercicio de esta danza demanda a sus bailarines un profundo control de su cuerpo, así como una destreza acrobática que les permita interpretar a deidades, quienes se manifiestan a partir de movimientos de gran dificultad técnica y complejidad rítmica. Una experiencia como esta potenciaba en los actores y actrices en formación una concienciación e independización de los segmentos expresivos del cuerpo, los cuales debían articularse en un diálogo constante con el ritmo propuesto por los tambores *batá*⁴.

Como experiencias antecedentes se debe sumar, también, el trabajo desarrollado a lo largo de los años por el Grupo Lume, en particular el que llevó a cabo Luís Otávio Burnier. Parte de esta experiencia fue compilada por Firmino (2015) en su investigación sobre Burnier, el Grupo Lume y el Candomblé, así como la colaboración que surgió entre el bailarín y coreógrafo Augusto Omolú, Eugenio Barba y el Odín Teatret a mitad de la década de los

⁴ *Ilú batá*: Tambor *batá*. Los tambores *batá* están consagrados por el *orisha* Aña (que es el «secreto» que llevan dentro). Son tres: el más pequeño, *okónkolo* y también *omelé*; el mediano, o segundo, *itótele* y también *omelé enkó*; y el de mayor tamaño *lyá*, como La Madre (Bolívar, 1990, p. 179).

años noventa. Esta contribución intercultural gestó la creación de espectáculos como *Ur Hamlet*, entre otros. Omolú, por su parte, desarrolla su propuesta de trabajo sobre la *Dramaturgia* de la danza de *orixás* (Firmino, 2015).

Ahora bien, si en cierto modo podemos afirmar que la práctica de casi cualquier técnica danzaria potencia el dominio y control del cuerpo de las/los intérpretes, para cumplir con nuestro propósito, necesitamos trabajar con una danza que trascienda lo formal. Nos inclinamos por la danza yoruba, pues en ella encontramos esos elementos que Laban (1987) asocia precisamente con el origen del movimiento, lo tangible y lo intangible. El universo mágico-religioso que rodea a esta manifestación danzaria nos permite abordar y operar en dichos planos con mayor facilidad que otras, cuyo dominio máximo consiste en la perfecta imitación de una forma a través de la técnica.

El espacio de trabajo que proponemos busca conjugar lo tangible y lo intangible, que se amalgamen en una sintonía profunda que solo una danza como esta nos permite explorar pues, como afirma Barba (1996), “en las culturas africanas y latinoamericanas la danza procede de la materia de que están hechos los dioses” (p. 16). En nuestro caso, la interacción e integración de la danza yoruba en la propuesta, más que el aprendizaje de la danza en sí y su aplicación ritual a un montaje, procura proponer una estructura metodológica donde recurrimos a la danza yoruba como espacio integrador del entrenamiento actoral.

Desde los inicios de la práctica teatral, se puede rastrear cierta preocupación por la preparación de los intérpretes. Este interés se ha enfocado en diferentes campos, según la época y las características del teatro en cuestión (poéticas teatrales o concepciones de la teatralidad). Desde los actores latinos del siglo I, quienes según Quintiliano (1887) potenciaban la oratoria a través del ejercicio consciente de la expresión gestual y corporal, hasta la propuesta intercultural de Zarrilli (2009), son muchas las fuentes a las que han recurrido creadores y estudiosos de la escena para encontrar un camino o técnica que propicie la articulación del cuerpo y la mente.

Consideramos que la danza yoruba aporta un espacio de trabajo, el cual permite imbricar muchos de los principios del entrenamiento actoral con las premisas planteadas por representantes de las vertientes antes mencionadas en una única línea de trabajo. Al incorporar la danza, se abordan elementos centrales del dominio y la conciencia corporal como la elasticidad, la coordinación, la agilidad física y mental, a la vez que incide el incremento de la capacidad cardiovascular. De manera paralela, permite el abordaje

de posturas y formas corporales que se estructuran en partituras, las cuales exponen al cuerpo a situaciones límites que potencian su capacidad expresiva. Además de esto, fomenta los procesos de desinhibición y relajación, a la vez que permite canalizar y liberar tensiones a partir del uso de la energía.

Conscientes de los beneficios que ofrece la técnica danzaria a la formación actoral, defendemos y sugerimos la inclusión de esta en aquellos procesos donde se prepararan intérpretes de la escena. Ahora bien, es imprescindible ser cautelosos al incluir la danza en el espacio formativo, esto debido a que:

El lenguaje de la danza es un lenguaje diferente al lenguaje del actor. Moverse al compás de la música, o ritmo externo, es una habilidad diferente del movimiento que es un reflejo directo de un ritmo interno. Los bailarines escuchan el ritmo o pulso; los actores escuchan su respiración. El actor baila en respuesta a una situación dramática (Dennis, 2014, p.111).

Esto quiere decir que, al involucrar la danza en el entrenamiento, se debe responder a requisitos específicos de las y los intérpretes. La finalidad no es enseñarles a bailar, sino a utilizar a nuestro favor la conciencia que la danza genera en nuestros cuerpos, así como el resultado armónico del movimiento. La inclusión de la danza en el proceso formativo actoral es definitivamente positiva y son varias las investigaciones que hacen uso de esta herramienta en sus propuestas.

Sin embargo, es imperativo sopesar la escogencia apropiada de una técnica específica que se inserte de manera consciente y precisa en los procesos pedagógicos para la enseñanza de la actuación y/o la expresión corporal. Recurrimos a la danza yoruba, ya que el acercamiento a esta técnica implica también ser conscientes del universo mágico religioso, así como de la cosmovisión que acompaña el aprendizaje y entendimiento de esta técnica. Como explica Omulú en Firmino (2015): “los orixás se comunican por medio del movimiento y tienen toda una conciencia física, corporal; van a buscar a la espiritualidad del cuerpo, esa cosa de la ‘vida interna’” (p. 644).

Debemos recordar, entonces, que en estos bailes los danzantes son los *orishas*, deidades que escapan a cualquier esquema o preconcepción. En ellas, lo profano y lo sagrado

se mezclan y se desdibujan constantemente. Dentro del panteón⁵, encontramos deidades que han tenido una vida exclusivamente celestial, mitológica, y a otros de un origen terrenal, con las limitaciones y excesos que eso conlleva. Algo característico de los *orishas* es que, según el momento histórico al que se haga referencia o en dependencia del camino que toma la deidad, esta se manifiesta como hombre o mujer indistintamente. Esto hace que las personalidades sean variadas y complejas, tanto a nivel físico como psicológico.

No es fácil establecer una clasificación omnicomprendensiva de los *orishas* lucumíes. Son esos dioses entidades muy complejas y hasta contradictorias en sus características. Como bien ha señalado Fernando Ortiz, la Regla de Ocha no entiende la dicotomía maniqueísta de dios y diablo: “Sus dioses son buenos y malos según los momentos y las circunstancias, como ocurre con los seres humanos; y todos pueden hacer favores y desfavores” (Castellanos & Castellanos, 1992, p. 24).

No nos interesa abordar ejercicios exclusivamente desde la mimesis para imitar una forma y debemos profundizar en el vasto universo que alimenta esta manifestación danzaria. Solo así, cada movimiento que realicemos estará alimentado por situaciones y circunstancias específicas que potencian la ejecución de estos en un plano consciente de la acción dramática.

Sobre la propuesta

Los espacios de formación teatral presuponen la intención de dotar al estudiantado de los elementos necesarios para hacer un uso consciente y eficaz de su herramienta expresiva, el cuerpo. En dichos procesos, la comunión del cuerpo y de la mente es lo que posibilita la apropiación y la producción de signos. Pensamos el cuerpo interpretativo como uno capaz de asumir la interpretación escénica contemporánea, independientemente del contexto que cada espectáculo proponga, del género o estilo interpretativo que aborde.

En la mayoría de los espacios formativos a nivel mundial se trabaja de manera ecléctica sobre los caminos propuestos por maestros como Étienne Decroux, Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, entre otros. Sin embargo, las propuestas formativas de estos directores-pedagogos proponen caminos tipo laboratorio,

⁵ El panteón *yoruba* recoge a todas las deidades, tanto las de origen celestial como las de origen terrenal. Las agrupa y jerarquiza en la intrincada mitología.

cuya devoción y entrega corresponden a búsquedas estéticas específicas. Como resultado de esa relación, se genera de manera paralela la creación de una poética escénica y un entrenamiento actoral en función de esta.

En la actualidad, se busca que las y los intérpretes puedan asumir la diversidad de la escena contemporánea, que sean capaces de transitar por diferentes estéticas y no estar “condicionados” a solo una de ellas. De igual forma, los espacios de enseñanza-aprendizaje no escapan de la relación con los círculos de producción o consumo en que se encuentran inmersos. Es decir, el eclecticismo en los espacios formativos responde a la exigencia diversa de la escena, así como a la necesidad de rescatar los elementos medulares de las propuestas de la tradición teatral, sin la supremacía de una estética sobre la otra, lo cual dificulta la labor pedagógica y limita la versatilidad escénica.

El diseño o propuesta metodológica que aquí se comparte no persigue la construcción de una poética escénica. Pretenderemos estructurar un entrenamiento actoral que conjugue los elementos de la técnica yoruba con el trabajo psico-físico/intercultural. Pensamos en una propuesta que se inserte en cualquier fase del proceso formativo, puesto que el acercamiento a los contenidos no está condicionado por niveles o fases previas, sino que cada etapa comienza desde cero y articula de manera gradual los contenidos y objetivos. Las características de la propuesta permiten que el entrenamiento se asuma dentro de una materia programática o en un espacio más abierto, como podría ser un curso-taller.

Nuestro planteamiento, si bien aspira a generar un espacio de investigación único en torno a un entrenamiento danzario enfocado en la técnica mencionada, también reconoce postulados o aportes al entrenamiento actoral de directores pedagogos y formadores de otras vertientes. Cada uno de estos exponentes, de manera individual, ha logrado identificar espacios de trabajo específicos para el desarrollo técnico y profesional del arte de la interpretación. Los caminos propuestos podrán ser diferentes, pero las motivaciones para recorrerlos gozan de mucha coincidencia. Nos insertamos dentro de una “tradición”, pues se vuelve imposible negar la herencia; sin embargo, a través de nuestra propuesta metodológica, procuramos establecer un camino formativo y de entrenamiento actoral sincrético, plural e intercultural. Deseamos un espacio lo suficientemente flexible para fomentar la creación de conocimientos, ofreciendo a las personas intérpretes herramientas que les permitan enfrentar la diversidad de la escena contemporánea, una escena intercultural, sincrética y plural.

Planteamiento estructural

La propuesta ordena diferentes áreas con el fin de introducirnos de manera paulatina en nuestro objeto de estudio. Para el final del entrenamiento, cada participante deberá haber acumulado, por la instrucción directa o mediante la investigación individual, un conocimiento del universo mítico y sincrético que rodea a cada uno de los *orishas* que estudiaremos. De esta manera, se asumirán de forma consciente y no exclusivamente mimética los pasos y cualidades de los *orishas* cuando se manifiestan y danzan.

Con el fin de generar un espacio que induzca a la comunión cuerpo-mente, el entrenamiento se ordena en fases que consideramos fundamentales. En cada una, se persigue generar una concienciación e integración de los contenidos de forma progresiva. Las fases son las siguientes:

1. El acondicionamiento físico o despertar del cuerpo.
2. El trabajo con las ondulaciones.
3. Movimientos acrobáticos.
4. Trabajo con las marchas, formas de pasos y/o desplazamientos que se ejecutan con y sin música.
5. El trabajo con la máscara corporal y los gestos. Elementos de la caracterización.
6. La integración.
7. Improvisaciones.

A continuación, visitamos cada una de las fases de la propuesta:

El acondicionamiento físico o despertar del cuerpo

En esta primera fase, nos enfocaremos en la estimulación primaria. Partimos de lo que Dennis (2014) define como “Cero”. Según la autora, el inicio de los procesos de entrenamiento debe partir del alineamiento, la respiración y la relajación. A esto sumamos ejercicios que inviten al juego, a la vez que acondicionan el cuerpo para el trabajo físico. Se apela a ejercicios que estimulen la imaginación, el estado de alerta, además que establezcan la interacción a partir de asociaciones y analogías. Se hacen exploraciones que propicien la conciencia y la propiocepción al tiempo que entramos en contacto con la parte del yo, encargada de la capacidad creativa, lo que Chéjov (2011) denominaba *ego superior*.

Trabajo con las ondulaciones

En esta fase, emulamos las ondulaciones que propone Lecoq (2011). Para el autor, la ondulación es el motor de todos los esfuerzos físicos del cuerpo humano. El maestro francés se refiere a tres variantes específicas de ondulación que identifica como movimientos naturales de la vida: la eclosión, la ondulación, y la ondulación inversa. Dichos movimientos ondulatorios también podrán originarse desde otras posiciones; por ejemplo, acostados, en cuatro puntos, sentados con las piernas cruzadas y otros.

Las ondulaciones abren el camino al posterior trabajo con los hombros y el pecho que se realiza en la técnica yoruba. El trabajo con las ondulaciones permite tomar conciencia sobre las relaciones que se establecen entre los segmentos del cuerpo. Así, nos encaminamos hacia esa unicidad en la que todo nuestro ser se compromete en cada acción. Buscamos fomentar la voluntad consciente, la capacidad expresiva e independiente de cada movimiento, de cada parte del cuerpo, sin que esto comprometa la tensión o limite la conexión del cuerpo en su totalidad.

Movimientos acrobáticos

A través de la acrobacia, las y los intérpretes regresan a lo que Lecoq (2011) denomina 'movimientos naturales'. Para el autor, mediante la acrobacia dramática, las personas intérpretes recuperan la libertad de movimiento que predominaba en su niñez, libera a los intérpretes, dentro de lo posible, de la fuerza de gravedad a la vez que fortalece los segmentos y el apoyo. De manera intrínseca, se trabaja la flexibilidad, la fuerza y el equilibrio, ya sea sobre las manos, la cabeza o los hombros.

La acrobacia ha estado integrada en el entrenamiento de maestros como Copeau (2002), Grotowski (1992), Barba y Savarese (2007), entre otros. El propio Stanislavski (2009) recurre a la acrobacia para desarrollar la capacidad de decisión de sus estudiantes, entre otras finalidades. Coincidimos con todas las ventajas que pudieron haber señalado anteriormente sobre la acrobacia; sin embargo, adicionalmente, en la danza yoruba algunas deidades requieren la aplicación de principios elementales de acrobacia para ser interpretadas. Por eso se vuelve indispensable en nuestra propuesta.

Trabajo con las marchas, pasos y/o desplazamientos que se ejecutan con y sin música

En este apartado, nos adentraremos en el estudio de siete *orishas* específicos, sus *patakíes*⁶ y, al menos, en un paso característico de cada uno. Es importante aclarar que el aprendizaje de algunas danzas folklóricas, en particular la yoruba, solía transmitirse entre demostradores y bailarines. Las y los demostradores, en ocasiones llamados informantes, eran iniciados o iniciadas y aprendían a través de la tradición directa recibida en las congregaciones o casas templos. Fue a partir de esta herencia que se transmitió la forma de bailar de los diferentes *orishas*. De hecho, en los ámbitos educativos se conserva el tipo de transmisión directa, la cual es estructurada por Chao (2008) en tres vías: demostrador-bailarín, demostrador-profesor-alumno y profesor-alumno.

Además de la variedad de pasos, que de acuerdo con Chao (2008) es “la combinación estable y repetitiva de los movimientos que se realizan con las extremidades inferiores (piernas y pies), realizados con una métrica específica” (p. 21), podemos encontrar formas o movimientos que están presentes en muchas de las deidades. Sin embargo, es el trabajo con los brazos, con los atributos, lo que otorgan a sus danzantes una tesitura u otra corporalidad que les permite caracterizar al *orisha* y así completar la expresión del paso. Entre los movimientos recurrentes mencionados por la autora encontramos el muelleo; la flexión reiterada de las piernas desde una posición media; las ondulaciones, sean fluidas o percutidas; los pecheos, la elevación del pecho y del esternón a través de movimientos que se integran en ritmos y dinámicas diferentes; y el braceo, movimiento pendular de los brazos hacia adelante y/o hacia atrás que describe un círculo y separa los brazos de las costillas “como si tomaran aire” (Chao, 2008, p. 25).

⁶ Los *pattakines* (*pattakies*, *patakí*, *patakies* o *patakines*: se puede encontrar escrito de cualquiera de estas formas) son narraciones orales de origen africano que han sido transcritas al español. Refieren al origen de las deidades de la religión yoruba y relatan, además, historias de esa cultura que suelen ser interpretadas en el marco del sistema adivinatorio de Ifá. En el sincretismo cubano, muchos de estos relatos han adoptado elementos de la religión cristiana o de los mitos de carácter rural asociados a otras culturas de la isla (Molina, 2012).

Los pasos que se trabajarán, en principio, son los siguientes:

- a. *Lalubanché de Elegguá*: es un paso específico para *Elegguá*, en el cual se articula el braceo con el movimiento ondulante del torso. Las piernas, por su parte, realizan dos pasos caminados y uno de tres, donde el último paso regresa a la posición inicial.
- b. *Aguanieyo de Oggún*: paso característico de *Oggún*, aunque también puede ser bailado por *Elegguá* y *Ochosi*. En este se conjugan las ondulaciones a la hora de blandir el arma de la deidad, el machete, mientras que alterna con movimientos asociados a la manipulación de las herramientas propias de la herrería y la forja.
- c. *Agongo Agó de Elegguá*: bailado para *Ochosi* con el canto *Iguará Odefá*. Este paso lo comparten varios *orishas*. *Elegguá*, *Ochosi* y *Oggún* lo ejecutan de manera muy similar. Para *Ochún* y *Obatalá* se requieren algunas variaciones, es decir, lo que determina el paso es quien lo ejecuta, el canto y el trabajo con los pies.
- d. *Aluya de Changó o meta*: *changó* tiene diferentes bailes. En este caso, nos enfocamos en la *Aluya*, que significa toque de guerra. Es un momento exacerbado y catártico de la danza, donde la deidad siente su llamado a guerrear. Durante la ejecución del paso, *Changó* arroja los rayos mientras danza.
- e. *Eladde de Ochún*: este es otro de los pasos que comparten varias deidades. En el caso de *Ochún*, el paso conocido como la barca se marca con los pies mientras que, con el torso y los brazos, se realizan otros movimientos. Por ejemplo, el torso inclinado hacia el frente se va subiendo lentamente durante los tres primeros tiempos, las manos que sostienen la falda también van subiendo hasta la altura de la cintura. En otra variación, se realizan pecheos suaves en cada paso; una de las manos sujeta la falda, mientras la otra mano se extiende hacia el lado en la misma dirección en la que se avanza.
- f. *Omolodde omotiti de Yemayá*: se dice que este paso es propio de *Ochosi*; sin embargo, se ha popularizado y asociado mayormente con *Yemayá*. El pie se planta al frente o abriendo hacia afuera con el golpe fuerte del tambor. Las manos sujetan la falda mientras que se realizan pecheos hacia el frente en los tiempos 1 y 2. Se pueden incluir variantes como el remo con la falda, el sacudir la falda en el golpe fuerte del tambor, así como giros que alternen la colocación del torso entre inclinado o erguido.
- g. *Towe Towé de Babalú Ayé*: este es un paso de origen *Arará*; sin embargo, en el universo yoruba se toca con tambores *batá*, lo que hace diferente el toque. *Babalú*

se presenta abatido por males y enfermedades. Al manifestarse, se arrastra, se contorsiona y expulsa espuma por la boca. El muelleo es de gran importancia en este paso: mientras camina, el *orisha* se limpia sus llagas con las escobillas, alternando manos y piernas. En otra variación, los danzantes imitan a las tiñosas aves de rapiña que le sobrevuelan por su estado.

Los movimientos propios de los diferentes pasos son de extrema variedad y riqueza. Como afirma Ortiz (1951), “[e]s necesario algún tiempo para apreciar la variedad y detalle en los diferentes movimientos... No sólo las extremidades, todas y cada una de las partes del cuerpo bailan” (p. 139). La selección de los pasos y deidades responden a la intención de abarcar diferentes corporalidades y contrastes que permitan una exploración basta, tanto a nivel físico como psicológico. A través de *Elegguá* o *Eleguá* nos acercamos a la niñez, a lo lúdico: es explosivo, da saltos, volteretas. Por su parte, *Oggún* u *Ogún* nos ofrece la posibilidad de concientizar el trabajo con objetos o herramientas. Los movimientos ondulados de su torso, mientras blande el machete, permiten la concienciación e independencia de este segmento. Los saltos y giros en el aire que realiza demandan el dominio de la acrobacia, entre otros recursos técnicos. Los movimientos vertiginosos de la danza de *Changó* o *Shangó* nos abren una ventana a la conciencia y control del peso y del equilibrio, mientras que los movimientos sexuales, extrovertidos, tanto del cuerpo (pelvis) como de su rostro, colaboran en la desinhibición y la exploración individual.

A través de *Ochosi*, exploramos el sigilo y el acecho. Al ser un cazador, la precisión, el control de la energía, el trabajo con la respiración y la mirada son indispensables para acercarse a la deidad. En *Yemayá* encarnamos las fuerzas del mar, los giros controlados con pequeños movimientos, así como remolinos violentos. Además, exige a cada intérprete un control preciso del eje y del equilibrio. *Ochún* nos invita a explorar la sensualidad, la complicidad y el galanteo. Su propuesta corporal es sinuosa, ondulante, sus movimientos imitan al río que choca en las rocas. Por último, el trabajo con *Babalú Ayé* incorpora la vejez, el ocaso, el trabajo con la columna, la tensión muscular y los diferentes niveles.

Trabajo con la máscara corporal y los gestos. Elementos de la caracterización

Llamamos máscara corporal a la comunión de la expresión facial y la postura corporal en un gesto total que sugiere un estado específico. La relación del rostro y el cuerpo podrá proponerse desde la coincidencia o desde la oposición; por ejemplo, rostro introvertido

y cuerpo extrovertido. Para ello, es importante la concienciación de los músculos del rostro además de todos los segmentos del cuerpo. Este trabajo podrá ser abordado con todas las deidades, de manera más específica con *Changó* y *Babalú*.

En esta fase también nos adentramos en el gesto: buscamos analizar y comprender todas las operaciones que tienen lugar en el cuerpo, a nivel físico, a la hora de ejecutar los movimientos. Analizaremos la gestualidad, la atmósfera y las circunstancias dadas, así como los resortes psicofísicos que dan origen al movimiento y a la acción. En consideración de los siete *orishas*, en esta fase se incluirán ejercicios asociados a la exploración de la edad para consolidar los acercamientos a deidades como *Eleguá* y *Babalú*.

La integración

Todo lo anterior se conjuga en la presentación y defensa de al menos dos *orishas*. En el trabajo se incluyen las rutinas de baile y los movimientos propios de cada deidad y se persigue la apropiación de todos los elementos y conceptos técnicos abordados a lo largo del entrenamiento. Recordemos que se trabajará a partir de los pasos de los siete *orishas* incluidos en la propuesta, así como de las características distintivas o peculiaridades de cada deidad. En paralelo, la investigación teórica brindará los insumos necesarios para el acercamiento a la naturaleza, carácter y psicología de cada *orisha*. Las búsquedas individuales serán alimentadas por el ámbito cultural, social y ritual en el que se manifiesta cada *orisha*.

Todos los contenidos propuestos se pondrán de manifiesto en esta fase, con el uso de los pasos de las deidades como plataforma para ello. Con los diferentes toques yorubas como estímulo, cada participante podrá poner en práctica los pasos de manera integrada. En este espacio, se fusionan la acrobacia, el trabajo con la máscara, los movimientos, entre otros; todo con la intención de caracterizar la naturaleza y el comportamiento de los diferentes *orishas*. Como estímulo para la creación, se puede recurrir a los *patakíes*, fuentes del conocimiento mitológico y de la sabiduría ancestral yoruba.

Improvisaciones

Las improvisaciones son la fase final y el colofón de la propuesta. Este acto forma parte constitutiva e inherente del acontecimiento escénico. En el ámbito formativo, encontramos la improvisación en propuestas como la de Lecoq (2011), quien la incorpora en uno de los tres ejes de trabajo del primer curso de su escuela, ya que le permitía perfilar

el recorrido pedagógico del curso. Un ejemplo anterior lo encontramos en la Escuela del *Vieux Colombier*, donde Copeau recurría a la improvisación para recuperar en sus intérpretes la capacidad de juego propia de las y los infantes. El maestro francés consideraba que la evolución del juego es lo que permite desembocar en la improvisación dramática: “Es ahí donde aparece el drama en su novedad con toda su frescura” (Copeau citado en Ruiz, 2012, p. 274).

Proponemos la improvisación como cierre de nuestra propuesta, ya que posibilita la validación de todo el recorrido, a la vez que funciona como puente para transitar por las corporalidades de los *orishas* o las circunstancias creadas y proporciona un acercamiento a la caracterización desde niveles psicofísicos. En esta fase, se llevan a la práctica todos los principios trabajados con el fin de dominar de manera consciente la fisicidad del cuerpo, su plasticidad, docilidad y su capacidad de enunciación y expresiva. Lograr la comunión de estas herramientas nos encamina al concepto de cuerpo interpretativo mencionado anteriormente. Por otro lado, esta fase se vuelve idónea para la creación de dramaturgias escénicas, actorales o partituras a partir de los pasos y *patakies* de cada deidad. También, se podría recurrir a textos dramáticos que posibiliten acercamientos a sus personajes y establezcan analogías o encuentren características con las cuales se puedan generar paralelos entre determinadas deidades y personajes dramáticos.

La improvisación nos brinda un espacio de investigación-creación y posibilita el abordaje de la caracterización desde un lugar diferente, cargado de estímulos tanto físicos como psicológicos.

La improvisación como estructura de actuación y, por consiguiente, estructura de acción, pone en juego todos estos elementos, sea cual sea la premisa para empezar el juego dramático (tanto puede ser física como imaginativa). Dicha estructura provoca la activación de procesos cognitivos, fisiológicos o motores, interaccionando tanto la vía ideo-motora como la vía sensorio-motora (Drinko citado en Fons, 2015, p. 193).

Durante la improvisación se suscitan exploraciones y acercamientos con una carga de espontaneidad que se vuelve difícil de visibilizar en otros espacios. Acá, todas las herramientas abordadas hasta el momento han de emerger desde la conciencia y han de manifestarse de manera viva, latente, tanto en lo lúdico como en la encarnación.

Por todo lo anterior, nos interesa profundizar en las posibilidades expresivas del cuerpo, potenciar el estado de alerta, la actitud física, la conciencia sobre el control del peso, el dominio del equilibrio, la fuerza, la respiración, la flexibilidad, entre otros. Pensamos el entrenamiento actoral como un espacio de imbricación de los universos psíquico y físico que propicie un abordaje integrador de la interpretación escénica. Utilizar elementos técnicos medulares de la preparación y el acondicionamiento físico de las y los danzantes de los bailes yorubas, combinado con el estudio de la danza y su universo ritual, tiene como finalidad dotar a las personas intérpretes de una conciencia, dominio y control de un cuerpo interpretativo.

Así, algunos de los objetivos más relevantes o movilizadores de nuestra propuesta serían los siguientes:

- a. Profundizar en las posibilidades expresivas del cuerpo desde la repetición de secuencias de movimientos, enfocadas en segmentos o partes determinadas del cuerpo.
- b. Desarrollar una aptitud física en la que se potencien cualidades como la flexibilidad, la fuerza, la velocidad, el control del peso, el dominio del equilibrio y la respiración, la resistencia, entre otras.
- c. Explorar las posibilidades expresivas en el dominio de la tensión y la relajación muscular, así como el trabajo con el ritmo.
- d. Potenciar la propiocepción y la conciencia del cuerpo como una herramienta expresiva que permita a las y los practicantes, la búsqueda de un cuerpo interpretativo.
- e. Proporcionar a través del entrenamiento un espacio de imbricación de los universos psíquico y físico que posibilite el abordaje integrado de la interpretación actoral.
- f. Utilizar los insumos contextuales de conducta, así como las características psicológicas y el carácter de las diferentes deidades en acercamientos a la caracterización que se explorarán en las fases de integración e improvisación.

Por otro lado, los contenidos se estructuran en una cronología que persigue un proceso de auto-conocimiento. Se aspira a que las personas participantes asuman una visión holística del universo sensorial y físico que posibilite la necesaria comunión del cuerpo y de la mente. En principio, se busca estimular la capacidad de asombro, a la vez que se asume el cuerpo como un instrumento por conocer, por entrenar; una compleja herramienta de expresión que necesita de una integración tan precisa como oportuna del cuerpo y la mente.

Todas las actividades humanas se ven afectadas por los procesos mentales y, entre ellas, la actividad artística no podía ser menos. Las artes temporales como la danza y el teatro son artes del movimiento y de la acción y eso implica necesariamente el uso de la parte motriz de nuestro cuerpo-mente ... Si el bailarín es el artista del movimiento, el actor es «el hombre de acción», tal y como lo definieron directores-pedagogos como Stanislavsky, Meyerhold, Barba o Grotowski. Y su propia acción, según los mismos pedagogos, nos conducirá a la emoción y la construcción del bios escénico del intérprete (Fons, 2015, p. 185).

Nuestra propuesta procura consolidar en las y los intérpretes la comunión de la mente con el cuerpo expresivo, dilatado, imaginario, decidido, elocuente, interpretativo, pero sobre todo vivo y presente. Esto es resultado de una creación ecléctica y sincrética, ya que no solo integra los postulados, los hallazgos de otras propuestas, sino que se perfila como un camino de entrenamiento que asume la diversidad de la escena actual, así como nuestro lugar de enunciación.

En este sentido, algunos de los contenidos fundamentales que se abordan son la estimulación primaria; la conciencia de los segmentos, independencia y posibilidades expresivas; el dominio del peso y el equilibrio en situación límite; la acrobacia, la coordinación y el ritmo, la técnica yoruba y los pasos de los orishas; los elementos de las deidades, los objetos como extensión del cuerpo del actor; la máscara corporal y el gesto; el trabajo con los verbos, la tarea, la acción física y dramática; y la presentación y defensa del personaje (*orisha*). Estos contenidos se irán entretrejiendo de manera progresiva con los componentes de una propuesta metodológica integradora que ofrezca un espacio de entrenamiento y formación de intérpretes.

Valoraciones finales

La estructura metodológica sugerida comprende un encuadre teórico-práctico que posibilita un abordaje consciente y coherente del entrenamiento actoral. En ella, se integra el universo mágico-religioso que presupone un acercamiento ético, de valor y respeto hacia una manifestación religiosa y cultural como la yoruba. Se articula un entrenamiento de carácter holístico que incluye estos valores, a la vez que permite fusionar los hallazgos y aportes que nos anteceden en el ámbito del entrenamiento actoral. Consideramos la interpretación como un juego que se alimenta de diversos caminos, mundos, teorías, técnicas y oficios, por lo que resulta difícil hablar de exclusividad. Cuando nos referimos al cuerpo

interpretativo, poético, dilatado y elocuente, utilizamos adjetivos que presuponen pesquisas, investigaciones que los fundamentan y títulos que pretenden encerrar en una frase una cosmovisión, una filosofía, una praxis, otro derrotero en el arte de la actuación.

Cuando Pavis (1980) hace referencia al cuerpo del actor o la actriz, lo expone como “[...] el signo icónico a mitad de camino entre el objeto y su simbolización” (p. 111). A partir de esto, consideramos el cuerpo del intérprete como el espacio donde se manifiesta el signo, donde se evidencia el ser, el estar y el lugar donde ocurre la *poiesis*, ya que es en el cuerpo donde se manifiesta de manera visible la repercusión del contexto: se muestra todo el universo interior, en el cual se traducen y amplifican las emociones. Como plantea Blasco (2007), “existimos ya que poseemos un cuerpo que llena los espacios de la realidad y lo ficticio” (p. 86). Por ello, se deben comprender las complejas operaciones técnicas que se realizan en unión con el pensamiento, ya sea ficticio o real. Son estas operaciones las que nos brindan la posibilidad de ficcionarnos con la escena, independientemente de la poética o estilo de interpretación.

La comunión del cuerpo y la mente es fundamental en esta propuesta, ya que lo consideramos como el estado idóneo en que se teje la interpretación. Por medio del análisis de los componentes técnicos y mágico-religiosos de esta danza buscamos evidenciar el inmenso espacio para la exploración que ofrece el trabajo con la técnica yoruba. Según Balbuena (2003), esta danza remite, explícita o implícitamente, al movimiento vital y mítico que es también el lenguaje de las divinidades. Nuestra propuesta no solo busca potenciar el trabajo corporal del actor, sino también persigue integrar algunos de los elementos fundacionales del teatro como el ritual, el trabajo con los signos, la imitación, la representación, entre otros.

Consideramos incluir la danza yoruba como parte del espectro formativo de las y los intérpretes, ya que, además de las ventajas mencionadas anteriormente, su carga simbólica, ritual y escénica están presentes casi de manera indisoluble en la práctica de esta danza. A ello se suma la exigencia física, el trabajo técnico, el virtuosismo corporal y el dominio del ritmo.

Por otra parte, la inclusión de los *patakíes* permite consolidar la experiencia, debido a que fomenta la investigación-creación ofreciendo a las personas participantes un espacio de recopilación teórica donde pueden profundizar sus conocimientos en la vida de los *orishas*, su psicología, carácter, oficio, rol, así como la naturaleza y fisicidad de cada deidad.

Son precisamente estos elementos los que, al articularse con las formas y los pasos de los *orishas*, moldean su corporalidad y establecen los parámetros para el acercamiento y caracterización de las deidades. Sin este sustrato psicofísico y social, no sería posible la construcción del imaginario yoruba ni su danza.

A lo largo de la propuesta se ha podido evidenciar que, mediante el abordaje de la técnica yoruba, se logra emular muchos de los retos y espacios de trabajo que han sido señalados por investigadores e investigadoras de la tradición occidental. A partir del entrenamiento propuesto y del diálogo creativo con los universos que envuelven a esta danza, hemos podido establecer un espacio de entrenamiento integrador que respeta la herencia y los postulados de la tradición europea, mientras que simultáneamente recurrimos a referentes que pueden resultar más cercanos a nosotros los latinos. En este caso, utilizamos una danza surgida en el *border*, producto del sincretismo y de los procesos de transculturación que quizás la acerquen a nuestro acervo. No obstante, todavía nos vemos obligados a validar su adaptación al proceso formativo actoral a partir de una epistemología heredada desde Europa por la falta de estudios autóctonos. Quizás esta propuesta pueda asumirse como un guiño a esa intención decolonial.

Por el momento, nos hemos enfocado en la sistematización de una propuesta metodológica de carácter holístico que involucre referentes de nuestra herencia africana de mayor o menor presencia en diferentes países latinoamericanos. Actualmente, no abundan las investigaciones acerca del entrenamiento actoral que tomen como punto de partida culturas y/o prácticas de este lado del Atlántico; sin embargo, nos agrada pensar que esta propuesta puede estimular futuras búsquedas que incidan en el quehacer teatral contemporáneo, ya sea a partir de la herencia precolombina todavía presente en algunos territorios de nuestra región o de otras tradiciones propias del continente.

Sentimos que aún se puede hacer mucho en este ámbito de la investigación-creación; nuestra propuesta abre una de las puertas a un mundo por explorar. Hemos comenzado a avanzar, pero son muchos los caminos que se abren a lo largo de este universo que recién transitamos. Cada creador y creadora deberá encontrar las motivaciones que le conviden a desandar lo desconocido. Para nosotros, el objetivo fundamental ha sido potenciar la capacidad expresiva de intérpretes en formación. A través de la propuesta, hemos procurado brindar herramientas que alimenten la profundidad y enriquezcan el diapasón de la creación escénica. Esta modesta contribución a la formación actoral se presenta con el fin de ampliar

el arsenal teórico práctico del entrenamiento. Su interés fundamental es formar intérpretes teatrales conscientes y empoderados de su instrumento, capaces de asumir los retos de la diversidad poética y estilística de una escena plural, intercultural y contemporánea.

Referencias

- Barba, E., & Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. (2ª ed.). La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.
- Barba, E. (1996). El ritmo oculto. *El Correo de la UNESCO*, 49(1), 16-19.
- Balbuena, B. (2003). La ritualidad en las danzas de la Regla de Ocha. En Y. Brugal & B. Rizk (Eds.), *Rito y representación: Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea* (pp. 97-108). Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.
- Balbuena, B., & Chao, G. (2010). *Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas historia y metodología*. La Habana, Cuba: Editorial Adagio.
- Balbuena Gutiérrez, B. (2 junio del 2017). Una mirada a la proyección escénica de la danza popular tradicional cubana. *La jiribilla. Revista de cultura cubana*. Recuperado de <http://www.lajiribilla.cu/una-mirada-a-la-proyeccion-escenica-de-la-danza-popular-tradicional-cubana/>
- Bautista, R. (2019). La vertiente psicofísica/intercultural, su idoneidad para formar intérpretes capaces de asumir la escena contemporánea. *Revista Estudios*, 39, 1-24. DOI: <https://doi.org/10.15517/re.v0i39>
- Blasco, J.A. (2007). Un cuerpo inhala o la presencia de la expresión. *Artes, La revista*, 7(13), 86-89.
- Bolívar, N. (1990). *Los orishas en Cuba*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.
- Castellanos, J., & Castellanos, I. (1992). *Cultura Afrocubana (Tomos 3 y 4)*. Miami, Estados Unidos: Universal.
- Chao, G. (2008). *El baile de y para los orishas en el tambor de santo*. La Habana, Cuba: Editorial Adagio.
- Chéjov, M. (2011). *Sobre la técnica de la actuación* (5ª ed.). Barcelona, España: Alba Editorial.
- Copeau, J. (2002). *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*. Madrid, España: Publicaciones de la ADE.

- Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Dussel, E. (2005). "Ser Hispano". Un mundo en el "Border" de muchos mundos. En R. Grosfoguel, N. Maldonado-Torres, & J.D. Saldívar (Eds.), *Latin@s in the world-system. Decolonization Struggles in the Twenty-First Century U.S. Empire* (pp. 41-55). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Espinosa, C. (2006). Homenaje a Ramiro Guerra. Ramiro Guerra de la A a la Z. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 41/42, 7-17.
- Firmino Pereira, E. (2015). *Luís Otávio Burnier, El Grupo Lume y el Candomblé: Siete Años de Investigación (1988-1995)* (Tesis de doctorado). Universidad del Rey Juan Carlos de Madrid, Madrid, España.
- Fons, M. (2015). Teatro y neurociencias: El proceso creativo del actor desde la neurofisiología de la acción. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 35, 179-200.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales o desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México D.F., México: Siglo XXI Editores.
- Lecoq, J. (2011). *El cuerpo poético* (5ª ed.). Barcelona, España: Alba Editorial.
- Laban, R.V. (1987). *El Dominio del Movimiento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial. *Otros logros. Revista de estudios críticos*, 1(1), 8-42.
- Molina, R. (Ed.). (2012). *Cuentos afrocubanos. Pattakines*. Barcelona, España: Red Ediciones S.L.
- Ortiz, F. (1940). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana*, XLV(2), 161-186.
- Ortiz, F. (1951). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Cuba: Publicaciones del Ministerio de Educación.

Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Quintiliano, M.F. (1887). *Instituciones Oratorias* (I. Rodríguez & P. Sandier, trad.) Madrid, España: La viuda de Hernando y Compañía.

Rojas, E. (2012). *Metodología de la enseñanza de la interpretación teatral. Algunos ejemplos* (Tesis de doctorado). Universidad del Rey Juan Carlos de Madrid, Madrid, España.

Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (2ª ed.). Bilbao, España: Artezblai SL.

Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (J. Saura, trad.). Barcelona, España: Alba Editorial.

Torres-Cuevas, E., & Loyola, V. (2006). *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y Liberación de la Nación*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Zarrilli, P. (2009). *Psychophysical acting. An intercultural approach after Stanislavski*. New York, United States: Routledge.