

durante la creación de una pieza. La interpretación es uno más de los elementos.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín?

Como he dicho, la interpretación ya va unida al movimiento y a su propia vibración, entonces va a ocurrir de manera inevitable. Si la interpretación se quiere dirigir hacia el estereotipo... ahí ya hay diferentes técnicas de movimiento que lo practican y el bailarín lo elige.

En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que plantear el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

En mi opinión y por experiencia propia, durante todo el proceso de formación del bailarín se precisan técnicas que trabajen la improvisación del movimiento, para que el bailarín desarrolle herramientas donde reconocer y diferenciar sus distintos estados emotivos y poder ponerlos al servicio de la expresión del movimiento propio o ajeno.

¿Desea añadir algún comentario más sobre la interpretación?

En cada estilo de danza hay una manera de relacionarse con la interpretación. Generalmente, yo no estoy de acuerdo con las que eliminan la capacidad creadora del intérprete. La danza española y el flamenco se han dirigido hacia un tipo de interpretación estereotipada que hoy en día se ve obsoleta debido a los cambios socioculturales. En la actualidad, los bailarines de danza española y flamenco poseen experiencias propias que difieren de aquello que se intenta expresar y a veces imitar. Por eso, mi búsqueda es encontrar un vehículo o crear un puente que permita a los bailarines estar en disposición de encontrar orgánicamente a través del cuerpo (técnica, emoción, espontaneidad) y sus vivencias (experiencias, imaginario, creatividad) su propio flamenco y su danza española.

Pensar con los pies: La danza de los guardianes de la cabeza

Jordi Basora

«¡Parece que penséis con los pies!» recriminaban algunos profesores de mi escuela a los alumnos menos dotados, aquellos que no estaban a la altura de un pensamiento lógico ortodoxo. Con el tiempo, esta frase, más allá de un reproche por no saberse mover en el mundo de las ideas, se ha convertido para mí en un lema para intentar descodificar el mundo que me rodea: «¡Pensar con los pies!».

Un mito yoruba atribuye el origen del mundo a las vigorosas patas de una gallina; rascando la tierra, de espaldas a su obra, la Gallina Primordial fue esparciendo la materia de un montículo originario rodeado de mar, y extendió así el mundo que conocemos hoy...

En tierras brasileñas, cuando intentaba *sambar* (bailar samba) sin mucho éxito, desanimado ante mi incapacidad para acelerar el movimiento de mis caderas, tal y como veía hacer con toda simplicidad a los bailarines autóctonos, decidí preguntarle a un amigo brasileño qué era lo que debía mover para *sambar*: ¿los pies o las caderas? La pregunta parece intrascendente, pero a veces uno tiene la sensación de que las caderas vibran graciosamente como si estuvieran colgadas de unos hilos, provocando el balanceo de los pies, como si fuera un títere; o la sensación es la contraria, los pies son los protagonistas, moviéndose con vehemencia por alguna razón desconocida y, por simpatía, el cuerpo cimbreaba graciosamente a la altura de las caderas. Los informadores no me sacaban de dudas: unos decían que primero las caderas, otros, que los pies; y, por lo tanto, que había que concentrarse en aquella parte al bailar; alguien afirmaba que las dos partes eran importantes por igual, pero a mí en aquel momento aquella ecuanimidad no me ayudaba mucho. Era un asunto parecido a aquel de «qué

fue primero, ¿el huevo o la gallina?» Sin embargo, una de las opciones se impuso cuando fue sustentada por una historia tan significativa como emotiva.

Volvamos a la época de la esclavitud, del tráfico infame de negros africanos, transportados como mano de obra a los campos y minas del Nuevo Mundo. Barcos españoles y portugueses cruzan el Atlántico atestados de esclavos amontonados en bodegas pestilentes: cuando el vientre pútrido del barco se abre y descarga la vergonzosa mercancía, los negros son arrojados desnudos a una tierra que desconoce sus deidades. Resignados a estas nuevas condiciones intentan rehacer su vida. Durante las pausas del trabajo, en las noches tropicales, los africanos de diferentes tribus, antes rivales, unidos ahora en la desdicha, se congregan para reencontrar sus orígenes. Empiezan a golpear el suelo para despertar a los dioses (los dioses africanos provienen de la profundidad de la tierra, al contrario de los nuestros que descienden del cielo). Tendrán que golpear más fuerte y más rápido para hacer vibrar la tierra y conseguir que les oigan del otro lado del océano, en África. En este golpear el suelo con los pies desnudos –decía mi amigo– se encuentra el origen de la samba. Con la misma insistencia y tenacidad con la que los blancos buscaban el oro y la plata en América, aquellos negros golpearon y golpearon hasta que finalmente los dioses brotaron de la tierra. «Nosotros (el Primer Mundo) tenemos el oro, ellos tienen la danza» –reflexionaba yo envidiando como se movían. Y es así como mi amigo me ayudó a aclarar el enigma: *primero fueron los pies*, de la misma manera que primero fueron las patas de la gallina yoruba.

Al día siguiente mismo de este descubrimiento tuve la suerte de encontrar una caritativa profesora de danza que quiso ayudarme. Decía que la danza brasileña era muy fácil, que se reducía a tres pasos: «el del marinero», «el de prensar la tierra» y «el del polluelo». El primero consiste en un pequeño paso lateral, primero a la derecha

y luego a la izquierda, pasando el peso del cuerpo cada vez a un lado. Me propuso la imagen de un marinero manteniendo el equilibrio sobre un barco en alta mar o la de un hombre bebido en tierra firme. Según ella las danzas del candomblé se pueden reducir a variantes de este paso.

El segundo tipo de paso consistía en levantar el pie y golpearlo con toda la planta contra el suelo, lo relacionaba con el movimiento de apuntalar los cimientos para hacerse una casa. Pero había que romper el ritmo binario, lo cual no era tan fácil. Yo había visto este paso característico en un grupo que bailaba maracatú (una danza del nordeste de Brasil).

El tercer tipo de paso consistía en imaginar que las puntas de nuestros pies se habían convertido en hambrientos polluelos que picoteaban el suelo (como si estuvieran fuera de quicio). También era importante romper el ritmo binario y dar vida a los dos pies. La samba pertenecía a este tercer tipo de paso. Resultó ser un buen método pensar en los polluelos hambrientos para mejorar mi forma de sambar: dejé de pensar en el huevo y la gallina y finalmente conseguí soltarme concentrado en los polluelos. ¿Era éste un primer paso en el camino que me había propuesto seguir para llegar a «pensar con los pies»?

El proyecto

Un año antes de empezar este proyecto de investigación, desconocía totalmente el rico universo de las danzas y cantos afroamericanos del candomblé en Brasil. No habría sospechado tampoco la relación entre mi profesión en el teatro y estas manifestaciones tribales. Me parece importante recorrer brevemente el camino que me llevó a interesarme por este mundo y a ir de celebración en celebración, de un *terreiro* de candomblé a otro por las barriadas de Salvador de Bahía o a disfrutar de las sesiones de cantos en yoruba con mi amigo Pere Sais.

Un punto de partida clave fue la entrevista

ta que mantuve como jefe del Departamento de Técnicas del Movimiento del Institut del Teatre con el bailarín brasileño Sergio Oliveira. El encuentro nos llevó a lugares comunes, e incluso le presenté a mis compañeros de trabajo. En aquel entonces había iniciado un grupo de trabajo con dos ex alumnos de quienes había sido tutor de un trabajo de final de carrera sobre «el entrenamiento del actor». El trabajo de investigación se basaba en diversos elementos del trabajo de J. Grotowski, a quien habían podido conocer en diferentes estancias con colaboradores del maestro (Jairo Cuesta, Thomas Richards, Jymmi Slowaki, etc.). Una vez presentada la tesina, continuamos la relación más allá de lo estrictamente académico. Uno de estos alumnos, Pere Sais, estaba especialmente interesado en trabajar antiguos cantos vibratorios, para los cuales estaba especialmente dotado. Durante los últimos años de su vida Grotowski se había centrado en trabajar estos cantos, y concretamente los cantos afroamericanos, esencialmente de Haití, y una danza de las ceremonias vudú, el yambalo. Añadimos a nuestro pequeño grupo de trabajo, en el que practicábamos algunas estructuras de entrenamiento y cantos, un trabajo incipiente sobre las danzas del candomblé con la colaboración de Sergio Oliveira.

En ese momento surgió la idea de completar la investigación con un trabajo de campo en Brasil: aquellas danzas parecían ofrecernos una base sólida para construir un «entrenamiento para el actor». Debo añadir también que, así como muy pronto el mundo del candomblé me atrapó por su teatralidad con toda su fuerza humana y su belleza y conocimiento, muy pronto descubrí también que era totalmente inútil e inservible la idea quimérica de encontrar o crear el *entrenamiento del actor*.

El proyecto fue avalado con ayudas para la investigación de la Entidad Autónoma de Difusión Cultural de la Generalitat de Catalunya, y personalmente fui comisionado para este trabajo por el Institut del Teatre de Barcelona, gracias al apoyo de Raimon

Àvila, entonces director del ESAD, y de Magda Puyo, coordinadora académica, que quisieron dar un primer impulso a lo que deberá ser en un futuro próximo la investigación artística en un centro como el ITB.

Simultáneamente, Pere Sais, el otro miembro del grupo, era admitido en el Work Center of Jerzy Grotowski y Thomas Richards de Pontedera, con lo cual, como dice Nasrudin, matábamos dos pájaros de un tiro.

Descubrí el placer de bailar; mis raíces estaban en el trabajo del mimo corporal de Decroux, conocía otras disciplinas de movimiento, el tai-chi, el yoga..., pero nunca había querido bailar, tenía incluso cierta tirria a los bailarines, los consideraba superficiales. Con las danzas del candomblé, en cambio, descubrí un vínculo entre la dramaturgia y la danza que antes no había sabido ver o que no me había interesado lo suficiente: las diferentes deidades del candomblé, los Orixá, bailan y se comportan como personajes o tipos diferentes, con energías y dinámicas específicas...

Graziela Rodrigues

En São Paulo realicé una entrevista a Graziela Rodrigues, bailarina y maestra de danza y una investigadora tenaz.

El primer encuentro con Graziela Rodrigues ocurrió cuando leí su estudio, convertido en libro, titulado *Bailarino-pesquisador-interprete* (Bailarín-investigador-intérprete). Me sorprendió el grado de implicación personal y al mismo tiempo la objetividad con la que Graziela analizaba los elementos estudiados. Yo había sido un gran admirador de la antropología teatral de Barba y su equipo, pero fui apartándome de ello a medida que descubría que, al fin y al cabo, era como una cortina de humo de conocimientos diversos que sólo conseguían despistar a la gente honesta. Quedé en cambio atrapado por el trabajo de Graziela, que bebía también de estas fuentes, pero que brotaba como el agua clara. Vale la pena

escucharla cuando explica el origen de su trabajo, fruto de una típica crisis personal y artística para la que encontró una salida no tan típica:

Una necesidad, que podría llamar vital, me empujaba a poner a prueba mi efectiva respuesta como intérprete. ¿Qué le quedaba todavía a este cuerpo – (el mío) después de tantas vueltas y giros– para ser consumido con organicidad en la creación artística? Yo dejaba de lado todo lo que ya había construido con el fin de obtener una respuesta. La búsqueda *de un personaje* se presentaba como un camino posible.

Graziela se mezcla con las mujeres humildes, la mayoría mujeres de hacer faenas, que cogen el autobús desde Plano Piloto (Brasilia) hacia las ciudades satélite; se sienta a su lado y las observa actuar en las agencias de colocación. La única premisa es observar, sin ningún prejuicio, «con los sentidos abiertos y un referencial interno de neutralidad y concentración absolutos»; y, después, tomar notas. Este primer estudio de campo, o mejor dicho, de simpatía con el medio estudiado, acaba cuando la propia Graziela pasa a formar parte de éste y se mezcla con ellas:

Fueron tres meses de intensa convivencia diaria, hasta el día en que una señora, como quien escoge un vestido, repasó la hilera de mujeres observándolas de pies a cabeza y me señaló: «¡Quiero ésta!» Ahí acabó la principal etapa de la investigación de campo.

El segundo encuentro con Graziela, esta vez la de carne y hueso, fue en Campinas (São Paulo), en el campus de la Universidad, sentados a una mesa de hormigón, bajo un gran árbol. Con cierto aire de diva, y al mismo tiempo con mucha sencillez e interés, nos dedicó toda la tarde sin mirar el reloj. Tras *Bailarino-pesquisador-intérprete*, publicado en 1997, pero para el cual llevaba investigando desde 1980, Graziela

había hecho una nueva tesis de la que nos dio una copia: se trataba de un estudio crítico de los más de quince años de aplicación de su técnica de formación de bailarines, el BPT (*Bailarino-pesquisador-intérprete*). Nos explicaba que sus compañeros de la Universidad le recriminaban que entrara en temas del ámbito de la psicología para los que ella no estaba capacitada. No tuvieron que repetírselo dos veces, Graziela hizo la carrera de Psicología para respaldar la tesis y todavía le quedó tiempo para realizar otra investigación de campo, esta vez en la Amazonia, estudiando las danzas de una tribu indígena. En vez de una idílica descripción de los indígenas y de su aventura romántica, el contacto de Graziela con aquella gente no fue fácil, pero tampoco los juzgaba, ni se juzgaba a sí misma. Había sido un encuentro entre seres humanos, con todo lo que eso comporta de contradictorio, enriquecedor y frustrante al mismo tiempo. Recuerdo un consejo que nos dio después de explicarle nuestro proyecto de estudiar las danzas y cantos del candomblé: «Vosotros no habéis venido a investigar el candomblé, habéis venido a encontraros a vosotros mismos. Vas a buscar a los otros pero a quien encuentras es a ti mismo». (Sobran los comentarios).

Volvamos al libro que tanto me había impresionado, y a Graziela conviviendo entre las mujeres humildes de una sociedad especialmente dura con ellas: «Un mundo de dolor, de luchas, de desencantos junto con un impulso de vida y una fuerte creencia mística se estaba revelando en aquella experiencia de campo». Graziela descubre lo que da fuerza a aquellas mujeres, y que será el centro de su investigación de aquí en adelante: «Se abría un ‘nuevo espacio’: los terreiros de umbanda y otros espacios diferentes frecuentados por estas mujeres».

La umbanda es una religión marginal mezcla de candomblé (de raíces africanas), kardecismo (espiritismo), y con un fondo de creencias autóctonas indígenas. Se caracteriza por el culto a los caboclos, espíritus de indios muertos, destacados por algún hecho

de su vida. La danza, el canto y la percusión están presentes en la umbanda y también los ritos de posesión. Graziela se interesa especialmente por una entidad femenina que se presenta en los *terreiros* de umbanda: la Pompa-gira, una mujer marginal, descarada y fuerte, y más aún por otra entidad que algunos *umbandistas* relacionan con esta primera, la temida y reverenciada María Padilla, relacionada con la magia y los filtros de amor. Ambas son un ejemplo de fuerza y coraje para las mujeres trabajadoras mal pagadas y poco queridas que Graziela quiere representar. *Gracia bailarina de Jesús o Siete líneas de umbanda, Salve Brasil* es el espectáculo, resultado y síntesis de este primer trabajo de campo. Las conclusiones extraídas se resumen en lo que será de aquí en adelante la base de su técnica de trabajo con los bailarines:

Su principal significado (del trabajo) está en la diferenciación de la manera de actuar del bailarín-intérprete: se produce una donación del sujeto, está entero en cada fragmento de la escena, el contenido del espectáculo forma parte de él. En el entrelazamiento sujeto-personaje el bailarín no interpreta, sino que vive en su cuerpo la vida dimensionada por el espectáculo, sin restricciones.

De toda la experiencia, Graziela destaca como fase principal del proceso la incorporación del personaje:

El personaje es fruto de la investigación de campo, de cohabitar con la fuente y lo que esta vivencia despierta en el mismo intérprete. En el trabajo de laboratorio, el cuerpo del bailarín-intérprete pasa a asumir el cuerpo imaginario, «como si no fuera el suyo», generando una libertad de expresión y una permisividad en la danza para experimentar el habla y el canto, sin la preocupación de responder a patrones convencionales.

Yo había traído un regalo para ella. Un abanico rojo, un poco al estilo Carmen, en homenaje a las Pompa-Gira y las María Padilla que yo había descubierto en su libro. Todavía no se lo daría, seguimos hablando. Ella había estado un tiempo en Madrid, en 1978, trabajando, precisamente, con un catalán, Antoni Llopis, actor, director y coreógrafo, conocedor del método de Stanislawski y colaborador de William Layton. Con él se metió en un gran proyecto: montar el *Heliogábalo*, de A. Artaud, con artistas de Brasil y del Estado español, actores, músicos, bailarines, etc. Un proyecto ambicioso que, por motivos personales, «como pasa a menudo» —explicaba Graziela—, no llegó a buen puerto. Ella, sin embargo, a partir de aquel proyecto fallido continuó, esta vez sola, con un proyecto personal de investigación. Su estancia con los indígenas del Amazonas, años después, ¿había sido una manera de seguir ligada al Artaud de los tarahumara?

En el resto del libro, Graziela nos llevará a realizar un viaje por dos vías paralelas y, mientras descubrimos el mundo de la umbanda, sus ritos, personajes, símbolos, danzas, cantos, magia, relaciones interpersonales, etc., seguimos el proceso de creación de una técnica en la que el bailarín es al mismo tiempo investigador, intérprete y partícipe de la construcción de su *estar* escénico:

La esencia del método radica en la interacción de los registros emocionales que emergen de la vivencia en la investigación de campo con la memoria afectiva del propio intérprete.

En el último capítulo del libro resume el proceso de construcción del *Bailarín- investigador-intérprete*:

En este espacio se trabajan el miedo a equivocarse, los prejuicios, el enfrentamiento con la propia impotencia, sin que el bailarín pare de moverse [...] Hay un momento precioso en esta etapa, cuando el bailarín empieza a despojarse de su arma-

dura. [...] se vuelve frágil, como si ya no supiera bailar.

Estaba oscureciendo y entramos en su despacho en el Instituto des Artes. El Instituto es una construcción bastante sencilla, formada por diversas naves, y que alberga la escuela de danza y de teatro. Graziela nos dio los últimos consejos, decía que la actitud correcta en la investigación es buscar el contacto personal con la gente, no la observación o la grabación de imágenes. Añadía que lo importante en la investigación no es la investigación en sí misma, sino *vuestras* sensaciones ante aquello. Cuando le doy el abanico que llevaba de regalo, nos agradece el gesto con la sencillez y la clase de una auténtica diva. Nos despedimos. Nosotros pronto nos vamos hacia Salvador. *Obrigado Graziela*, y hasta pronto.

El candomblé

La segunda etapa, y base principal del proyecto, se desarrolla en Salvador de Bahía, cuna del candomblé y probablemente el lugar donde las tradiciones africanas se han conservado mejor.

El candomblé, como la santería cubana y el vudú haitiano, es la forma que han adoptado las creencias africanas en el nuevo mundo. El animismo africano se ha mezclado con elementos autóctonos procedentes de las creencias indígenas y, paradójicamente, con influencias de la religión de sus patrones europeos (el catolicismo).

En las calurosas noches bahianas, gente de todas las clases sociales, pero esencialmente de origen humilde, se reúnen en *barracões* construidos expresamente y a veces reciclados, siempre bien adornados con flores y banderolas para esperar la bajada de sus guardianes, los Orixá, en el cuerpo de las y los sacerdotes. Unos días antes ya han empezado los preparativos, los sacrificios, las ceremonias a puerta cerrada, la preparación de los trajes, de los platos que se servirán durante las ceremonias, un montón

de tareas que constituyen la esencia de la vida en un *terreiro* de candomblé.

La ceremonia pública empieza con el Xiré, una introducción larga donde las sacerdotisas deambulan al ritmo de los tambores en torno a una columna central que sostiene el techo del *barracão*. La gente llena hasta los topes el interior y la parte exterior, tapando las ventanas. No pasa corriente de aire y el calor es sofocante. Este preámbulo durante el cual se entonan un mínimo de tres cantos por cada Orixá es largo y pesado, al menos para el espectador, pero a menudo también para las *yawos* (oficiantes), que se limpian el sudor, resoplan y parecen aburrirse más que el resto de participantes; de apariencia tranquila, parecen no dar mucha importancia a lo que tiene que suceder instantes después.

Los tambores llevan más de una hora tocando, los olores son fuertes y hace calor cuando llega el momento en que las *yawos* empiezan a entrar en trance y a incorporar su correspondiente Orixá. Se tiene la sensación de estar en un lugar muy extraño, en un tiempo y un espacio alterados. A diferencia de otros ritos de posesión, el candomblé está altamente estructurado, y no hay espacio para manifestaciones desordenadas o histéricas. La posesión se materializa en unas actitudes y unos movimientos determinados, cualquier alteración será duramente reprendida por la *Mai de Santo* (guía espiritual del *terreiro*).

Los oficiantes incorporados, llamados «caballos» porque han sido cabalgados por su Orixá, se retiran de la sala y, tras un rato más o menos largo, nuestra paciencia será recompensada por la entrada, con aire digno y carnavalesco al mismo tiempo, de los Orixá, ahora en todo su esplendor, con sus trajes característicos, armaduras brillantes doradas y plateadas, coronas y espadas, más o menos ostentosas según se trate de una casa de candomblé más o menos pujante; *Oxossi*, con un arco y una flecha y un sombrero de ala ancha; las *Oxum*, *Yemanjá* y *Yansá* como reinas o princesas con coronas y brazaletes; *Ogún*, vestido con sen-

cillez, *Xangó*, con lujo... Cada uno tendrá su momento de gloria para mostrar su poder bailando al ritmo de los tres *atabaques* (tambores yoruba), auténticos medios de comunicación entre las dos esferas.

Orixá: el guardián de la cabeza

Para entendernos, los Orixá del panteón africano pueden compararse con los signos del zodiaco. La creencia de que personas del mismo signo –libra, escorpión, etc.– comparten rasgos de carácter es comparable a lo que pasa en Brasil con los Orixá del *candomblé* cuando se dice que las devotas de *Oxum* acostumbran a ser bonitas, seductoras y amantes del lujo, los seguidores de *Ogún*, violentos e impetuosos, los de *Obaluaié*, pesimistas y con tendencia al masoquismo, los de *Yansà*, impetuosos, etc.

Cuando llegas a Bahía, todo el mundo se arriesga, mucho o poco, a mirarte de arriba abajo para adivinar tu Orixá, algún rasgo de tu carácter, impetuoso o reflexivo, el peinado, o el color de la ropa que llevas, porque delatan, según ellos, tu afinidad con un Orixá u otro. Dentro del culto, sin embargo, es mediante el *jogo de búzios*, la mano experimentada de un servidor de *Ifá* (Orixá de la adivinación), que lanza dieciséis caracolas para llegar a saber con seguridad el Orixá que te rige la cabeza (Orixá significa «guardián de la cabeza»).

En las primeras sesiones prácticas que hice en el Institut del Teatre sobre el movimiento de los Orixá, extendí en el suelo del aula una colección de postales de los Orixá que había comprado en las tiendas de recuerdos de Salvador. En primer lugar salía *Exú*, con su tridente y un traje a rayas negras y rojas, una imagen que recuerda a nuestro demonio cristiano; después, la postal de *Ogún*, deidad de la guerra, que blande en el aire dos grandes espadas; después, *Oxossi*, señor de los bosques, con su emblema del arco y la flecha; la seductora *Oxum*, con un vestido largo dorado; a su

lado el presuntuoso *Xangó*, dios de los truenos, con las hachas de doble corte, símbolo de su poder; acto seguido su esposa, la fogosa *Yansá*, diosa de las tormentas; después, *Obaluaié*, de aire siniestro, con aspecto de fantasma, que lleva el cuerpo y el rostro cubiertos con una capucha de rafia; *Oxumaré*, simbolizado por el arco iris; *Yemanjá*, la madre de los Orixá, diosa del mar; y, finalmente, el blanco e impoluto *Oxalá*, el gran Orixá creador. Tras resumir las características de cada uno y alguna de sus leyendas más significativas, les pedía que escogieran una postal, un Orixá, por la razón que fuera. Me sorprendió ver que mis alumnos, con una información muy esencial, rápidamente eran capaces de establecer un vínculo personal con el que ya consideraban su Orixá, e incluso especular sobre los Orixá de otras personas. Les propuse trabajar el Orixá que habían escogido, buscando información y material diverso sobre «su Orixá». Me entusiasmaba la idea de conseguir un grupo con al menos un representante de cada Orixá.

A diferencia de nuestro juego, en el *candomblé* es el Orixá quien escoge a la persona, o si se quiere, es la persona que, desde su nacimiento, pertenece a aquel Orixá. Todo el mundo tiene su Orixá, pero sólo se manifiesta en algunas personas que han sido preparadas física y mentalmente para recibir la deidad en su cuerpo, personas que han pasado un proceso de iniciación largo y sacrificado, incluso demasiado costoso para muchos de ellos. Según me explicaba una amiga, y como pude comprobar más tarde, una gran parte de las personas que deciden iniciarse lo hacen por *doença*, empujados por la necesidad de curarse de alguna enfermedad física o de un desequilibrio psicológico. Si los tratamientos convencionales –el médico y, ocasionalmente, el psicólogo– no dan resultados satisfactorios, para el bahiano, y para los brasileños en general, es una razón suficiente para pensar que la causa del mal es de origen espiritual y, por lo tanto, hace falta otro tipo de tratamiento o, al menos, una acción

combinada (las mismas *Mai de Santo* siguen el tratamiento de médicos convencionales, pero utilizan al mismo tiempo las propias hierbas curativas y mágicas). Es una creencia general que los desequilibrios y las enfermedades, así como las desgracias de la vida, son un castigo o un aviso del Orixá que se siente desatendido por su hijo o directamente ofendido por alguna acción de éste o por la ruptura de algún tabú. Hacer ofrendas a tu Orixá, llevar un collar con sus colores, «sentar la cabeza» o, finalmente, «iniciarse», pueden ser maneras de calmar el furor de un Orixá contrariado. Visto desde la psicología convencional, cuidar de tu Orixá es sinónimo de actuar en consecuencia contigo mismo, de vivir en consonancia con tu naturaleza. Contrariarlo sólo puede provocar, a la larga, desequilibrios, que acaban somatizando en el cuerpo, en el carácter, e incluso en la *mala suerte* que persigue al *doente*.

Sabemos que es posible vivir contra la naturaleza, en desacuerdo con los impulsos más íntimos, que pueden estar reprimidos por la educación o la autoeducación (afiliación voluntaria a prohibiciones mal entendidas en la infancia). Sin querer ir más lejos en el camino de la psicología y centrándonos en el movimiento y en las danzas, la hipótesis de trabajo se centra en el uso de éstas con el fin de despertar en el alumno aquellos impulsos y dinámicas que quizás estén dormidas o reprimidas con el fin de aumentar su... ¿expresividad? ¿...presencia? Y cabe esperar que, en un proceso de retroalimentación, se reforzará su vitalidad y aumentará la capacidad de acción (es sólo una hipótesis).

Orí

Los hombres estamos hechos de una «pasta» diferente. Según la creencia del pueblo yoruba, en el momento de nacer ya se pertenece a un Orixá determinado. Cada Orí –Orí es la cabeza de las personas y, por extensión, la persona entera– es modelado en

el cielo. La materia mítica progenitora de la cual está hecho varía: si el Orixá creador coge un trozo de piedra, cuando nazcan las personas de esta especie, tendrán que venerar a *Ogún*, hasta tal punto que *Ogún* será su Señor en el mundo. Si, en cambio, coge una porción de agua, creará entonces otro tipo de personas que venerarán a *Oxum*, *Yemanjá* o *Yansá*. Si coge un fragmento de brisa, eso querrá decir que *Changó*, *Oyá*, *Oranfé* constituyen la materia mítica con la que está hecha esta especie de gente. Adquirir Orí (cabeza) significa nacer, desprenderse de la materia-masa originaria.

La porción retirada con la que cada Orí ha sido modelado es el *Egún Ipori* (materia ancestral). Cada uno debería venerar su materia ancestral para prosperar en el mundo y, de este modo, ésta se convierta en su guardián. «Por extensión el término *Ipori* se aplica a todos los antepasados directos de una persona, particularmente al padre y a la madre muertos. Los pies están en contacto con la tierra, son las partes del cuerpo a través de las cuales los antepasados *suben*» (Dos Santos 1986).

El papel de Orí (simbolizado por una calabaza vacía) rebasa la función de servir de mero receptáculo del Orixá. Dice Juana Elbein dos Santos en el extraordinario ensayo *Os Nagô e a Morte*:

Orí es aquello que individualiza, será el primero en nacer y el último en expirar. Orí también será el primero que tendrá que ser venerado por un individuo, antes incluso que su Orixá.

El vínculo entre el Orixá, representante de un carácter colectivo, y el Orí, que cuida del interés individual, abre un campo interesantísimo en la psicología africana con respecto a la relación individuo-comunidad. El hecho de servir de altar vivo a una divinidad como es el caso de un Orixá, no anula por completo la personalidad del caballo o persona montada o poseída por aquélla. El producto resultante es una combinación de ambos, la persona y el Orixá, y del gra-

do de proximidad que se haya conseguido entre los dos a medida que se sucedan más y más contactos de manera que la posesión sea cada vez más cordial, y menos traumática. Este hecho indicará una afinidad cada vez mayor entre el individuo y el Orixá.

Hice el *jogo de búzios* con una *Mai de Santo* con el fin de conocer mi Orixá con seguridad. Hasta entonces todo el mundo me suponía de *Oxalá*, el Orixá creador, un Orixá blanco, reflexivo y benevolente. El resultado me sorprendió, los *búzios* daban a *Ogún* como el Señor de mi Cabeza, el Orixá de la guerra, impulsivo y sanguinario, el Orixá que abre camino con sus espadas. Personas del candomblé a quien confié el resultado pusieron cara de incredulidad, me encontraban demasiado blando para ser del belicoso *Ogún*. Me hicieron entender que el oráculo de las *Mais* no es infalible, que es contingente, que se pueden influenciar y falsear los resultados debido a «interferencias»: «quizás los *búzios* capten el Orixá de tu hijo, o de tu padre, en vez del tuyo». *Jogar los búzios* diferentes veces para confirmar el Orixá es una práctica habitual. Yo no quise volver a *jogar* y, pese a lo que me decía la gente, me conformé con el resultado obtenido: con *Ogún*.

Ser de *Oxalá* me resultaba demasiado cómodo: *Oxalá* es un Orixá reflexivo, calmado, aéreo, demasiado parecido a mí. Desde hacía años había perdido el carácter emprendedor, luchador, incluso camorrista que tenía de adolescente; me encontraba excesivamente pusilánime y con tendencia fácil al desencanto y a darme por vencido. Que *Ogún* fuera mi señor, cuando menos creerlo, me permitía recuperar un aspecto perdido de mi personalidad. Me costó mucho esfuerzo entrar en el ritmo fogoso de las danzas de *Ogún*, pero cuando conseguí acercarme a él, aunque sólo fuera un poco, alguna cosa se abrió a la altura del pecho, una capacidad perdida de acción impulsiva e intuitiva. La capacidad de abrir caminos, de seguir adelante sin pensar demasiado... sin dejar que la cabeza detenga la acción.

Referencias bibliográficas

- RODRIGUES, Graziela: *Bailarino-pesquisador-interprete*. Río de Janeiro: Ministerio de Cultura FUNARTE, 1997.
DOS SANTOS, Juana Elbein: *Os Nago e a morte*. Editora Vozesm, 1986.



William Forsythe, el coreógrafo atípico

Carlos Murias Vila



Presentación

Cuando Jordi Fàbrega me propuso colaborar en *Estudis Escènics*, consideré que sería interesante un trabajo a partir de una entrevista que realicé a Wiliam Forsythe y que tenía en mis archivos, aprovechando que el Royal Ballet de Flandes ha presentado una de sus emblemáticas obras, *Impressing the Csar (Impresionando al Zar)* de 1988, en el sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, en cierto modo un homenaje a Marius Petipa, maestro de su maestro Georges Balanchine. En esta entrevista, Forsythe habla de las formas y estructuras de su trabajo.

«¿Qué es el arte? Si lo supiera tendría buen cuidado de no revelarlo. Yo no busco, encuentro.»

PABLO PICASSO

Biografía

Long Island, Nueva York, 1949. Bailarín del Jeffrey Ballet. En 1973 es contratado por John Granko para el Ballet de Stuttgart y en 1976 concibe sus primeras coreografías fuera de la ortodoxia convencional: *Traum des Galilei*, *Orpheus* y *Love Songs* (1979).