

Percibir la presencia de los dioses. La danza de posesión en un culto afro-brasileño*

*Perceive the presence of the gods. The dance of
possession in an Afro-Brazilian cult.*

Arnaud Halloy**

Lab.de Antropología y Psicología Cognitiva y Social (LAPCOS), Univ. de Niza Sophia-Antipolis, Francia.
arnaud.halloy@gmail.com

Resumen

Los principales acercamientos de la posesión en el candomblé han contribuido a desviar la mirada de los primeros antropólogos de la danza de posesión en tanto tal: unas veces reducida a la expresión de trastornos mentales, a su supuesta función o a su dimensión mitológica. Al adoptar una perspectiva más centrada sobre la performance danzada de los poseídos, en este artículo se busca capturar el mecanismo de la “puesta-en-presencia” de lo divino. Se sostiene que la presencia de las divinidades es el resultado, siempre provisorio, de un “círculo virtuoso” entre las polaridades imaginativa, kinestésica, y emocional de la performance. Se propone un análisis de las técnicas del cuerpo movilizadas en la danza de un orixá en particular a partir de varias propuestas teóricas. Para concluir, se esbozará una teoría perceptual de la danza de posesión, abordada como una forma de percepción social “derivada” focalizada sobre un uso “extra-cotidiano” del cuerpo y de las emociones.

Palabras clave: posesión; danza; culto afro-brasileño; religión; cuerpo; emociones

Abstract

The main approaches in Candomblé possession helped to look away from the first anthropologists dance of possession as such: sometimes reduced to the expression of mental disorders, their supposed function or mythological dimension. By adopting a more focused on the performance of the possessed dance, this article seeks to capture the mechanism of the “put-in-presence” of the divine. It is argued that the presence of the gods is the result, always temporary, of a “virtuous circle” between the polarities imaginative, kinesthetic, and emotional performance. Then we propose an analysis of the technics body mobilized in dance for a particular orixá, from various theoretical proposals. To close, we outline a perceptual theory of dance of possession, taken as one form of social perception “derived”, centred on a use “extra-ordinary” of body and emotions.

Keywords: possession; dance; Afro-Brazilian cult; religion; body; emotions

* **Traducción del francés:** Dra. Marie Bardet. **Revisión técnica:** Dra. Ma. Eugenia Boito.

** Es antropólogo, profesor adjunto (“maître de conférence”) de la Universidad de Niza Sophia-Antipolis (Francia) desde 2007. Se graduó en Antropología en la Universidad Libre de Bruselas (Bélgica) y se doctoró en 2005 en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (París-Francia). Después de estudiar un culto afro-brasileño en Bélgica durante su graduación, viajó a Brasil donde realizó el trabajo de campo extensivo en el culto de posesión afrobrasileños Xangô de Recife, en la región del Nordeste de Brasil. Sus principales intereses se orientan a la influencia mutua entre las dimensiones contextuales y cognitivas de la transmisión religiosa, explorando los vínculos estrechos entre la cognición, la emoción, la percepción y los entornos culturales. Sus últimos trabajos se centran sobre las emociones y los sentidos, y su papel específico en el proceso de aprendizaje de la posesión, los sistemas oraculares, el “empoderamiento” de los artefactos y la transmisión “tradicional”.

Percibir la presencia de los dioses. La danza de posesión en un culto afro-brasileño.

Introducción

A pesar del interés evidente por el transe de posesión religiosa desde los primeros estudios sobre *candomblé*¹ a fines del siglo XIX, muy pocos entre ellos fueron dedicados a la danza de posesión en tanto sí. Esta constatación, sin duda sorprendente, se explica sin embargo bastante fácilmente si uno se detiene unos instantes sobre las distintas concepciones de la posesión desde el origen de los estudios afro-brasileños. Un primer acercamiento, que domina hasta fines de los años '30 y esencialmente propio de médicos intrigados por el fenómeno del transe (Ramos, 1934, Querino, 1938, Cavalcanti, 1935, Fernandes, 1937), concebía la posesión esencialmente como una manifestación de estados psicopatológicos similares a la histeria u otras perturbaciones mentales tales como "estados somnábulo, hipnóticos, oníricos, esquizofrénicos, con modificación de la conciencia y de la personalidad" (Ramos, 1934: 198). Tal perspectiva médica y patologizante padece sin embargo un serio revés en los años cuarenta con el auge del culturalismo, cuyo precursor y uno de sus principales voceros, en la época, era Melville Herskovits (1943).

Este antropólogo insistió sobre el carácter "normal" del fenómeno de posesión, entendido como conducta culturalmente buscada y valorada, y no como expresión de una supuesta patología mental. Con el giro culturalista, el paradigma dominante ya no era el de la etiología individual, centrada sobre los determinantes psiquiátricos presuntos de la posesión, sino el de la etiología cultural y social apuntando a una mejor comprensión de las relaciones entre posesión y sociedad. Este cambio de paradigma abre el camino a acercamientos llamados culturalista y funcionalista de la posesión percibida ora como expresión de cierta "visión del mundo",

¹ La denominación "candomblé" designa las diversas modalidades de cultos de posesión dedicados a los orixás, deidades de origen africano en Brasil.

anclada en un corpus mitológico que se muestra a través del cuerpo de los poseídos, ora como la manifestación de relaciones de dominación y/o herramienta de "empoderamiento/empotenciación" ["*empuissancement*"] utilizada para extraerse de ellas (Lewis, 1971). Roger Bastide cuenta sin duda entre los más influyentes representantes de este acercamiento cultural-funcionalista dentro de los estudios afro-brasileños. El Bastide etnólogo insistió sobre la necesidad de detenerse sobre la posesión en tanto "ritual-experiencia vivida" (2000: 218) en pos de "penetrar el propio mundo de los dioses", que asimilaba con una "ópera fabulosa" donde "el transe está regulada por modelos míticos" (Batiste, 2000: 220). Roger Bastide, efectivamente, veía en la danza de las *orixás* una simple repetición de los mitos, y concluía: "la estructura del éxtasis es la misma que la del mito" (Batiste, 2000: 223). Lo que motivaba, en cambio, al Bastide sociólogo, era poner en evidencia el carácter socialmente adaptativo de la posesión que ofrecía a "individuos socialmente marginalizados y discriminados (por motivos raciales, de clase o hasta sexuales) (...) una manera de 'revertir' su baja posición social: tomados por las divinidades africanas, se transformarían en dioses o reyes, 'compensando' así su estatuto inferior" (Goldman, 1987: 92).

Los principales acercamientos de la posesión en el *candomblé*, rápidamente esbozados más arriba, han contribuido a desviar la mirada de los primeros antropólogos de la danza de posesión en tanto tal: unas veces reducida a la expresión de trastornos mentales, a su supuesta función o a su dimensión mitológica, la danza de posesión sigue siendo una "caja negra" cuyos engranajes performativos y cognitivos quedan hasta hoy aun mayormente inexplorados.

Al adoptar una perspectiva más centrada sobre la performance danzada de los poseídos, bus-

caré capturar los engranajes de la “puesta-en-presencia” de lo divino. Defiendo el hecho de que experimentar [ressentir] la presencia de las orixás, divinidades africanas del candomblé, se apoya sobre un agenciamiento singular entre varias categorías de índices perceptuales. Para expresarlo de manera más metafórica, la presencia de las divinidades es el resultado, siempre provisorio, de un “círculo virtuoso”² entre las polaridades imaginativa, kinestésica, y emocional de la performance. La polaridad imaginativa remite a la dimensión evocadora de la performance, es decir al conjunto de las inferencias que es capaz de suscitar en el espectador. La polaridad emocional hace referencia a los estados emocionales –o, para ser más precisos, a los cambios somáticos de índole emocional– asociados a la posesión. La performance de los poseídos puede ser el objeto de una evaluación consciente por parte de los miembros del culto –en particular de los expertos religiosos– que se dedican, entre ellos, a abundantes comentarios y críticas a posteriori de los episodios de posesión. Pero lo que nos va a interesar en primer lugar, es la manera que tiene la danza de orientar las miradas y lo experimentado [les ressentis], la mayor parte del tiempo sin que los actores se den cuenta. Sea consciente o inconsciente, explícita o implícita, tal apreciación, en el sentido evaluativo y afectivo del término, resulta siendo determinante a la hora de instaurar y perseguir la interacción con el/los poseído/s, en tanto permite decidir de la autenticidad de la posesión, de su intensidad y calidad, pero también de lo que deja ver, pensar o experimentar [ressentir].

Tras una breve descripción del culto estudiado y del lugar que la posesión ocupa en él, abarcaré su dimensión simbólica, es decir los criterios y expectativas culturales movilizados en su apreciación por los miembros del culto. Estos primeros datos corresponden a la polaridad “imaginativa” o cognitiva del modelo sugerido. Propongo luego un análisis de las técnicas del cuerpo movilizadas en la danza de un orixá en particular a partir de varias propuestas teóricas sacadas del estudio comparativo de Eugenio Barba (1999, 1993) desarrolladas en el marco de su teatro antropológico. Mostraré como varios de los principios corporales que observa Barba en numerosas tradiciones teatrales y coreográficas en el mundo se vuelven a encontrar en la danza de posesión de las divinidades del culto estudiado.

² Debo esta idea a las sugerencias de Julien Bruneau, bailarín y coreógrafo belga, cuya experiencia y cuyo conocimiento de la danza fueron una ayuda preciada en la fase final de redacción de este artículo.

Aun así, la dimensión puramente kinestésica de los poseídos no permite, por sí sola, poner de manifiesto la presencia de los dioses en el cuerpo de su “materia”³ (*materia*). La operación de estas técnicas del cuerpo tiene *necesariamente* que apoyarse sobre el reconocimiento de estados emocionales propios de la posesión. Para concluir, esbozaré una teoría perceptual de la danza de posesión, abordada como una forma de percepción social “derivada” focalizada sobre un uso “extra-cotidiano” del cuerpo y de las emociones.

El culto Xangô de Recife y la posesión

Este trabajo se basa sobre una investigación llevada adelante entre 2001 y 2003 en el Xangô de Recife, un culto iniciático de origen Yoruba situado en Recife, capital del estado de Pernambuco en el nordeste brasileño. El Xangô, también llamado *candomblé nagô de Recife* por sus miembros, es una de las principales modalidades de culto afro-brasileiro de la ciudad, cuya génesis remonta hacia fines del siglo XIX, periodo de abolición de la esclavitud en Brasil, como también de nacimiento de prestigiosas casas de culto en Salvador de Bahía y Recife.

La posesión religiosa constituye uno de los cuatro pilares de la liturgia del Xangô, basada en un comercio con los dioses que debe ser mantenido y renovado sin cesar⁴. Experiencia de lo divino totalmente singular, la posesión se distingue por su carácter ambivalente, a la vez en tanto experiencia encarnada, ubicada en “la intimidad de los músculos” del poseído, como decía Roger Bastide, y en tanto acontecimiento ostentativo y altamente convencional, que refleja la diversidad de los idiomas culturales y de las expectativas en cuanto a su forma y su contenido (Halloy 2012). Esta doble faceta de la posesión es aun más visible en el culto Xangô ya que se valora particularmente en él la individualización de la performance de los dioses y la expresión de emociones intensas por parte de los *orixás*.

Cada iniciado del Xangô se ve asignada por lo menos dos *orixás*: el *orixá-de-cabeça* (lit. ‘orixá-de-cabeza’) et le *juntó* ou *adjuntó*, (el que le está “adjuntada”). Se ve por otra parte obligado a regalar, en la medida –y muchas veces a la altura– de sus capacidades financieras, un sacrificio anual a cada uno de ellos. Aun si todo iniciado es potencialmente

³ Así es como se designa en general al poseído –o más bien a su cuerpo, la contraparte material de los *orixás*– en el momento de la posesión.

⁴ Los otros tres pilares son la iniciación, el sacrificio animal y el oráculo.

un candidato para la posesión, esta no es ni una condición, ni una consecuencia obligatoria de la iniciación, aun si el “nacimiento” —entender con esto la primera posesión— del *orixá* no deja de ocurrir en durante ese evento. Sus ocurrencias de mayor frecuencia se encuentran durante las fiestas públicas organizadas en honor a los *orixás* (*toques*), durante las ceremonias privadas tales como los sacrificios (*obrigação*) o los baños de ‘hojas’ (*amasf*) con meta profiláctica, que forman el esqueleto ritual de la iniciación. Si se considera que cada templo cuenta entre algunas decenas y varios centenares de individuos, y que los iniciados tienen la costumbre de participar de las fiestas públicas tanto como de las ceremonias privadas de los templos (*terreiros*) afiliados, las oportunidades de observar la posesión y de, potencialmente, serlo, son muchas.

En todos los casos, el contexto de ocurrencia de la posesión tiene un papel determinante en la decisión de alentar o, al contrario, de reprimir la “manifestación” (*manifestação*) de la divinidad. Los tratamientos del cuerpo y la respuesta colectiva pueden diferir así fuertemente entre una situación y otra. En este apartado, voy a restringir el análisis a un episodio de posesión en un contexto ritual. Es durante tales episodios que los *orixás* se expresan a través de la danza, y que su performance se encuentra apreciada y evaluada por los miembros del culto.

La dimensión simbólica de la danza de la posesión

La dimensión simbólica de la danza de los *orixás* corresponde al idioma de la posesión, es decir al conjunto de las referencias explícitas movilizadas a la hora de evaluar el comportamiento de los *orixás*. Este idioma es frecuentemente explicitado en toda una serie de comentarios por parte de los miembros con mucha experiencia y de los dignatarios religiosos, tras episodios de posesión. Esta exégesis espontánea se refiere la mayoría de las veces a la prestación de tal o cual *orixá*, apreciada en función de la distancia, positiva o negativa, que lo separa del comportamiento “arquetípico” “archétypal” (Segato 1995) esperado. En caso de brecha positiva, la distancia entre el comportamiento observado del *orixá* y su representación arquetípica se encuentra valorizada, llevando a una apreciación del tipo: “¡Estoy enamorada de su Oxum⁵!”, “¡Su Yansã⁶ es un espectáculo!”, “¡Tiene un muy lindo Xangô⁷!” en es-

te caso, los criterios y las expectativas culturales no son explicitados, y la apreciación de la performance sólo moviliza un trabajo cognitivo mínimo: descansa ante todo sobre una *impresión*, un sentimiento⁸ alimentado por el impacto emocional positivo de la prestación. En caso de brecha negativa, en cambio, el individuo no se contenta con una impresión general, sino que va a subrayar lo que estima inadecuado o inapropiado en el comportamiento observado. Así fue como una madre-de-santo comentó en torno a una Oxum a quien le gustaba reír: “No sé por qué esta Oxum se ríe tanto... ¿para mostrar sus dientes?”, o también, en torno de un Orixaoigiã⁹ particularmente fogoso que levantaba a las personas del suelo cuando las saludaba: “¿Es Oxalá o Hulk”. En todos los casos, la conducta apreciativa de los miembros del Xangô frente a la performance de los dioses, sea o no objeto de una explicitación, no corresponde a una evaluación racional que mediría el grado de conformidad con normas o predicados, sino que traduce ante todo la respuesta afectiva de la distancia que se percibe en relación con algunas expectativas¹⁰. Si tales comentarios —muchas veces ácidos e irónicos— son muy corrientes, quedan en general bastante elípticos, callando los criterios “por defecto” que componen la evaluación del comportamiento de los *orixás*. En situación de entrevista, sea con novatos o con especialistas religiosos, me enfrenté más de una vez con la misma dificultad de explicitación a la hora de describir la danza de los dioses. La mayor parte del tiempo, las personas entrevistadas preferían remitirme a mis propios recuerdos, sin explicitar por ello lo que les diferenciaba.

¿Será entonces que tenemos que concluir que la apreciación de la danza de los *orixás*, sea positiva o negativa, no se apoya sobre ningún criterio objetivable? La respuesta es, como ya fue sugerido, claramente negativa. El carácter elíptico de las descripciones y el énfasis de la dimensión afectiva de la apreciación no resultarían de la ausencia de criterios de evaluación, sino más bien del desafío que representa su explicitación en situación de entrevista. Existe efectivamente una fuerte tensión entre el trabajo cognitivo exigente que implica la explicitación de criterios de evaluación y la *inmediatez* y la *evidencia* de la *impresión* que deja la observación de todo *orixá*. Tal instantaneidad perceptual, contras-

⁵ Deidad de las aguas dulces, también arquetipo femenino de la sensualidad y de la fertilidad.

⁶ Deidad de las tormentas y guardiana de los cementerios.

⁷ Deidad del trueno y marido mitológico de Oxum y Yansã.

⁸ El término inglés “feeling” sería aquí más adecuado...

⁹ Orixaoigiã est un Oxalá jeune, Oxalá étant une divinité démiurge, considérée comme le père de tous les *orixás*.

¹⁰ Para un desarrollo de este acercamiento del actitud apreciativo, ver Schaeffer (2000).

tando con la cognición consciente, remite a la dimensión “subterránea” del funcionamiento cerebral hoy en día evidenciado por las neurociencias cognitivas. Lo que sugiero aquí, es que la actitud apreciativa de la danza de los *orixás* se apoya sobre un *sentimiento* o *feeling* emanado de la percepción de una serie de indicios o eslabones perceptuales que no acceden necesariamente al pensamiento consciente y reflexivo. Tales indicios, en el caso de la danza de los *orixás*, serían principalmente de dos órdenes. Una primera serie de indicios informan de la “conducta motriz¹¹” (Parlebas 1994) propia de cada *orixá*, y otra de estados emocionales inherentes a la performance de los dioses. Estas dos formas de percepción social¹² –senso-motora y emocional– tienen la particularidad de “resonar” en el observador a través de un sistema llamado “sistema espejo”, que consiste en imitar “interiormente” los movimientos y las emociones del otro¹³. Una vez más, estos procesos mentales operan de manera mayormente automática, más acá de la consciencia, y dan lugar a perceptos que se imponen al observador. Recientemente, Michael Graziano (2010) sugirió que este proceso de imitación interior de las acciones y emociones del otro tendría como principal función la de enriquecer la representación de otro con lo que la percepción es capaz de despertar en el observador. En consecuencia, la naturaleza misma de las informaciones –esencialmente *percepciones*– que componen la actitud apreciativa de la danza de los *orixás* no facilita la explicitación de los criterios o predicados “objetivos” que la sostienen/subtienden.

Una segunda dificultad para la explicación de los criterios de evaluación, tal como lo mencionaré de nuevo más tarde, puede provenir de la diversidad de eslabones perceptuales (gestos, posturas, actitudes, mirada, expresión facial, etc.) en la performance del *orixá*, así como de la abundancia y de la diversidad de las inferencias que pueden engendrar (mitológicas, autobiográficas, etc.). Evaluar la danza de los *orixás* corresponde por consecuencia a un verdadero peritaje que se apoya, por una parte, sobre el dominio del idioma de la posesión, y por otro, como lo volveré a detallar en la última parte de este estudio, sobre una verdadera “educación de la atención” (Gibson 1963, Ingold 2001). Para for-

mularlo muy brevemente, se puede decir que la inmediatez perceptual de la performance, asociada con la multiplicidad de las “tomas”¹⁴ potenciales para su evaluación, engendran cierta forma de opacidad cognitiva relativa a los propios fundamentos del juicio, que siguen siendo ampliamente inaccesible para los actores mismos.

Finalmente, la dificultad de objetivación de la actitud apreciativa de los miembros del Xangô puede asimismo haberse encontrado acentuada por la situación de entrevista. Cuando interrogaba en particular a los expertos religiosos sobre lo que había guiado su apreciación de la danza de posesión, inducía un sesgo “abstraccionista” al invitarlos a producir un saber general y abstracto sobre la danza de los *orixás*. Y tal ejercicio de explicitación sistemática y de desapego de las interacciones reales resultó ser particularmente incómodo para la mayoría de las personas entrevistadas. Su competencia cognitiva es sin duda alguna una competencia *en situación*, que se apoya ante todo sobre los relieves perceptuales propios de la performance mientras está desarrollándose.

A pesar de estas dificultades, algunos especialistas religiosos se mostraron sin embargo capaces de explicitar una serie de criterios y expectativas en relación con la danza de los *orixás*. Estas expectativas y estos criterios participan directamente de la *identificación* de las deidades. Presento aquí, muy brevemente, los principales resultados.

La iconicidad gestual cuenta sin duda entre los principales apoyos perceptuales de la identificación de los *orixás* durante los episodios de posesión. Cada *orixá*¹⁵ desarrolla en efecto una gestual evocando directamente tal o cual de sus rasgos mitológicos, como lo subraya este joven jefe de culto:

Ogun que baila cortando, *Oxóssi* disparando flechas, cazando, *Obaluayé* es un *orixá* más encogido, más viejo, así (Júnior se dobla casi en dos, la espalda encorvada), *Yansã* también baila cortando, pero en su ma-

¹⁴ Una “toma” [prise], en el modelo de Bessy y Chateauraynaud, corresponde al “lugar de reunión” entre “las referencias [repères] pertinentes para los agentes humanos y los pliegues producidos por los cuerpos”. La *referencia* [repère], siempre según los mismos autores, son “huellas” inscriptas en el ambiente material mismo y remiten al “espacio de representaciones posibles”. En cuanto a los *pliegues*, designan más bien la dimensión sensible y perceptual de la relación con el ambiente acondicionado, es decir “el pasaje de los cuerpos a los dispositivos como cuando se habla de cosas que se pliegan o no se pliegan a formas de acción o de interpretación.” (1995 : 244-245)

¹⁵ Vuelvo en detalle sobre una excepción a esta regla un poco más adelante.

¹¹ Parlebas define la “conducta motriz” como la “organización significante del comportamiento motor” (1994 : 27).

¹² Hablamos de percepción social en tanto se trata de una percepción orientada hacia la comprensión de otro, de sus intenciones y emociones.

¹³ Para un síntesis sobre el “sistema espejo” y su función en la cognición social, ver entre otros Grèzes & de Gelder (2005) y Gallese & Keysers (2001).

nera de bailar tu ves la diferencia... *Oxum* ya es algo más indolente [*mimosa*], *Yemanjá* baila de manera más voraz... *Yansã* es una verdadera “tormenta “[*vendaval*]”. (Júnior)

Se observa aquí que la acción misma del *orixá* y/o su simple postura física pueden servir de fuente interpretativa e informar sobre la identificación y la personalidad de cada deidad. Gestos, posturas y actitudes del *orixá* constituyen así la vía privilegiada para una interpretación mitológica y simbólica de la danza de posesión. La evocación de elementos naturales con los cuales los *orixás* son asimilados es recurrente en varios de los individuos interrogados. Para *Yemanjá*, por ejemplo, el *orixá* de las aguas saladas, las ondulaciones que imprime a su pollera tanto como la alternancia entre movimientos suaves y otros más impetuosos, son interpretados en referencia con los “humores” del mar, que puede estar apaciguado o al contrario tumultuoso y agitado. Los gestos vivos y potentes de *Yansã* remitirían a la tormenta y la fuerza asociada con ese acontecimiento natural. La actividad mítica del *orixá*, tal como es el caso de *Ode* y *Ogun*, puede ser considerada como referente para interpretar su danza: *Ode*, el *orixá*-cazador, expresa efectivamente una caza cuando es “manifestado”, mientras *Ogun*, el *orixá*-herrero y dios de la guerra, pelea con una espada en la mano.

Estos rasgos icónicos inscriptos en el cuerpo de los poseídos pueden entrar en resonancia con las referencias mitológicas contenidas en ciertos cantos (*toadas*). No obstante, en la mayor parte de los casos, no existe ninguna correspondencia unívoca entre su contenido y la danza de los *orixás* que se asocian con estos cantos (de Carvalho 1993). En la mayoría de los casos, o bien la traducción proporcionada de los cantos en yoruba es ficcional¹⁶, e inferida de la performance bailada del *orixá*, o bien el canto es asociado con una secuencia gestual particular sin referencia a su contenido semántico.

Por otra parte, algunos accesorios de danzas vinculados con la identidad mítica de los *orixás*, tales como la espada de *Ogun* y *Yansã* pueden también ser mencionados para describir la danza de los *orixás* en función de sus rasgos mitológicos. Algunos objetos y algunas secuencias gestuales participen por otra parte de un discurso identitario en el

cual el uso –o no– de estos objetos, o la representación –o no– de estas secuencias gestuales durante la performance danzada marca la pertenencia del *orixá* a una “nación” de culto específico.

Tal como lo dejan entender los pocos ejemplos citados hasta ahora, la interpretación de la danza de los *orixás* se basa en una multitud de elementos (gestos, posturas, actitudes, cantos, accesorios) que, articulados entre sí, contribuyen a la *identificación*, pero también a la *individualización* de la performance de cada divinidad, fuertemente valorada en el culto Xangô. Es sobre este agenciamiento performático complejo que se apoya la apreciación de las distancias positivas o negativas de la performance de los dioses para con el comportamiento esperado.

Dicho esto, nuestra pregunta de partida queda entera: si la iconocidad gestual participa de la identificación y de la individualización del *orixá*, no nos enseña gran cosa sobre lo que sostiene la “presencia” de los dioses en el cuerpo de sus “hijos”. Ahora bien, como ya fue sugerido, tales principios están en el propio fundamento de lo que hace la singularidad de la danza de posesión. En la segunda parte de este apartado, mi objetivo consiste en identificar, a partir de un episodio de posesión, los principios senso-motrices y emocionales de esta puesta-en-presencia de lo divino.

Para dar cuenta de esta dimensión “pre-simbólica¹⁷” de la danza de posesión, me basé en la danza del *Orixaoigiã* de Júnior. La elección del *orixá* se impuso naturalmente para este análisis. Primero, Júnior es la persona con quien más tiempo pasé durante mis distintas estancias en Recife. Tuve entonces numerosas oportunidades de observar e interactuar con su *orixá*. Por ende, aprendí a conocerlo bien. Por otra parte, la danza de este *orixá* es particularmente apreciada entre la comunidad de culto aunque no presenta dimensión “figurativa” o simbólica evidente. Efectivamente, y al revés de la mayor parte de los otros *orixás*, ningún simbolismo mitológico parece ser directamente asociado con su performance danzada. Por consecuencia, la danza del *Orixaoigiã* evidencia particularmente la importancia del nivel “pre-simbólico” en la aprecia-

¹⁶ Los miembros actuales ya no habla el yoruba, el principal idioma litúrgico del Xangô. Sin embargo, no dejan de inferir un sentido a los diferentes cantos e invocaciones, en base a correspondencias fonéticas con el portugués brasileño o a partir de un repertorio de palabras yoruba, que carece no obstante de las sutilezas tonales del idioma de origen.

¹⁷ Hubiera también podido calificar esta dimensión de “perceptual”, para contrastar con la idea de una evaluación fundada en el razonamiento consciente. Elegí sin embargo “pre-simbólico” para subrayar el hecho que los procesos descritos *preceden* o *sub-yacen* al simbolismo, entendido como un proceso evocatorio inducido por la opacidad cognitiva de los elementos ofrecidos a la observación (Sperber 1974).

ción de la danza de posesión de los *orixás* del Xangô de Recife.

El recurso al video resultó ser valioso, entre otras cosas para la observación precisa de las técnicas del cuerpo del *orixá*. La escena descrita ocurre al final del *obori*¹⁸ que precede la fiesta anual del *Orixaoigiã* de Júnior en enero 2003. Esta ceremonia, más íntima que la fiesta pública, cuenta con la presencia de unas veinte personas, entre las cuales varios hijos-de-santos y jefes de culto de la familia iniciática, y entre ellos Paulo, el tío biológico e iniciador de Júnior. Para visualizar mejor los diferentes elementos de descripción, invito al lector a remitirse a las secuencias fotográficas sacadas del video de este episodio de posesión. La cifra romana corresponde al número de la secuencia, la cifra árabe al número de la foto en la secuencia.

La dimensión “pre-simbólica” de la danza de posesión: el *Orixaoigiã* de Júnior

Después de que el *Orixaoigiã* haya efectuado tres pequeños saltos característicos que marcan el final del ritual del *obori*, Paulo entabla un canto (*toada*) dedicado al *orixá*:

*Baba ép`Obá k`Obá kò lè sí
òrìsà Ogìyán b`òsà Alákijà*¹⁹

Júnior se balancea levemente de atrás hacia adelante acompañando el canto (*I, 1*)²⁰. Cuando Paulo pasa al canto siguiente, en el momento en el cual el coro retoma su segunda parte –indicada en negrita– “en bucle”, es decir sin que alternen el jefe de culto con el coro responsorial, Júnior detiene su canto y baja levemente la cabeza (*II, 2*):

*Òrìsà ògìyán o koko atata ta ngbo*²¹

Esta detención atrae instantáneamente la atención de la mayoría de las personas presentes, pues es el signo que anuncia una posesión inminente, que los miembros del Xangô llaman “acercamiento” (“*aproximação*”) o “irradiación” (“*irradiação*”). Este acercamiento de la divinidad de Júnior (*I, 2-3*) provoca un sobresalto de entusiasmo entre las personas presentes, puntuado por numerosas invocaciones de *Orixaoigiã* y un mayor compromiso con el

canto y la danza, así como una leve aceleración del tempo de la música. Paulo se acerca a Júnior, y empieza a invocar su divinidad. La cara de Júnior está grave y su mirada, dirigida al piso, se pierde en el infinito. Parece por completo absorbido. Tras más o menos un minuto, un temblor continuo, primero imperceptible, que gana luego intensidad, se vislumbra a nivel de la cabeza y de la parte baja de la nuca. Sus ojos están ahora semi-cerrados (*I, 3*). De repente, da un grito profundo (*II, 1-2*), y le sigue un movimiento potente del tronco de adelante hacia atrás, provocando un balanceo de la cabeza que, como desarticulada, gira violentamente sobre sí misma durante algunos segundos (*II, 3-8*). Esta secuencia marca, literalmente, la incorporación (*incorporação*) de *Orixaoigiã*. Los saludos al *rixá* estallan por todas partes.

Sin transición, el *orixá* se empieza a mover en ritmo con la música balanceando con fuerza el tronco de adelante hacia atrás. Lucínha se acerca entonces a la divinidad (que se inmoviliza un poco) para subirle los pantalones –como es la usanza para todas las posesiones cuando el iniciado viste un pantalón– y saca la sábana blanca que todavía tenía en los hombros. *Orixaoigiã* puede empezar a bailar.

Los movimientos del *orixá* se concentran en la parte superior del cuerpo, las piernas quedan, la mayor parte del tiempo, paralelas contentándose de acompañar el impulso engendrado por el balanceo del cuerpo de adelante hacia atrás. Pasa lo mismo con la cabeza, que sigue el movimiento potente impuesto por el torso. El *orixá* baila con los ojos cerrados o cerrados a medias, y su performance está regularmente puntuada por un grito ronco y profundo. Dos secuencias gestuales componen la danza del *Orixaoigiã* de Júnior.

La primera secuencia (*III*) se caracteriza por un movimiento de péndulo potente. El movimiento está engendrado por un lanzamiento de la pelvis hacia atrás y un movimiento opuesto de los hombros hacia adelante (*III, 4-6*). Los brazos, inicialmente relajados a lo largo del cuerpo, se encuentran de este modo proyectados hacia adelante, paralelamente al piso y doblado sobre sí mismos (*III, 1-8*). Este movimiento pone la columna vertebral en una extensión máxima, tensión acentuada por los hombros que suben en la fase final del movimiento de los brazos hacia adelante (*III, 5*). La pelvis se dobla luego hacia adelante, entrenando los brazos que se van plegando, siempre relajados, hacia atrás del cuerpo (*III, 9-13*). Durante el trayecto de los brazos de adelante hacia atrás, los hombros vuelven a ba-

¹⁸ Ritual preparatorio que consiste en “alimentar la cabeza” del iniciado para que pueda “recibir” a sus *orixás*.

¹⁹ Transcripción sacada de de Carvalho (1993: 142).

²⁰ Los números entre paréntesis corresponden a las secuencias (num. romanos) y los fotogramas (num. arábigos) que se reproducen en las páginas 38 y 39.

²¹ Según de Carvalho, esta *toada* empieza con el nombre de la deidad, seguido de sonidos meramente musicales (ibid.: 143).

jar, pero cuando los brazos llegan a su posición extrema atrás (**III, 11**), los hombros vuelven a subir, creando una nueva extensión de la columna vertebral. Este movimiento de péndulo es vigoroso y moviliza el cuerpo entero. Durante la ejecución de esta secuencia de movimientos, el eje de la columna vertebral padece en desplazamiento lateral mas o menos acentuado, así como un desfase entre el eje de la pelvis y el de los hombros (**III, 14-20**), lo que provoca una torsión de la columna –muy visible en (**III, 18**)–, además del movimiento de péndulo del cuerpo de adelante hacia atrás.

La segunda secuencia de movimientos (**IV**) está marcada por un desequilibrio hacia atrás durante el cual el cuerpo del poseído se encuentra como “proyectado” (**IV, 1-3**) y se recupera gracias a una serie de saltos sucesivos (**IV, 4-8**). El movimiento parece tomar su fuente en el hueco de la espina dorsal, y ser engendrado por un leve impulso que dan las piernas, que intervienen ahora de manera más activa. Los hombros y los brazos están descontracturados, como desolidarizados del resto del cuerpo; tan es así que en el momento del impulso hacia atrás, se balancean a lo largo del cuerpo de manera desordenada. El antagonismo entre la dirección del movimiento de la pelvis y la de los hombros es máximo (**IV, 5-7**) y se mantiene permanentemente una leve torsión de la columna por el desfase entre el eje de los hombros y el de la pelvis.

La recuperación del equilibrio puede también desembocar en una postura más vertical, el torso hacia adelante, y una orientación de costado más controlada, donde el *orixá* da la sensación de desafiar o dominar la asamblea. El cuerpo parece más descontracturado, con los brazos pendiendo a lo largo del cuerpo (**IV, 9-11**).

El *orixá* marca también micro-pausas en el transcurso de su performance, observando una inmovilidad relativa durante algunos instantes. Esta micro-pausa puede llegar entre dos secuencias de acciones distintas, como por ejemplo antes de que el *orixá*, invitado por Paulo, se desplace en el lugar (*salão*). Puede también ser más larga, como cuando Lucinha le subió los bordes del pantalón. Pero la inmovilidad sigue siendo relativa, el movimiento del torso y de los hombros prosigue permanentemente, pero con una amplitud menor.

En la secuencia siguiente, se invita al *orixá* a desplazarse en el lugar. Asistimos entonces a una secuencia de aprendizaje durante el cual Paulo, el iniciador de Júnior, busca perfeccionar los movi-

mientos de la divinidad. Frente al *orixá*, como de costumbre, juega mucho con el torso y los hombros, que mueve de manera entrecortada, impronta de “ginga”²² (**V, 1-7**). Esta interacción toma entonces la forma de una coreografía improvisada donde la divinidad, en un juego de espejo, va a regular sus propios movimientos sobre los del jefe de culto. El éxito de este ejercicio delicado se ve claramente en las tres últimas fotos de la secuencia V. En (**V, 5**), el *orixá* y su iniciador presentan, en espejo, un mismo desplazamiento lateral del eje de la columna, mientras en (**V, 6-7**) la sincronía, o ajuste kinestésico, aparece más bien en un mismo movimiento de los hombros y de los brazos.

La secuencia (**VI**) ilustra muy bien la manera que el *Orixaoigiã* tiene de desplazarse. Sus desplazamientos consisten la mayor parte del tiempo en pequeños saltos de los dos pies paralelos provocados por el movimiento de péndulo de la pelvis y de los hombros (**VI, 1-4**). Tienen lugar o bien en el eje del cuerpo, o bien levemente oblicuos. El *orixá* también puede desplazarse lateralmente gracias a pequeños movimientos de los dos pies en paralelo, partiendo de los tobillos, o también gracias a pequeños pasos. En el episodio filmado, *Orixaoigiã* también recurre al caminar en algunos momentos bisagra, entre otros cuando se posiciona frente a Paulo o cuando, después de haber bailado, se retira en el *peji* donde se lo invitará a dejar el cuerpo de su “hijo”. Tanto esta secuencia, como los momentos previos de la “manifestación”, está marcada por una renovación del entusiasmo (**VI, 5-6**). En (**VI, 6**), se vislumbra el brazo del padre-del-santo extendido hacia arriba y que pide de este modo que finalice el canto para así poder pedir al *orixá* retirarse.

¿Cuáles son las técnicas del cuerpo o, dicho de otro modo, cuáles son los principios sensoriomotrices que participan de la puesta-en-presencia del *Orixaoigiã* de Júnior a lo largo de su performance danzada? Para contestar a la pregunta, elegí basarme sobre lo que Eugenio Barba describe como los “principios-que-vuelven”. A través de su análisis transcultural de las técnicas teatrales, Barba pudo identificar una serie de principios que “permiten engendrar la presencia escénica, el cuerpo-en-vida capaz de volver perceptible lo que es visible: la intención” (1993: 18). En otros términos, la performance del *orixá* moviliza cierta forma de percepción

²² El término “ginga” sugiere, para decirlo rápido, cierta manera de moverse de manera laxa y con malicia. Se puede comparar con la noción de “swing” como cuando se dice “tiene swing”, para designar cierta manera de bailar, moverse o tocar de un instrumento de música particularmente expresiva.

Fotograma I: primeros signos



1. 2. 3.

Fotograma II: incorporación



1. 2. 3. 4. 5.



6. 7. 8.

Fotograma III: Danza de posesión (secuencia 1)



1. 2. 3. 4. 5.



6. 7. 8. 9. 10.

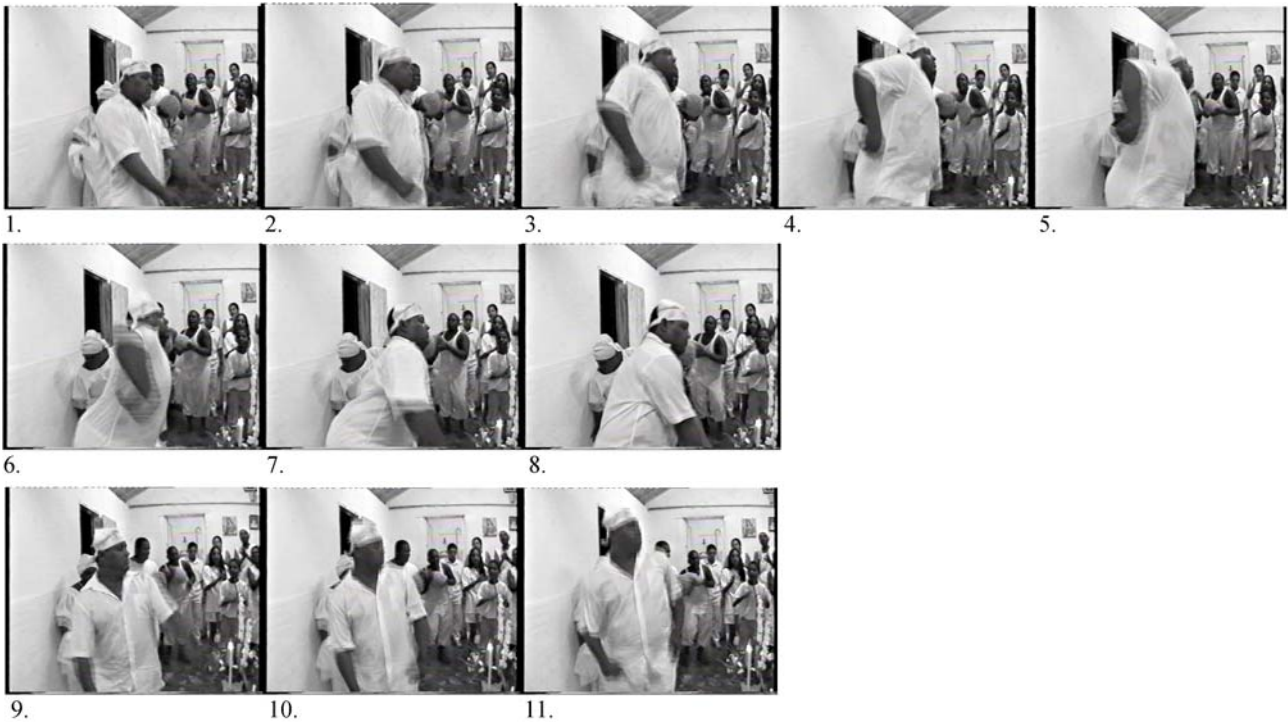


11. 12. 13. 14. 15.

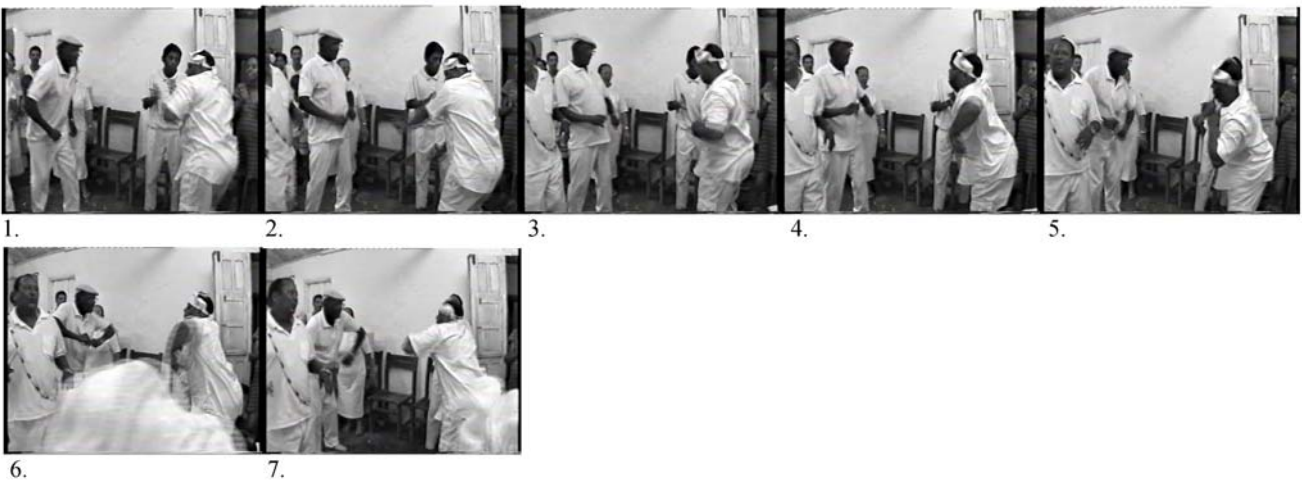


16. 17. 18. 19. 20.

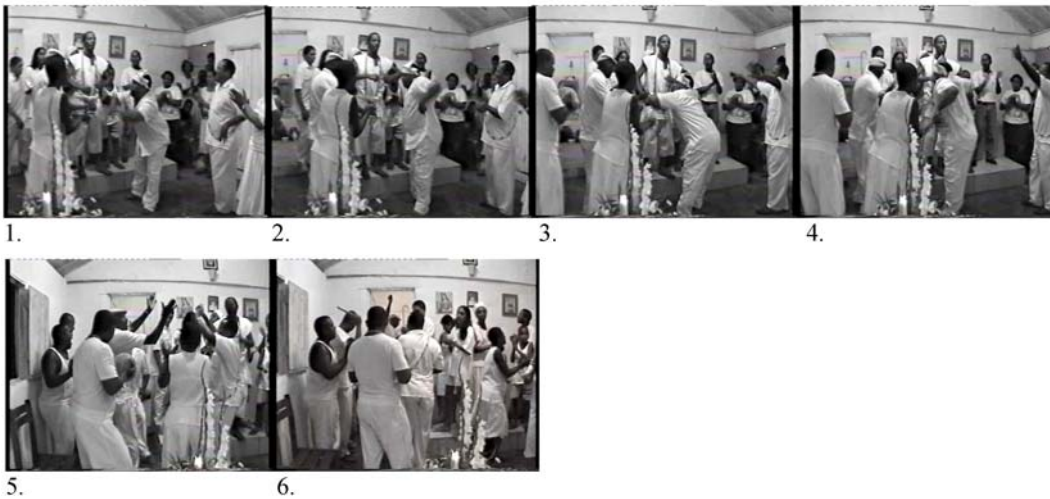
Fotograma IV: Danza de posesión (secuencia 2)



Fotograma V: Aprendizaje



Fotograma VI: Desplazamiento



social, es decir una serie de indicios comportamentales que deja ver su “presencia” en el poseído. Estos principios corresponden a lo que llama un uso extra-cotidiano del cuerpo:

El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del bíos escénico del actor, su “vida”, consiste en entender que se oponen a las técnicas cotidianas, unas técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo. Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo, es decir el de un rendimiento máximo por el uso de un mínimo de energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan al contrario sobre un derroche de la energía. Parecen incluso sugerir un principio inversa al que caracteriza las técnicas cotidianas: el principio de gasto máximo de energía por un resultado mínimo (Barba, 1993: 32).

Entre todos los “principios-que-vuelven” que rigen este uso extra-cotidiano del cuerpo, seis de ellos parecen particularmente apropiados para dar cuenta de la danza del *Orixaogiã* de Júnior. Los resumo muy brevemente aquí abajo:

1) la *puesta en juego* o *alteración de las fuerzas*, que obran en el *equilibrio* y la *amplificación del desequilibrio* en la relación entre el peso del cuerpo y sus apoyos (Barba, 1993: 36, 55);

2) el *principio de oposición*: “El cuerpo del actor revela su vida al espectador en una mirada de *tensiones de fuerzas opuestas* (...). En las técnicas extra-cotidianas, las dos fuerzas antagonistas (tender y plegar) intervienen simultáneamente” (Barba, 1993: 42-43);

3) el *principio de simplificación* consiste en “omitir ciertos elementos [oposiciones] para poner de relieve a otros que aparecen, entonces, como esenciales” (Barba, 1993: 47). Se puede alcanzar este resultado por disimular²³, o por “ponerlo-a-la- vista” directamente. Ilustraré estos dos medios en lo que sigue;

4) el *principio de concentración* o de *absorción energética* [*energy absorption*]: se trata de *restringir el espacio de la acción, intensificando las tensiones* que animan al actor en su cuerpo. Este principio se puede conseguir gracias al principio de simplificación;

5) la aplicación de una *incoherencia coherente*. Por “incoherencia”, Barba entiende “este rechazo inicial de adherir a la economía de la prácti-

ca cotidiana” (Barba, 1993: 44). Por incoherencia “coherente”, Barba subraya el resultado conseguido por el actor “a través de una larga práctica y de un entrenamiento continuo” que consiste en “fijar esta “incoherencia” por un proceso de inervación, en desarrollar nuevos reflejos neuromusculares que convergen hacia una cultura del cuerpo renovada, una “segunda naturaleza”, una nueva coherencia, artificial, pero marcada por el bíos” (Barba, 1993);

6) el *procedimiento de equivalencia*: “Algo fue arrancado a las reglas normales de su vida y estas reglas fueron reemplazadas y reconstruidas por un conjunto de reglas equivalentes.” (1993: 50) Barba insiste sobre la *ruptura de los automatismos cotidianos*, pero también sobre la importancia de la conservación de una *relación dialéctica con estas técnicas cotidianas*. Así, el virtuosismo no entraría en la categoría de las técnicas extra-cotidianas²⁴ pues estas marcan una distancia radical para con las técnicas cotidianas y dan a ver, no un cuerpo “creíble”, sino un cuerpo increíble e inaccesible (Barba, 1993: 33).

¿Qué hay de estos “principios-que-vuelven” en la danza de posesión descrita anteriormente?

Los “principios-que-vuelven” en la danza del *Orixaogiã*

La “*puesta en juego de fuerzas que obran en el equilibrio*” es evidente en la segunda secuencia de movimientos del *orixá* (IV), cuando el cuerpo del poseído deja la clara sensación de estar alzado y proyectado hacia atrás. Durante esta secuencia, la sensación de un cuerpo “actuado” [agi] mucho más que “actuando” es acentuada por dos “conductas motrices” del *orixá*: 1) el estado descontracturado de los miembros superiores y de la cabeza, que no hacen nada más que seguir el movimiento insuflado por la dinámica entre la pelvis y los hombros; 2) el alzamiento de todo el cuerpo y su “proyección” hacia atrás, que obliga al *orixá* a “recuperarse” por una serie de pequeños saltos. Tal sensación está acentuada por el contraste entre la fuerte corpulencia del padre-de-santo y la “liviandad” con la cual su cuerpo está alzado del piso. El juego con el equilibrio, siempre precario, también está omnipresente tanto en el potente movimiento de péndulo del torso durante el cual el cuerpo efectúa ligeros desplazamientos, los dos pies paralelos, como en el movi-

²³ Barba da el ejemplo del disimulo del peso y del esfuerzo en el ballet clásico.

²⁴ Barba y Savarese distinguen tres categorías de técnicas: las técnicas cotidianas, las extra-cotidianas y las técnicas del virtuosismo (1999: 10).

miento de péndulo lateral provocado por el leve desfase del eje del torso en relación con la pelvis.

El “*principio de oposiciones*” se evidencia particularmente en los movimientos opuestos entre los hombros y la pelvis, que lleva la columna a su extensión máxima. Rita Segato identificó muy bien este principio que constituye el trabajo corporal básico de la performance de todos los *orixás*, y que describe en estos términos:

Un impulso regular provocado por una contracción del centro de gravedad del cuerpo, en la parte inferior de la columna vertebral; estos movimientos rítmicos provocan un desplazamiento repetido de la cabeza hacia adelante y hacia atrás y, para mantener el equilibrio del cuerpo, los hombros se mueven en la dirección opuesta, rítmicamente hacia atrás y hacia adelante, como la contraparte necesaria. La extensión de los movimientos de los hombros varía entre un *orixá* y otro, pero está presente en todos, y caracteriza la posesión. (1995 :215)

La postura de base de los *orixás* estaría entonces determinada por el movimiento del torso y el juego entre los hombros y la pelvis, que se originaría en la base de la espina dorsal. La tensión de la columna vertebral que resulta de este juego es aun más importante en el caso del *Orixaoigiã* de Júnior cuanto el movimiento de péndulo padece un desplazamiento lateral más o menos acentuado por causa del desfase entre el eje de la pelvis y el eje de los hombros. El hecho de que sus dos piernas actúen la mayor parte del tiempo como una sola no hace más que reforzar esta tensión entre las partes anteriores y superiores del cuerpo.

El “*principio de simplificación*” opera también en el ejemplo descrito. La simplificación por disimulo aparece claramente en el momento en el cual el cuerpo de Júnior está alzado del piso y como proyectado hacia atrás. La sensación que deja este movimiento es la de un cuerpo literalmente “actuado” por una fuerza ajena, como si manos invisibles lo hubieren tirado de repente hacia atrás alzándolo por el torso y los hombros. La reducción del movimiento de base a su más simple expresión, acompañada por una “absorción de la acción en un espacio restringido” (Barba 1993: 47) se puede notar también en las micro-pausas que marca el *orixá* durante las cuales sólo subsiste el movimiento del torso y de los hombros, casi imperceptible, dejando la sensación de un cuerpo “habitado” por un exceso de fuerza que impide la inmovilidad total.

El “*procedimiento de equivalencia*” también aparece en la forma de los desplazamientos de la divinidad: los desplazamientos se hacen de golpe,

impulsados por el movimiento de péndulo del torso y el movimiento opuesto de los hombros y de la pelvis. Las piernas, repito, quedan la mayor parte del tiempo solidarias entre sí. Se trata entonces efectivamente aquí de una “caminata”, pero una caminata que implica una técnica extra-cotidiana que rompe con la lateralidad y la ley cinética del gasto mínimo de energía de la caminata habitual.

Finalmente, el “*principio de incoherencia coherente*” obra asimismo en la danza del *Orixaoigiã*. Es a la vez similar y divergente del que desarrolla el actor. Es similar en el sentido que la “segunda naturaleza” adquirida por el poseído luego de las “manifestaciones” repetidas es, tal como el trabajo del actor, el fruto de un proceso de aprendizaje que puede ser rápido para algunos (por ejemplo los muy jóvenes poseídos) o extenderse sobre varios años para otros. Se trata, en ambos casos, de adquirir cierta manera de estar parado y de moverse distinto de lo habitual. Esta motricidad diferenciada resulta de una postura y de unos movimientos caracterizados por un juego de tensiones, extensiones y relajos musculares. En el marco de la posesión, se trata de encontrar y mantener lo que Rita Segato llama un ánimo [entrain]²⁵ propio de cada *orixá*, pero también de dar a ver un desgaste energético importante y de probar cierta resistencia en el esfuerzo. No es, me podrán decir, nada muy extraordinario, pues un trabajo similar se puede encontrar en otros contextos implicando técnicas extra-cotidianas tales como el teatro o la danza. Una primera diferencia entre el poseído y el actor o el bailarín, estaría en el hecho de que para el primero, tal “cultura del cuerpo renovado” ocurre a espaldas del poseído, ya que es la divinidad –y no el iniciado mismo– quien tiene que saber²⁶. Una segunda diferencia está en el hecho de que tal aprendizaje puede tener lugar en cuanto el iniciado muestra signos anunciadores de la posesión –lo que los miembros del Xangô llaman la fase de *aproximação* o *irradiação*. En otros términos, el candidato a la posesión tiene *necesariamente* que mostrar cambios somáticos asimilados a los signos

²⁵ Segato habla de “estados de ánimo” (1995: 168). Prefiero hablar de “tonalidad afectiva” del *orixá* (ver supra).

²⁶ Una doble lógica subyace a la concepción del aprendizaje de la posesión por los miembros del Xangô. Mientras reconocen la necesidad de un “adoctrinamiento corporal”, es decir un formateo senso-motor del cuerpo del poseído, defienden al mismo tiempo la idea de omnisciencia del *orixá*. Según esta doble lógica, es el cuerpo del poseído que está percibido como un freno a la plena expresión del *orixá* y que debe supuestamente, por ende, ajustarse a la motricidad del *orixá*; de ahí la necesidad de un adoctrinamiento corporal (Halloy 2010).

anunciadores de la posesión para desplegar la motricidad –técnicas senso-motoras extra-cotidianas– propias de su *orixá*²⁷. Ahora bien, tal ejercicio resulta particularmente difícil para muchos novatos, a quienes, una vez “irradiados”, les cuesta coordinar armoniosamente las diferentes partes de su cuerpo, dejando ver lo que podría describirse como un “balduceo corporal”²⁸. La puesta en presencia de los dioses no dependería entonces únicamente de conductas motrices extra-cotidianas, sino también de intensidades afectivas que constituyen su materia prima. En caso contrario, se trata de una representación de la danza de los *orixás* –tan perfecta como puede ser– y no del “teatro vivido” de la posesión, para retomar la célebre formulación de Michel Leiris (1958). Aprender la posesión, tal como lo defendía en otro texto (Halloy 2012), consistiría por una parte esencial en un aprendizaje emocional caracterizado por el ajuste de un experimentar [un *ressenti*] singular –debido al “acercamiento” de la divinidad– con un modo arquetípico de expresión, en este caso el de cada divinidad. La última parte de este artículo busca mostrar el carácter constitutivo de las emociones en la puesta-en-presencia de los *orixás* a través de la danza de posesión.

Las emociones en la danza de posesión

Se pueden distinguir por lo menos dos fases en la danza de posesión de los *orixás*²⁹. La primera corresponde a la fase de engendramiento de la posesión (“*aproximação/irradiação*”), sus signos anunciadores; la segunda a la fase de plenitud durante la cual el *orixá* se expresa principalmente a través de la danza (“*manifestação*”). Cada una de estas fases se distingue por estados y formas de expresión emocional que le son propias, como lo voy a ilustrar brevemente. No obstante, la característica más inte-

resante de estas dos fases es el hecho de que vehiculizan y dan a ver emociones “extra-cotidianas”, de modo similar a los principios senso-motores identificados por Eugenio Barba. Veámoslo de más cerca.

La fase de “irradiación”, claramente discernible en la secuencia I del episodio del *Orixaoigiã* de Júnior, se caracteriza por una serie de cambios somáticos que indican el “acercamiento” del *orixá*. Tales cambios se pueden asimilar con lo que Robert Levy llama *uncanny feelings*, es decir un tipo de experiencia [ressenti] específico del contexto de lo “desconocido”, de lo “extraño”, o por lo menos de lo inhabitual (1973: 151). Entre las descripciones más frecuentes, se encuentran los escalofríos (*arreprios*) particularmente intensos, casi estremecimientos, temblores incontrolables, que salen muchas veces de la base de la espina dorsal e irradian a lo largo de la columna, o también sensaciones corporales directamente relacionadas con los atributos mitológicos del *orixá*, tal como la “sangre hirviendo” para los iniciados del Xangô, o los dolores articulares para los iniciados del Oxalá, el viejo *orixá*.

Mientras el comportamiento de los individuos “irradiados” se caracteriza generalmente por la moderación y una actitud introspectiva, como lo ilustra la primera fase del episodio del *Orixaoigiã* de Júnior, el comportamiento de los “manifestados” se caracteriza por la extroversión y la puesta en escena ostentadora de una tonalidad afectiva particular. Tal tonalidad afectiva refleja por lo general la personalidad mitológica del *orixá*, y se distingue de las emociones humanas por: 1) una gama más restringida de emociones y una valencia emocional con mayores contrastes (los *orixás* oscilan entre satisfacción y frustración, entre alegría y cólera, sin muchos matices); 2) un carácter ostentador y 3) una fuerte labilidad emocional (ciertos *orixás* pasan muy rápidamente de una emoción a otra opuesta, a veces por razones obvias, a veces sin razón aparente). La presencia de los *orixás* se deja experimentar no sólo a través de su motricidad singular, sino también gracias a las intensidades emocionales propias de la performance de los dioses. Como lo sugerimos antes, el “contagio motor y emocional” (Grèzes y de Gelder 2005) inducido por el sistema espejo permite no sólo entender mejor el carácter primordial del sentimiento en la apreciación de la performance de los dioses, sino también otra propiedad central en el régimen emocional de la posesión: su fuerza contagiosa.

En el culto Xangô, toda persona presente en una ceremonia donde se espera una posesión es

²⁷ Ciertos métodos del juego del actor –tal como el que desarrolló Stanislavsky– basada sobre la memoria emocional y sensorial del actor, se asemejan con el lugar primordial de los afectos que se observa en el aprendizaje de la posesión. Persiste sin embargo una diferencia de grado, o hasta de naturaleza, en las “intensidades emocionales” (Favret-Saada 1977) que caracterizan la posesión y las que resultan de la movilización consciente de episodios emocionales autobiográficos. Sobre la especificidad de los estados afectivos en la *génesis* de la posesión, ver Halloy 2012.

²⁸ Retomo esta expresión de Meltzoff y Moore (1997) que la usan para dar cuenta del aprendizaje motor de los bebés.

²⁹ Según Gibert Rouget (1990), todo episodio de posesión se compone de cuatro fases: la preparación, la disparadora, la plenitud y la resolución. Si elegí tratar aquí sólo las dos etapas intermediarias, es porque corresponden a las fases de desarrollo de la posesión donde la presencia de los dioses se da a ver y es objeto de apreciación.

efectivamente susceptible de ser “tomada”. Esto es aun más cierto en el culto Xangô donde, al contrario del caso de otras modalidades de culto afro-brasileñas, la función ritual de “mujer tranquila”³⁰ no está “institucionalizada”³¹. Se hacen cargo de ella iniciados experimentados que a su vez son candidatos potenciales a la posesión. Para justificar esta situación, algunos jefes de culto me describieron la posesión como un fenómeno “natural” del cual nadie es, a priori, irremediabilmente excluido. Los *orixás* están efectivamente asociados con la naturaleza misma (los ríos, la selva, la tierra, el viento, el fuego...) y la llegada de la posesión no dependería de la persona sino de la sola voluntad de su *orixá*. No existe por ende ninguna posición de “puro” observador en el culto Xangô de Recife: salvo pocas excepciones³², todo observador es un poseído potencial. No es raro observar, de este modo, posesiones en serie durante las ceremonias públicas. La expresión vernácula habitualmente usada: “un *orixá* llama a otro” (*um orixá chama o outro*) parece designar el comportamiento de los *orixás* como una de las principales fuentes del “contagio posesional”. Mis propias observaciones tienden a darles la razón. Me parece sin embargo indispensable añadir otros elementos contextuales susceptibles de influir positivamente en el contagio emocional. Tomemos el ejemplo de las ceremonias públicas (*toques*) donde las posesiones son moneda corriente y los episodios de posesión en serie frecuentes.

Durante estas ceremonias, los iniciados y los jefes de culto forman en general dos rondas, una adentro de la otra, que, a medida que van avanzando la fiesta y los cantos dirigidos a cada una de las divinidades del panteón (*xirê*), se vuelve una sola con los *orixás* “manifestados” en su centro. Los participantes candidatos a la posesión bailan de este modo durante horas a la espera de su propia posesión. Esta configuración espacial parece propiciar fuertemente los estímulos emocionales proviniendo de los otros cuerpos en movimiento, entre ellos la danza de los *orixás* que se mueven en el medio de las personas presentes. La tonalidad emocional propia de la danza de los *orixás* se pone efectivamente

de manifiesto a través de una multitud de indicios inscriptos en la forma, la amplitud o la fuerza de ciertos movimientos, en ciertas posturas corporales, en la mirada de los *orixás* o también en ciertas reacciones fisiológicas tales como temblores o escalofríos particularmente intensos, claramente perceptibles en el episodio que describimos antes. Todos estos indicios comportamentales de un estado emocional singular pueden ser conscientemente percibidos o no, y dar lugar a un comportamiento y/o disparar un estado emocional similar, que se volverá asimismo fuente de estímulo para otros poseídos potenciales, formando así un potente dispositivo propicio a la “manifestación” de los dioses entre los Hombres... En el ejemplo de ceremonias públicas, la configuración y la ocupación espaciales pueden actuar así como *cajas de resonancia* para los mecanismos de contagio emocional observados en el culto Xangô.

Recordemos también que se busca y se valora particularmente la posesión, lo cual contribuye a conferirle una tonalidad afectiva positiva. Así es como los candidatos atizan su receptividad y adoptan una actitud mental que les vuelve particularmente “permeables” o sensibles a los disparadores emocionales susceptibles de provocar su propia posesión. En consecuencia, el contagio emocional y la valoración de la posesión contribuyen a inducir un régimen atencional dirigido hacia cualquier indicio comportamental que traduce la “actuación” [agissement] de la divinidad, pues tales indicios no solo van a servir de base para la apreciación de la posesión, sino que podrán también actuar como disparadores o facilitadores de la posesión de los propios observadores³³.

Conclusión

En su lección inaugural en el Collège de France en marzo de 1997, Jerzy Grotowski presenta una síntesis de lo que llama el linaje orgánico en el teatro y el ritual, que contrasta con el linaje artificial, dos grandes tendencias entre los métodos de trabajo del actor/bailarín. El linaje artificial, que ilustra a partir de la Opera de Pékin³⁴, se caracterizaría por el *staccato*, es decir un trabajo que empieza por

³⁰ Las “mujeres tranquilas”, en la literatura antropológica, designan esta clase singular de individuos que no pueden supuestamente ser poseídos, y que están encargados de cuidar a las divinidades “manifestadas”.

³¹ Sometidas a un proceso iniciático particular, estas personas integran la clase de los *ekedi* en el candomblé Ketu y sus derivados.

³² Con la excepción tal vez de los adivinos especializados –los *babalaô*– cuyo estatus implica que no puedan ser “tomados” por sus divinidades.

³³ Notemos al respecto que ciertos candidatos a la posesión pueden buscar intensificar o disparar su propia posesión intensificando su compromiso corporal con la danza y el canto, o movilizandolos imágenes mentales emocionalmente fuertemente cargadas (Halloy 2012).

³⁴ Más cerca de nosotros, este linaje correspondería, por ejemplo, al aprendizaje de la danza clásica.

la composición, por la estructura de la performance, y que nace en la “periferia” del cuerpo, o sea en las posiciones y los gestos (re)producidos por el actor. En oposición, el linaje orgánico se distingue por el “no-staccato”, la “continuidad”, la “fluidez” o “transparencia” y nace en lo que Grotowski llama los “impulsos” del actor o del bailarín, “un movimiento del adentro, de detrás de la piel que está tendiendo hacia, y se prolonga en, la periferia”.

La posesión sin duda pertenece al linaje orgánico descrito por Grotowski³⁵. Sin embargo, como él mismo lo subraya, “impulsos” y “estructura” son indisolubles en toda performance pública. Toda la dificultad analítica reside luego en la manera que tienen de articularse “el movimiento de adentro” y las expectativas relativas a la forma, lo que nos retrotrae a nuestra pregunta inicial: ¿cómo se despliega el “círculo virtuoso” entre imaginación, técnicas del cuerpo y estados emocionales para poner de manifiesto la presencia de la divinidad en el transcurso de la posesión?

Si, tal como espero haberlo mostrado, la aprensión/apreciación de la danza de posesión en el culto Xangô de Recife no puede ser reducida a la mera dimensión simbólica, la iconicidad gestual, tanto como ciertas posturas corporales o expresiones faciales, actúan como referencias necesarias para la identificación del *orixá*. La creciente familiaridad con el idioma de la posesión —la manera de hablar de ella, de entenderla, de representársela— permite enriquecer la interpretación. No obstante, este discurso experto no es muy locuaz en cuanto a los engranajes de la puesta-en-presencia de los dioses. Hay que buscarlos, como lo sugerimos en este apartado, en los basamentos senso-motores y emocionales de la performance de los *orixás*.

Al aplicar a la danza de posesión los “principios-que-vuelven” tales como fueron identificados por Eugenio Barba, quise evidenciar que el “cuerpo creíble” y “decidido” del poseído se basa en la elaboración de una segunda naturaleza corporal, “una incoherencia coherente” propia de cada *orixá*. Señalé sin embargo que este trabajo senso-motor extra-cotidiano no basta para dar cuenta de la posesión en tanto “teatro vivido”, y de lo que lo diferencia por ejemplo de una simple representa-

ción de la danza de los dioses³⁶. El ingrediente a mi juicio indispensable para la alquimia de la posesión es la emoción que la caracteriza: por un lado, como ya lo señalaba Gilbert Rouget, el estado emocional está en el origen de todo transe de posesión “vivido por un individuo, y susceptible de ser vivido de nuevo por otros, sea espontáneamente, sea a través de un aprendizaje” (1990: 557); por otro lado, la tonalidad afectiva propia de cada divinidad y expresada durante su performance danzada. Es este cuerpo, disciplinado por una serie de principios senso-motores y emocionales extra-cotidianos, que deja ver, literalmente, y experimentar, la *presencia* del *orixá*, y no únicamente su identidad mitológica. Mientras que cada tradición religiosa cultiva una glosa más o menos compleja en torno a quienes son estas “criaturas rituales³⁷” y al por qué y el cómo de su presencia entre los Hombres, las divinidades, espíritus o ancestros que la danza de posesión deja ver se imponen como evidencias para los sentidos y el espíritu que los percibe. En términos más generales, la presencia de los dioses está ante todo considerada como una *percepción* inducida por el refuerzo mutuo entre varias categorías de indicios perceptuales. Así, la identidad del *orixá*, su perfil psicológico o también ciertos de sus atributos mitológicos pueden inferirse directamente de indicios comportamentales, tales como la forma de un gesto, o una postura corporal. Por otra parte, el foco de atención sobre el uso extra-cotidiano del cuerpo, sean sus recursos motores o emocionales, no solo da información sobre el estado del poseído, sus “impulsos”, sino que facilita también la inducción de la posesión en el observador mismo. Esta sensibilidad a los indicios emocionales es por otra parte exacerbada por el dispositivo ritual que actúa como caja de resonancia susceptible de inducir o aumentar el contagio emocional que se puede observar en muchos episodios de posesión. Se hablará de “círculo virtuoso” en la puesta-en-presencia de los dioses cuando los potenciales evocatorio, senso-motor y emocional de la performance del *orixá* se intensifican y se especifican mutuamente para entrar en resonancia en el observador. Tal vez sea esta *integración perceptual*, que emerge “del adentro del cuerpo” del poseído y que ilustra perfectamente la danza del Orixaojiã de Júnior, lo que Grotowski lla-

³⁶ Tal como lo podemos observar en los ballets folklóricos o las manifestaciones de carnaval como los desfiles de samba o de maracatu...

³⁷ Retomo esta linda fórmula de François Berthomé, intervención en el seminario mensual del Laboratorio de Antropología y Sociología, “Mémoire, Identité et Cognition sociale”, el 9 marzo 2011.

³⁵ No es casualidad que Grotowski presente dos extractos de video filmados por Maya Deren sobre la posesión en el Vudú haitiano para ilustrar el linaje orgánico.

ma la “fluidez” o la “transparencia” propia del linaje orgánico, y que elegimos llamar “presencia” de la divinidad.

En este estudio, apenas rocé la complejidad de los engranajes cognitivos y performativos que obran en la percepción de la posesión. Este campo de investigación constituye un verdadero desafío intelectual, tanto para los investigadores en ciencias

sociales y cognitivas, como para los profesionales de las artes escénicas. A través de este estudio, a falta de haber sido convincente, espero por lo menos haber suscitado el interés y alentado al acercamiento entre el escenario y el culto, entre prácticos y teóricos de lo sagrado, bajo todas sus formas.

. Bibliografía

- BARBA, E. (1993) *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*. Montpellier: L'entretemps.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. (1999) *A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer*, London et New York: Routledge.
- BASTIDE, R. (2000) [1958] *Le candomblé de Bahia. Transe et possession du rite du Candomblé (Brésil)*, Paris: Plon.
- BESSY, C. & CHATEAURAYNAUD, F. (2005) *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris: Métailié.
- DE CARVALHO, J.J. (1993) "Aesthetics of opacity and transparence: myth, music and ritual in the Xangô cult and in the western art tradition", in: *Latin American Music Review* 14(2): 202-229.
- CAVALCANTI, P. (1988) [1935] "As seitas africanas do Recife", in: *Estudos afro-brasileiros, trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro em 1934 em Recife*, vol. VI, Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangan, Recife, pp. 243-257.
- FAVRET-SAADA, J. (1999) [1977] *Le mots, la mort, les sorts*, Paris: Gallimard, coll. Folio Essais.
- FERNANDES, G. (1937) *Xangôs do Nordeste. Investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife*. Biblioteca de divulgação científica, Vol. XIII, Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- GALLESE V. & KEYSERS C. (2001) "Mirror neurons: a sensorimotor representation system", in: *Behavioural and Brain sciences* 24(5): 983-984.
- GIBSON, E.J. (1963) "Perceptual learning" in: *Annual Review of Psychology* 14: 29-56.
- GOLDMAN, M. (1987) "A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé", in: De Moura, C.E.M. (org.), *Candomblé. Desvendando identidades*, São Paulo: EMW, pp. 87-120.
- GRAZIANO, M.S.A. (2010) *God, Soul, Mind, Brain. A Neuroscientist's Reflections on the Spirit World*, New-York: Leapfrog Press.
- GRÈZES, J., & DE GELDER, B. (2005) "Contagion motrice et contagion émotionnelle", in: Andrès, C. Barthélémy, C., Berthoz, A., Massion J. & Rogé, B. (eds.), *Autisme, cerveau et développement : de la recherche à la pratique*, Paris: Odile Jacob, pp. 293-318.
- GROTOWSKI, J. (2008) *La Lignée organique au théâtre et dans le rituel: conférence et cours*, 2 CD MP3, Livre Qui Parle, Collection Collège de France.
- HALLOY A., (2010) "'Chez nous, le sang règne !' Transmettre la tradition dans le culte Xangô de Recife", in: *Terrain* 55: 10-27.
- _____ (2012) "Gods in the Flesh. Outline of an emotional learning process in the Xangô possession cult (Recife, Brazil)", in: *Ethnos: Journal of Anthropology* 77(2) : 177-202.
- HERSKOVITS, M.J. (1943) *Pesquisas etnológicas na Bahia*. Bahia: Museo d'Estado.
- INGOLD, T. (2001) "From the transmission of representation to the education of attention", in: Whitehouse, H., *The debated mind: evolutionary psychology vs ethnography*, Oxford: Berg, pp. 113-153.
- LEIRIS, M. (1958) *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*, Paris: Plon.
- LEVY, R.I. (1973) *Tahitians: mind and experience in the Society Islands*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEWIS, I.M. (1971) *Ecstatic Religion. An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*. Harmondsworth: Penguin Books.
- MELTZOFF A.N. & MOORE M.K. (1977) "Imitation of Facial and manual gestures by human neonates", in: *Science* 198: 75-78.
- PARLEBAS, P. (1994) *Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice*, Paris: édition INSEP.
- QUERINO M. (1938) *Costumes africanos no Brasil*, Biblioteca de divulgação científica (vol.V), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- RAMOS, A. (1988) [1934] *O negro brasileiro*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana.
- ROUGET, G. (1990) [1980] *La musique et la transe*, Paris: Gallimard.
- SCHAEFFER, J. M. (2000) *Adieu à l'esthétique*, Paris: PUF.
- SEGATO, R. (1995) *Santos e daimones. O politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*, Brasília: editora UNB.
- SPERBER, D. (1974) *Le symbolisme en général*, coll. Paris: Savoir, Hermann.

Citado.

HALLOY, Arnaud (2012) "Percibir la presencia de los dioses. La danza de posesión en un culto afro-brasileño." en: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*. Nº10. Año 4. Diciembre 2012-marzo de 2013. Córdoba. ISSN: 1852.8759. pp. 30-47. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/223>

Plazos.

Recibido: 16/10/2012. Aceptado: 10/11/2012.