

Danza y mito de origen africano:

*un campo de entrelazamientos
simbólico-corporal-dramatúrgicos*

*Dance and Myth of African Origin: a Field of
Symbolic-Corporal-Dramaturgical Entanglements*

Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Consuelo Oliveira y M^a Lurdes Barros

Resumen

El artículo hace énfasis en el mito de origen africano, uno de los aspectos del conocimiento afrobrasileño en interrelación con la danza. Hablar de ello nos remite a las comunidades religiosas afrobrasileñas que preservaron, dinámicamente, un modo propio de interpretar y de expresar la vida. El propósito es señalar que las *performances* rituales, mediante la danza, concretan mitos en los movimientos corporales, en los gestos, al narrar historias de los *orixás*, divinidades de origen africano, quienes se personifican en los cuerpos de lo(a)s participantes en ritos y acciones cotidianas. Se utilizó la metodología cualitativa mediante la observación participante y el estudio etnográfico, constatándose que el conocimiento afrobrasileño es también un campo abierto para la creación e interpretación dramática de la danza contemporánea afrodescendiente.

Palabras clave: Religión Afrobrasileña, Conocimiento, Mito, Dramaturgia, Danza

Abstract

The article emphasizes the myth of African origin, one of the aspects of Afro-Brazilian knowledge in interrelationship with dance. Talking about it refers us to the Afro-Brazilian religious communities that preserved, dynamically, their own way of interpreting and expressing life. The purpose is to point out that ritual performances, through dance, concretize the myth in body movements, in gestures, telling stories of the *orixás*, the divinities of African origin, which are present in the bodies of the participants in daily rites and actions. Qualitative methodology was used through participant observation and ethnographic study, noting that Afro-Brazilian knowledge is also an open field for the creation and dramatic interpretation of Afro-descendant contemporary dance.

Key Words: Afro-Brazilian Religion, Knowledge, Myth, Dramaturgy, Dance

Maria Consuelo Oliveira Santos. Brasileira-española. Licenciada en Letras y Filosofía por la Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Brasil. Doctora en Antropología Social y Cultural, Universitat Rovira i Virgili (URV), España. Posdoctora por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), Monterrey, México. Maestría en Educación por la Universidad Federal de Bahia (UFBA) y Maestría en Antropología por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Investigadora del Káwé/CNPq, Núcleo de Estudios Afro-Baianos Regionales de la Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) y del Grupo LINC /CNPq de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN. Áreas de interés: Afrodescendencia, Adultos Mayores, Imagen, Danza y Mediación tecnológica; consol.oliveira@gmail.com

Maria de Lurdes Barros da Paixão. Brasileira. Máster (2002) y Doctora (2009) en Artes por el Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP/ Becaria de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior-CAPEs. Posdoctorado (2015) por la Universidade Federal da Bahia-Programa de Pós-Graduação e artes Cénicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – PPGAC. Becaria del Programa Nacional de Posdoctorado –PNPD/ CAPEs. Líder e investigadora del Grupo de Pesquisa: Linguagem da Cena: Imagem, Cultura e Representação / CNP q/ LINC/UFRN. Investigadora de Dança em Mediações Tecnológicas para Cena Contemporânea. Profesora Asociada del departamento de Artes de la UFRNH. Desarrolla investigación sobre la historiografía de la danza en el cine, afrodescendencia y cuestiones relacionadas con los espectáculos contemporáneos. Docente Colaboradora del Programa de Posgrado en Dança de la UFBA/ PPG/DANÇA. Investigadora del Grupo de Pesquisa em culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares GIRA – Escola de Dança de la UFBA; luluacao@gmail.com

El 19 de enero de 2003 fue aprobada la Ley 10.639 con la determinación de su obligatoriedad, en la enseñanza básica de Brasil, de la asignatura “Historia y Cultura Afrobrasileña y africana”. Algunos años más tarde, el Consejo Nacional de Educación (CNE) y el Consejo de Educación Básica (CEB) / (CNE / CEB n. 2/2007) de Brasil instituyeron también su aplicación en la Enseñanza superior. Ha sido en el año 2008 que la ley experimentó una nueva modificación añadiendo además la obligatoriedad de la “Historia y Cultura Indígena” en la enseñanza brasileña (ley 11.645/08).

Evidentemente, no se aprobaron dichas leyes para que se hiciese una mera reforma curricular. Tuvieron como propósito el reconocimiento de la historia y de la cultura de los africanos y de las personas afrobrasileñas en la formación de la nación brasileña. Son leyes que se posicionan en relación al reconocimiento de raíces nacionales y de los fundamentos que impregnan dicha cultura. Su promulgación representó la necesidad de acciones afirmativas y de políticas públicas que, necesariamente, implicarían posicionamientos ético-políticos ante la historia y los conocimientos de africanos, de afrodescendientes y de pueblos indígenas.

En este sentido, tal como afirmó la profesora Petronilha Silva (2013), en una mesa redonda analizando los 10 años de vigencia de la ley 10.639/03, donde matizó que la historia y la cultura africana, afrobrasileña y de los pueblos indígenas exigen nuevos significados en relación con la historia de Brasil, de las personas afroamericanas, de los indígenas, del diálogo entre culturas y que necesariamente presupone el reconocimiento del otro. Dicha profesora también destacó que es una ley que nació para reescribir el proyecto de sociedad y, por lo tanto, la enseñanza de las relaciones étnico-raciales presupone el respeto de cada uno en su especificidad, convocando a compartir el poder, así como a la necesidad de trazar los destinos de la sociedad con la participación de todos, sin que el criterio sea el color de la piel, la diferencia cultural, idioma o la clase. Ya el profesor Munanga (2005) nos alerta:

No existen leyes en el mundo que sean capaces de erradicar las actitudes prejuiciosas existentes en la mente de las personas, actitudes estas que provienen de los sistemas culturales presentes en todas las sociedades humanas. No obstante, creemos que la educación es capaz de ofrecer, tanto a los jóvenes como a los adultos, la posibilidad de cuestionar y deconstruir los mitos de superioridad e inferioridad entre grupos humanos que han sido inculcados mediante la cultura racista en la cual fueron socializados (17).¹

1 Traducción de las autoras, como de todas las demás citas en el presente artículo.

Una actitud pública, formalizada en leyes en el ámbito educacional brasileño, no deja de ser un camino para que la acción pública pueda posibilitar mecanismos para el reconocimiento de las diferencias y en contra de las discriminaciones. Pero hay mucho que hacer en términos de la comprensión sobre los conocimientos de los grupos de origen africano, mismos que son estigmatizados, principalmente si provienen de grupos religiosos afrodescendientes. Estos conocimientos también deben referirse al ámbito escolar, pero se observa que existen profesores que rechazan informaciones sobre estos saberes y llegan a esconder libros de sus estudiantes cuando hacen referencia a las mitologías de los orixás, por ejemplo, llegando incluso a demonizarlos.

Una frase de Silva (2000) centra la atención a que “el otro es de otro género, el otro es de un color diferente, el otro y la otra sexualidad, el otro es de otra raza, el otro tiene otra nacionalidad, el otro tiene un cuerpo diferente” (97). Aprovechamos y añadimos otro punto, es decir: el otro también tiene su modo de conocer. El legado cultural de los grupos sociales es uno de los aspectos que nos incita a buscar nuevas interpretaciones sobre las distintas elaboraciones epistémicas de los diferentes colectivos.

No hay cómo negar que los fundamentos del conocimiento afrobrasileño están preservados, dinámicamente, en comunidades religiosas, como señala Parés (2007:17):

Se comprueba en la historia del Candomblé, la persistencia de ciertos valores y prácticas al lado de la resignificación o creación de otros. Hay, por lo tanto, alguna cosa que permanece al lado de otra que cambia.

La preservación dinámica de los conocimientos afrodescendientes es también reconocida por estudiosos como Barros (2007), Póvoas (1999), Prandi (1996, 2001), Sansi (2007). Pero no podemos dejar de considerar que aún hoy son frecuentes las incomprensiones sobre los saberes de grupos religiosos y la dificultad en tratar ciertos aspectos porque se encuentran preservados en los terreiros² de Candomblé.

2. Terreiro de Candomblé es un espacio religioso afrobrasileño. Una religión que implica rituales de iniciación, proceso intenso de aprendizaje vivencial y corporal, curación, jerarquía simbólica, poder sacralizado. De acuerdo con Pessoa de Castro (1983:83) el nombre Candomblé es originario del término bantú “kandómb-id-é > kà-n-dómb-éd-é > ka-n-dómb-él-é”, derivado nominal de verbal de “kù-lómb-à > kù-dómb-á, que significa alabar, rezar, invocar. Analizable a partir del protobantú “kòdómb-éd-á”, pedir por la intercesión de. Así, Candomblé equivale a culto, alabanza, rezo, invocación a los orixás, divinidades de origen africano que se relacionan con los elementos de la naturaleza (el fuego, la tierra, el agua, y el aire) y se corporizan en las religiones afrobrasileñas a través del trance-posesión. Son dieciséis los más frecuentes en los Candomblés: Exu, Ogum, Oxóssi, Ossãe, Obaluaíê/Omo-

Aunque una parte de la población brasileña frecuente en estos grupos sea en la condición de participantes, personas amigas de la Casa o los que van en búsqueda de una solución a sus problemas, la sociedad en su sentido amplio aún suele rechazarlos, sea por desconocimiento o por prejuicios.

Cuando los africanos fueron forzados a vivir en Brasil en la condición de esclavos, uno de los modos de relacionarse con el otro, de reconfigurar y resignificar sus saberes y valores se dio mediante el establecimiento de grupos para compartir juntos su cosmología, su filosofía de vida. Sogbossi (2004) nos habla de la importancia de la familia-de-santo (ritual-simbólica) cuando observa que:

El parentesco simbólico o ritual, a la luz de las relaciones de compadreo de las familias-de-santo, de hermandades religiosas, de grupos étnicos, denominados “naciones”, que es un tipo fundamental de parentesco a ser considerado, ya que se rompieron los lazos entre los africanos esclavizados y traídos al Nuevo Mundo (5).

Este tipo de parentesco, el de familia simbólica en el Candomblé, consiguió establecer mecanismos de interrelaciones, con normas muy específicas, incluso con la prohibición expresa de matrimonio entre los hermanos-de-santo, por ejemplo, para aquellos/as participantes en una misma comunidad religiosa. En este sentido, el concepto de nación-familia, es importante en este proceso de (re)construcción de identidad. La familia reúne, agrega, comparte una visión del mundo y sentimientos. Genera alianzas y símbolos compartidos de pertenencia.

Lima (2003) llama la atención hacia las relaciones construidas entre los integrantes de los grupos religiosos afrobrasileños:

Los lazos familiares creados en el Candomblé a través de la iniciación con el orixá no son solamente una serie de compromisos, aceptados dentro de una regla más o menos estricta, tal como en las órdenes monásticas y fraternidades laicas, iniciáticas o no; son lazos mucho más amplios en el plano de las obligaciones recíprocas y mucho más densos en el ámbito psicológico de las emociones y de los sentimientos. Son lazos efectivamente familiares de obediencia y disciplina; de protección y asistencia; de gratificación y sanciones; de tensiones y fricciones, que todo esto existe en una familia y todo eso existe en el Candomblé (16).

lu, Xangô, Logum-Edé, Oxum, Iansã, Obá, Nanã, Iemanjá, Euá, Oxumarê, Ibêji y Oxalá. Tomamos la decisión de no poner en *cursivas* las palabras del idioma yoruba o en portugués por su presencia frecuente en todo el texto, como por ejemplo los vocablos orixá y terreiro.

En este ámbito, el orixá es uno de sus sujetos de gran importancia en estos grupos comunitarios. La divinidad se corporiza en los cuerpos de los fieles y pasan a vivir con ellos, no solamente durante los rituales, sino que también se presenta en sus cotidianos en las más variadas acciones, actividades y comportamientos. Son, de hecho, sujetos que hablan, danzan, comen, aconsejan, se enfadan, se alegran; por lo tanto, uno de los soportes de poder y fuerza de los grupos, imprimiendo una autoridad jerárquica sacralizada. Según la gente de Terreiro, un poder que les fortalece y que posibilita la energía para que los lazos entre los “hermanos de axé” (fieles de una misma Casa de Candomblé) se fortalezcan. Igualmente se observa que los fieles se refieren a los orixás como padre y madre: “mi padre Oxóssi me regañó, pero reconozco que tenía razón”; “mi madre Iemanjá siempre me ayuda cuando la busco con sinceridad”, demostrando así una relación de proximidad respetuosa y de que se sienten protegidos por la fuerza de las divinidades.

Cómo empezó todo

Las cuestiones aquí expuestas no se refieren a la defensa de la religión afrobrasileña ni de aceptación de su perspectiva existencial. Se trata de comprender un *corpus* de conocimiento que forma parte del modo de estar en la existencia por parte de grupos religiosos afrodescendientes, mediante la creación de espacios culturales. En éstos se entrecruzan la tradición y la contemporaneidad en procesos complejos propiciando elaboraciones propias de estos grupos. La intención de este trabajo, entonces, es intentar comprender la presencia de mitos y sus entrelazamientos, tanto a nivel personal, comunitario, como en la relación con lo divino, así como en la dramaturgia de la danza.

Prandi (2001) y Verger (1997) realizaron recopilaciones expresivas de diversos mitos de origen africano. En este trabajo citaremos dos ejemplos que establecen relación con la visión de mundo en el Candomblé y otro relativo a una singularidad del orixá Iansã para intentar demostrar cómo la gente vive e incorpora en sus vidas las enseñanzas que se interpretan a partir de las historias míticas.

En este contexto, podemos decir que todo empezó cuando realizamos un estudio sobre la importancia del mito en dichas comunidades, cuestiones estéticas, corporales y otras, así como la gestualidad de un grupo de mujeres que lavaban ropa en las orillas de un río; estas temáticas nos posibilitaron nuevos aprendizajes y revisión de perspectivas, así fue como

decidimos seguir investigando. Asimismo, se realizó otra investigación sobre las danzas de los orixás y su recreación por el Ballet Folclórico da Bahia. Dichos estudios culminaron con tesis de maestrías y, posteriormente, con los doctorados de Barros da Paixão (2002, 2009) y Oliveira Santos (1997, 2013).

También queremos subrayar que en los resultados de nuestras ya citadas investigaciones y en este artículo, registramos a “el mito” con un artículo definido en el resumen, y a lo largo de todo el escrito nos referimos a su sentido genérico, una forma ya comúnmente aceptada, tal como registra la versión española del libro *Sociología y Antropología*, de Marcel Mauss, (1979) cuando presenta: “[...] aunque tienen su origen más en el mito que en la práctica mágica” (78); y en el libro denominado “Trabajo sobre el Mito”, de Hans Blumenberg (2003), tanto en el propio título así como en uno de los registros cuando expone “y así es como el mito y la filosofía provendrían de una misma raíz” (34), a modo de ejemplos. Pero igualmente utilizamos “el mito” en su sentido específico.

Metodología

Se utilizó la metodología cualitativa mediante la observación participante y el estudio etnográfico que “es un proceso de investigación muy complejo, con muchos frentes simultáneos y sucesivos” como apunta Ferrándiz Martín (2011:10). Por lo tanto, fue una gran tarea, pero a la vez una aventura placentera. La observación participante nos permitió la inmersión en la complejidad de los procesos vividos en la cotidianidad de grupos religiosos afrodescendientes. Por ser una investigación que viene siendo realizada desde 1996, algunos grupos religiosos han sido observados, como, por ejemplo: Ilê Axé Ijexá Ejó Aranfejú y el Terreiro Matamba Tombenci Neto, citados en las Figuras 2 y 3. Sin embargo, en este trabajo nos fijaremos en el Candomblé Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon”, situado en la ciudad de Itabuna, sur de Bahia, Brasil.

También resaltamos que, aunque se finalizaron los trabajos con la obtención de los títulos de doctorado, continuamos en un proceso de continuo aprendizaje y observación en campo, aprendiendo “desde dentro” como Ingold (2013:295) refiere, debido a la gran complejidad del conocimiento afrobrasileño. En cada momento que volvemos a estas comunidades aparecen nuevos elementos que nos llaman la atención o aquellos que no pudieron ser estudiados anteriormente son puestos en tela de juicio para nuevos acercamientos.

El Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon es una comunidad religiosa que fue fundada en 1975 y que tiene actualmente 93 participantes, pero siempre ha oscilado entre los 90 y los 100, debido a muertes, salidas de participantes; los entrevistamos, dialogamos y convivimos con la mayoría de ellos. Nuestra participación fue muy intensa, pues algunos integrantes fueron abordados en incontables ocasiones, lo cual dificulta presentar en términos numéricos la cantidad de entrevistas que hicimos o de diálogos que mantuvimos durante los más de 16 años de convivencia directa. Hay un momento de la investigación en que ya no importa cuántas veces interactuamos con ellos, sino que se priorizan las interconexiones, los entrelazamientos que vamos comprendiendo y que nos permiten profundizar en la temática propuesta.

Todas las herramientas para acercarnos a dicha temática estuvieron en la misma dimensión de importancia. Muchas veces basta observar las actividades cotidianas, el lenguaje corporal, un diálogo que una persona participante establece con otra; esto puede ser tan explicativo como un cuestionario de preguntas predeterminadas. Incluso, preferimos la entrevista abierta por su flexibilidad para registrar lo que iba surgiendo durante una conversación, por ejemplo. Algunas veces, la fotografía nos hacía reconsiderar percepciones, teniendo en cuenta que este medio congela situaciones y, por lo tanto, nos permitía observar ciertos aspectos con mayor detenimiento.

Los integrantes del Candomblé Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon tenían edades entre 8 y 85 años, eran de diversas profesiones y también jubilados. La mayoría de los/las participantes eran originarios de Itabuna o de ciudades circunvecinas, algunos vivían en otras ciudades de Bahía o en grandes centros, como la ciudad de São Paulo, pero cuando les era posible participaban en las fiestas más importantes de la comunidad.

Sobre el trabajo de campo con las lavanderas se observó a un grupo de cinco mujeres con edades entre 30 y 60 años, con escolaridad primaria, quienes vivían próximas al Rio Cachoeira, que pasa entre las ciudades de Itabuna e Ilhéus. Se utilizó la cámara para grabar los movimientos durante la tarea de lavar la ropa, los gestos, los modos de colocar la ropa para secarla sobre las piedras y cómo la transportaban en las palanganas puestas en sus cabezas, con gran equilibrio corporal. Al mismo tiempo eran grabadas las entrevistas, las conversaciones, los diálogos. Las perso-

nas participantes que formarían parte de la dramaturgia de la coreografía en danza también participaban, *in loco*, para aprender el guión que sería resignificado y posteriormente escenificado.

Como hemos dicho anteriormente, nuestra participación fue bastante intensa, escuchando, preguntando y recogiendo todo tipo de datos a través de entrevistas, diálogos, conversaciones individualizadas y grupos, cuyo video y fotografía, además de los apuntes diarios, fueron soportes que nos permitieron registrar una cantidad significativa de información.

Interpretar los datos nos exigió la interrelación entre los saberes al considerarse que el conocer de origen africano no erige fronteras con los demás conocimientos, hecho que nos animó a establecer provechosas interrelaciones. Tuvimos que pasar por el proceso de aceptación y ganarnos la confianza de los grupos, especialmente de los informantes clave, tanto en el grupo del Terreiro de Candomblé como en el de las lavanderas del Rio Cachoeira.

Aunque había mucho que aprender, lo que conseguimos nos permitió observar aspectos de cómo los grupos religiosos afrobrasileños erigen sus saberes así como la importancia del significado de la danza en los Candomblés.

¿A qué nos referimos

cuando hablamos de cultura?

La gente de Terreiro cuenta que al principio no había separación entre las dos dimensiones de la realidad, el “*orum*”, la morada de las divinidades y el “*aiyê*”, espacio en que viven los seres humanos. No obstante, existía una prohibición de que ningún humano podría traspasar ciertos límites y acceder al “*orum*”. Pero una persona, al no resistir la curiosidad, infringió esta regla accediendo al “*orum*”. Oxalá, enfurecido, cogió su *opaxorô* (cayado) y lo lanzó sobre el mundo separándolo en dos mitades.³

Las aportaciones de Tim Ingold (2015, 2012, 2000), nos permiten establecer un hilo conductor con la vivencia cultural en el Terreiro de candomblé Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon. Este autor hace el ejercicio para intentar superar las separaciones ontológicas, dicotomías entre los seres,

3. Mito recolectado en terreiros, en los cuales estuvimos en trabajo de campo durante años. Se observaron variaciones, pero siempre conservando el núcleo de la narrativa que es la separación del mundo en dos dimensiones, el *orum* y el *aiyê*.

todos y la vida, defendiendo una propuesta antropológica más exequible para dimensionar la perspectiva creativa y ecológica del vivir humano y su relación con todas las existencias.

Su propuesta es la de un modelo relacional y procesual, ontogénico, por tratar sobre el desarrollo humano y no humano en sus ambientes. Propone el concepto de “animacidad” (condición de estar vivo en la existencia) al revés de animación o agencia. Animacidad no es una propiedad de las personas sobre las cosas, sino el potencial dinámico del campo de relaciones dentro de la cual los seres de todo tipo, permanente y mutuamente, traen uno con el otro a la existencia. No hay que animar a un ser, a un organismo o a una cosa, sino que tenemos que pensar en términos de relaciones establecidas y vividas entre todos, a lo largo de las líneas de vida. Esta noción trata de cómo se procesa la construcción cultural relacional.

El mito de la separación realizada por Oxalá, citado anteriormente, señala que la vida es dual, que existen dos dimensiones principales: el aiyê y el orum, pero se observa que este mito nos hace considerar un tipo de dualismo que denominamos como no dicotómico, es decir, las dimensiones son diferenciadas, aunque no se interrelacionan, lo que rompería con la perspectiva de una radical separación entre ambas. La presencia del orixá, que viene al aiyê para bailar, cantar, abrazar la gente, aconsejar, enfadarse o alimentarse en el mundo de los humanos, es una demostración de que existe interrelación entre las dos realidades. El Candomblé, por lo tanto, todo lo que hace es para intentar restablecer la unidad. Y esto se concreta con la presencia del orixá en el propio cuerpo de una persona, en el proceso del trance-poseión.

Las relaciones establecidas entre los orixás, personas, animales, hojas medicinales, árboles, objetos sacralizados, piedras [...] están entrelazadas de manera permanente; en un mundo en que todo se encuentra en una constante sucesión mediante procesos de crecimiento y movimiento, como subraya Ingold (2015). Se puede observar que las personas fieles pasan delante de una “quartinha”, un utensilio de cerámica con agua, potencializada mediante rituales y hacen un gesto de respeto, pues consideran que allí se encuentra el axé, la energía de sus orixás, o de una persona fiel que hace una reverencia a un árbol, pues allí vive el orixá y que están tan imbricados que el mismo árbol es su propia extensión. Una relación donde no existen distancias ni calificaciones del “mejor” o “peor”, sino que se hace énfasis en las relaciones entre todos los seres en un ambiente

pleno de simbologías sostenidas por performances rituales en que todo se interrelaciona.

El ambiente cultural de un terreiro de Candomblé es de una continua sucesión de actividades, atención, cuidado, organización; como si fueran unos “hilos” en el lenguaje de Ingold, mismos que van enmarañándose unos con los otros. Hay un dicho en los terreiros, en el idioma Yoruba: “kosi ewé, kosi òrìsà” que se puede traducir como “sin hojas no se puede venerar a los orixás”, reflejando su importancia, pues sin hojas no se podrían realizar las ceremonias. Incluso, cada orixá tiene sus propias hojas medicinales. Una perspectiva por lo tanto creativa y ecológica.

Dada la importancia de la flora en las religiones afrobrasileñas, Ossãe, el orixá guardián de los secretos de las hojas medicinales, tiene preeminencia sobre ellas, pero no significa que únicamente él pueda resolverlo todo, ya que necesita la ayuda de los demás orixás en los procesos de curación. Esto evidencia las interrelaciones que también son establecidas en todos los niveles, sea en la dimensión de la divinidad como de lo humano, interconectado con todos los demás seres, así como Ingold propone, la simetría y la continuidad entre la experiencia humana y demás seres que habitan el mundo.

Es válido considerar lo que Araiza Días *et al.* (2020) señala al destacar que “La cultura puede ser una mediación de muchos tipos y se valor la cultura popular. Ella conforma procesos atravesados por relaciones de poder, por tradiciones [...]” (80), considerando que los terreiros de Candomblé forman parte de lo que se denomina cultura popular, en la cual los procesos son atravesados por tradiciones de origen africano y con relaciones de poder cuyo babalorixá, cargo masculino o la ialorixá, cargo femenino, los líderes principales de estos grupos religiosos, representan el poder proveniente de la fuerza de los orixás, conformando así una jerarquía sacralizada.

La intersubjetividad construida

mediante la referencia mítica

No basta recolectar las historias míticas que narran los grupos. Nuestro interés fue el de comprender lo que determinado mito significa en la dinámica sociohistórico-cultural de los grupos investigados. Se observó que los mitos dejan fluir, a través de su compleja simbología, lo que los grupos

piensan sobre la vida, las relaciones con las divinidades, con el entorno y consigo mismos. Se constató que los mitos se concretan ya sea en los cuerpos, en los ambientes, en los alimentos, en la danza, en la música, en las oraciones, en la arquitectura, en los comportamientos y un sinnúmero de posibilidades, como se verifica en este mito del orixá femenino, Iansã:

Se cuenta que en el reino iba a haber una gran fiesta y todos los orixás habían sido invitados. El grupo de orixás se organizó para llegar todos al mismo tiempo y, por ello, caminaban en fila, uno detrás del otro. Iansã, que es un orixá muy apresurado, iba adelante sin esperar a nadie. Cuando percibió que se había distanciado del grupo decidió esperar bajo una jaqueira.⁴ Fue entonces cuando una yaca madura le cayó a su cabeza quedando completamente sucia y regresó sola al final de la cola.⁵

Contar una historia mítica es uno de los modos para interpretar la vida. Mediante las narrativas míticas la gente expresa afectos, diferencias, incertidumbres, encuentros, desencuentros, tristezas y alegrías. A través de los mitos se pueden percibir valores que dan soporte al vivir comunitario, tal como señaló Victor Turner (1988) sobre *communitas*. Dicho antropólogo subraya que el grupo social destaca el sentimiento de igualdad, de solidaridad y de experiencia comunitaria, en el cual todos están sometidos a las mismas normas. La *communitas* adviene de que existe un vínculo entre los miembros de una sociedad y que en ella los/las participantes son iguales. En las palabras de Turner la *communitas* es reconocible:

[...] durante el período liminal, es el de la sociedad en cuanto comitatus, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual (1988:103).

Vale la pena señalar que la liminalidad, “límite” o “frontera”, es una noción definida por Arnold Van Gennep (2008), en el libro “Ritos de Paso” y utilizada posteriormente por Victor Turner indicando sobre el momento de ambigüedad que establece el período intermedio del ritual tripartito en un primer momento, denominado preliminar, uno intermedio o liminal y el posliminal. Tras el paso de estos momentos, el tipo de liminalidad marca

4. Jaqueira es un árbol originario de la India cultivado en países tropicales. Su nombre científico es *Artocarpus Interglifolia*. La yaca es su fruto que es considerado uno de los más grandes del mundo.

5. Mito narrado por Ruy do Carmo Póvoas (comunicación personal, 12 de agosto de 2010), durante los trabajos de campo. Él es el babalorixá, el líder religioso, Ajalá Derê, también conocido como Katulembá, del terreiro Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon, en la ciudad de Itabuna, al sur de Bahía.

la elevación de estatus; es entonces cuando los roles de los/as integrantes del grupo se modifican. Turner (1988) señala al respecto:

[...] la liminalidad que caracteriza a los rituales de elevación de estatus, en los que el sujeto o novicio del ritual es transferido de forma irreversible de una posición inferior a otra superior, en un sistema en que tales posiciones se hallan institucionalizadas (171).

Y así ocurre en los Candomblés en que los sujetos-participantes entran en la condición de *abiã* (fiel en el primer nivel jerárquico), y van pasando por una serie de rituales que van cambiando sus posiciones en el grupo hasta llegar a la condición de *ebomi*, el/la integrante que tiene más de 7 años de iniciado.

Los mitos y los ritos forman parte del dominio de la *communitas*, cuyas ceremonias rituales son sostenidos por narrativas míticas delimitando un tiempo considerado originario, en el sentido del “tiempo arqueológico” como califica Lévi-Strauss (1995:62). Pero no es un pasado sin vida, sino una realidad que pulsa, que existe, que pasa a ser regenerada, vuelve a ser vivida y a ser creada. Para ello los rituales sostienen los mitos uniendo el pasado y el presente.

Como sabemos, el mito aún es calificado como una narrativa fantástica, historietas sobre los orígenes y fines de los tiempos, por ejemplo. A partir de nuevas interpretaciones en el ámbito antropológico-epistemológico, hubo una revalorización de su significado en las dinámicas sociales. En este sentido no se puede dejar de reconocer la gran importancia de la obra de Lévi-Strauss, quien engrandeció la noción de mito al considerarlo un modo de comunicación humana, básicamente un sistema lógico-simbólico, como se observa en una de sus consideraciones:

[...] los mitos nos enseñan mucho sobre las sociedades de las que proceden, ayudan a exponer los resortes íntimos de su funcionamiento, esclarecen la razón de ser de creencias, de costumbres y de instituciones cuyo plan parecía incomprensible de buenas a primeras; en fin y sobre todo, permiten deslindar ciertos modos de operación del espíritu humano (2000:577).

La palabra mito, según la versión griega *mythos*, significa cuento, relato, una narrativa simbólica que contiene claves de significados establecidos por grupos sociales para expresar orígenes, normas, creencias y valores en el ámbito de las acciones cotidianas, que lo concretan. Cuando hablamos

sobre mito nos remitimos a una modalidad de expresión que informa cómo ciertos grupos sociales conciben la vida y de acuerdo con Novaski (1988)

[...] el mito, en la acepción que aquí adoptamos no es ficción, error o falsedad; y esto sí, un modo de hablar, ver y sentir dimensiones de la realidad intangibles racionalmente, dándoles significado y consistencia (25).

Novaski (1988), además, destaca que fue preciso descubrir otros niveles de considerar la vida y no sólo los de orden estrictamente racional. En los mitos se encuentran posibilidades, ambigüedades, contradicciones, creencias o negaciones. El mito proviene de otra lógica del conocer que se enuncia mediante el campo de la imaginación simbólica, tal como observa Durand (1988).

Un imaginario instituido en las imbricaciones de las relaciones comunitarias. Por consiguiente, es un imaginario que se plasma en los actos cotidianos, en las relaciones interpersonales, en la resignificación identitaria. Durante su trabajo de campo en terreiros de Candomblé, Oliveira Santos (1997) entrevistó a personas que eran cabezas de Iansã, el orixá femenino del fuego y constató una serie de situaciones que se hallan en los mitos y que están presentes en las vidas de las personas. Tener la cabeza de un orixá es una expresión que designa el orixá principal de la persona, pues se considera que todos tienen su propio orixá, el cual ejerce gran importancia en sus vidas. Lo anterior nos ayuda a comprender cómo se personifican los mitos.

En la narrativa mítica citada, en el principio de este apartado, narra una de las características de Iansã, la prisa. Ser un orixá del fuego significa tener la rapidez, la agilidad en el pensar y en el hacer como particularidad principal, misma que se expresa en los gestos y en los actos. Tanto es así que, en estas comunidades, cuando se desea una ejecución rápida, a los primeros que llaman son a los que tienen cabeza del orixá del fuego. No se llama a nadie que sea cabeza de Oxalá, pues son personas consideradas más lentas, que suelen ser excelentes para las actividades que requieren paciencia y minuciosidad.

Observamos como los mitos establecen posiciones y suscitan reflexión de la gente para consigo misma, por lo que es habitual oír: “tengo que aprender todo con menos prisas”, “la gente de Iansã es buena para hacer todo rápido, pero no siempre está bien hecho”; “escucha, fulano/a, ve con cuidado con la yaca madura en la cabeza”, una frase de alerta para la manera de actuar apresuradamente como señala la narrativa mítica, antes citada.

Cada persona tiene un orixá predominante y mediante la relación con la divinidad, la persona se reconoce, se resignifica gracias a los sentidos míticos indicativos de cualidades, prohibiciones, valores. Así, pasan a formar parte de las acepciones que permiten que la persona tenga elementos para una estrecha interrelación con su orixá de cabeza, reconfigurándose a sí misma y tal como los demás la perciben. “Sé que soy muy inquieta, tengo la energía de Iansã, en mi cabeza, pero preciso mejorar”. Y, poco a poco, las personas van incorporando y aceptando los patrones de comportamiento que se encuentran en las historias de los orixás contadas en los mitos y van reconfigurando sus identidades.

Otro ejemplo se refiere al orixá Oxalá, que tiene al aire como su elemento predominante. En los terreiros en que esta divinidad es la patrona, el color blanco se encuentra presente en todo el ambiente: en las ropas de las personas participantes, en los objetos, en la decoración, en las ofrendas. “El color es algo más que un distintivo del orixá, forma parte de su energía y ello se puede observar en los mitos de origen” según nos dijo el babalorixá Ruy do Carmo Póvoas (comunicación personal anteriormente citada). Cuando se homenajea a este orixá, su comida, por ejemplo, no puede tener elementos rojos, como el aceite de palma, ni tampoco usar ropas con tonos negros. Estos elementos de prohibición forman parte de las historias míticas de Oxalá que se extienden en un sinfín de aspectos, como se aprecia en las Figuras 1 y 2.

Figura 1
Barracão central - espacio de fiestas rituales



Foto de la euede Jobá Tundê, 2020. Terreiro Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon
Euede es un cargo circunscrito a las mujeres, responsables de cuidar al orixá

Es imprescindible que todos los miembros de los *terreiros* conozcan los elementos prohibidos de Oxalá; no se puede pensar en incumplir este precepto, tal como nos dijo una integrante de dicho terreiro: “¡Caramba, ni pensar en usar ropa oscura en viernes!”. El respeto y el temor son respuestas al poder de la divinidad que las comunidades aceptan y corroboran en las relaciones y las actividades. Tal como se observa, los mitos son uno de los reguladores de la vida comunal.

También tuvimos oportunidad de constatar de qué manera se dirigían las personas al orixá Oxalá como si éste estuviese muy cerca. Esta proximidad se intensifica en el propio cuerpo pues es el espacio de convivencia con la divinidad. Se considera que el orixá de cada persona vive en la propia cabeza, por lo tanto, es preponderante en la relación consigo mismo, con los compañeros y con las demás divinidades. “Los orixás son exigentes [...] la gente cuida su cuerpo, se pone guapa, perfumada... a los orixás les gusta todo esto”; “Mira, no podemos hacer esto porque Oxalá no lo permite”; “Mi padre Oxalá es muy exigente, pero también nos ayuda mucho”; “Fue él quien nos creó y esta casa existe por su axé”; o sea, la energía vital que se considera que está presente en todos los seres y en todo lo que existe. “He recibido mucha bronca de mi padre Oxalá, pero tenía razón [...] era yo quien estaba equivocado”; “la gente tiene que esforzarse para ser mejor y mi padre Oxalá está mostrándome siempre lo que debo hacer”. Éstas son frases que siempre se escuchan a las personas fieles y que evidencian la influencia del orixá en sus vidas. Por lo tanto, son una relación directa con las narrativas míticas que hacen comprensible la relación de los sujetos participantes con las divinidades.

De este modo, las relaciones entre el/la integrante, la comunidad y el orixá forman parte de un entramado en que el símbolo, los mitos y los ritos consubstancian comportamientos y acciones. Tal y como afirma Hill (2009), el mito es uno de los mecanismos culturales que posibilitan trazar marcos interpretativos relacionando el pasado y el presente. Eliade (1991) indica que el mito es siempre el relato de una creación, de cómo algo fue elaborado e instituido, tal como los mitos cosmogónicos, y que la festividad del año nuevo, por ejemplo, recrea el momento de la génesis del cosmos (Eliade, 1992:56-65). En este mismo sentido, Connerton (1999) afirma que:

[...] todos los inicios contienen un elemento de recuerdo [...] lo totalmente nuevo es inconcebible [...] fundamentamos siempre nuestras experiencias particulares en un contexto anterior para garantizar que son del todo inteligibles” (7).

De tal modo que en el entramado social se van construyendo nuevas identidades intersubjetivamente y cuyas referencias son los mitos que inauguran un tiempo primordial, que historian⁶ el inicio y que se concretan y se vivifican en el presente. En este sentido, las comunidades religiosas afrodescendientes consiguen trazar un mar de significados en que posicionamientos éticos, estéticos y políticos son definidores en el intrincado social en que las narrativas míticas son una de las claves para la comprensión de las relaciones, posicionamientos y resignificaciones personales.

Es importante señalar que en nuestro estudio no vimos a las personas hablando sobre los mitos constantemente; algunas ni siquiera saben narrarlos en su totalidad, mientras que otras nunca se refirieron a los mismos, aunque su fuerza y presencia se observó en el entramado de los saberes. En los terreiros se cree que no hay separación entre los elementos, lo cual forma un movimiento continuo entre todos ellos, que además se sostienen por rituales.

Conocimiento

ritualístico-performático integrado

Considerando que el modo de conocer afrobrasileño es integrador, los seres humanos, las divinidades, los animales, las plantas, los objetos, establecen las más complejas relaciones donde la existencia de uno implica la de otro en un flujo constante, desde los actos más sencillos a la resignación personal y a la construcción de nuevas identidades. Breton (2002) señala las relaciones de interrelación entre los seres en el mundo, en la percepción de sociedades consideradas tradicionales que, en el caso del Candomblé tiene estrecha relación:

Un tejido de correspondencias entremezcla en un destino común a los animales, las plantas, el hombre y el mundo invisible. Todo está vinculado, todo resuena en conjunto, nada es indiferente, todo acontecimiento significa. [...] E. Cassirer también hizo referencia a este sentimiento de continuidad, de “comunidad de todo lo viviente” que imposibilita la separación de una forma de vida del resto del mundo: A través de esta representación, infinitamente diversificada en sus formas culturales pero que, [...] no hay ninguna ruptura cualitativa entre la carne del hombre y la del mundo [...] (33).

6. Según el Diccionario de la Real Academia Española, “historiar”, entre los significados posibles también significa: “Componer, contar o escribir historias”. Recuperado de la página web: <https://dle.rae.es/historiar?m=form>, el 14 de septiembre de 2020.

De este modo, en las comunidades religiosas afrodescendientes, la trama entre los saberes se verifica en relación al alimento, la arquitectura, la vestimenta, los cantos, los rezos, los ancestros, las obligaciones y prohibiciones, las preferencias de los orixás, las hojas medicinales, los rituales, la limpieza corporal, los ebós (ofrendas), la jerarquía, la danza, la ornamentación corporal y un sinfín de elementos y situaciones, todos ellos intrínsecamente relacionados y confiriendo un carácter integrador y procesual entre las dimensiones terrenal y la divina. Se puede verificar esta afirmación en los estudios de Santos (1993), Vogel *et al.* (1993) y Serra *et al.* (2002).

La interrelación entre todos los seres y divinidades, por lo tanto, se asienta por medio de los rituales performativos, que sostienen los mitos. En el concepto de performance suelen existir discrepancias y, por esto, lo expondremos como un tipo particular de evento, así como toda producción gestual y los movimientos habituales que forman parte de acciones continuas y estilizadas, en el flujo de la cotidianidad o en el ámbito de una coreografía de danza, por ejemplo.

En este sentido se conoce como un hecho interesante la colaboración de Víctor Turner y el director de teatro experimental Richard Schechner. Según una historia que pasó a ser conocida, en los años 70, el citado director aprendió sobre presupuestos antropológicos con Turner y, de la misma manera, este último adquirió conocimientos sobre teatro experimental con Schechner. A partir de esta relación se origina un nuevo campo de estudios entre la antropología y el teatro. Algunos libros marcan esta provechosa contribución y, a modo de ejemplo, citamos “From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play” de Victor Turner (1982); y “Between Theatre and Anthropology” de Richard Schechner (1985), que recuperan el primer momento de este compañerismo intelectual.

Schechner (2006), siguiendo los caminos de Victor Turner, considerará la performance a partir de la actividad teatral, una relación entre *performer* y audiencia, lo que le permite señalar que la performance incide en actividades que son (re)elaboradas y reproducidas a lo largo del tiempo, pero que se reconoce que son una práctica parecida a lo que sucedió en el pasado y que va a ocurrir potencialmente en el futuro. Subraya que implica un proceso de aprendizaje mediante ejercicios repetitivos y prácticos. Las performances pueden ser vistas como transmisión de un saber social a través de acciones recurrentes, lo que el autor denomina “*Twice-Behaved-*

Behavior”, una conducta doblemente actuada. Es una noción que abarca el ritual y, por lo tanto, en esta perspectiva, los rituales son performances. Turner en *Social Dramas and Stories about Them* afirma de forma decisiva: “Me gusta pensar que el ritual es esencialmente una performance [...]” (1980:159). También señala que la performance se transforma en el flujo de la acción y que esto puede generar nuevos conocimientos, nuevos símbolos y significados, mismos que pueden ser incorporados en las actuaciones posteriores (160).

En consecuencia, los dos estudiosos: Schechner y Turner, son referencias cuando se habla de ritual como performance lo cual se verifica en diversos trabajos, por ejemplo, en los coordinados por Bull y Mitchel (2020); en Bianciotti y Ortecho (2013); Cavalcanti (2013) y en Sutton (2011).

La presencia de mitos

en la danza

La danza es una de las expresiones de gran vigor y de importancia fundamental en comunidades religiosas afrodescendientes. Las *performances* de las coreografías de las danzas establecen acuerdos y diálogos entre los/las participantes y los orixás. Cuando se baila se vivencian los valores, las normas, las creencias, las concepciones estéticas, los sentimientos, los pactos entre los sujetos y las divinidades, en el propio cuerpo.

Figura 2
Un xirê en el Terreiro Ilê Axé Ijexá Ejó Aranjêjú



Fuente: Rai Nogueira (2013).
Terreiro de Candomblé en la
ciudad de Itabuna, Bahia

Se observa que los movimientos corporales y gestos durante la danza se refieren a los mitos que narran las preferencias y el modo de ser de cada divinidad. Los mitos, por lo tanto, son referenciales que se encuentran en las disposiciones de los movimientos corporales y en toda la gama de gestualidades que se viabilizan en las danzas.

El universo mítico es un campo fértil de imágenes y elementos simbólicos que se expresan en el xirê, también conocido como la rueda de la danza. El xirê es un gran ritual que cuenta la génesis de los orixás mediante danzas específicas de cada deidad. Los rituales concretan los mitos en las diversas ondulaciones corporales de los fieles que bailan la alegría del encuentro con la divinidad. De este modo, los mitos aprendidos en los terreiros se historian en la danza, que forma parte de los rituales.

Figura 3
Orixás bailando en el Terreiro Matamba Tombenci Neto



Fotografía: Tacila Mendes. En la ciudad de Ilhéus, Bahia, 2012.

La danza hace posible el establecimiento de la conexión entre el orixá y su historia mitológica. Cuando el sujeto participante incorpora el orixá Oxumarê, tumba el cuerpo en el suelo para imitar los movimientos de una culebra, la divinidad que circunda la tierra en forma de serpiente, que

muerde su propia cola formando un círculo, simbolizando lo que no tiene fin. A través del cuerpo se renueva un origen y lo concreta en la expresión estética de los movimientos ondulatorios. Igualmente, cuando se baila para Iemanjá, la diosa de las aguas saladas imita con el cuerpo el vaivén de las olas del mar; todo el grupo baila recordando el movimiento del agua, uno de los principios energéticos de este orixá. La danza de Nanã, considerada la abuela de los demás orixás, es la de una señora mayor cuyos movimientos son lentos y acompasados. Mientras la danza del orixá masculino Oxóssi, el orixá de las selvas, se realiza con movimientos fuertes y enérgicos. Y así, cada orixá es salutado por medio de un modo de danzar que los/las integrantes aprenden y lo incorporan en la memoria de sus cuerpos. Como señala Csordas (1990:5) “el cuerpo es el propio sujeto de la cultura” ya que en él se concretan, vivencian y comunican concepciones y acciones del grupo.

El baile mítico forma parte de los mecanismos de encuentro y de aceptación de un modo de vida. A medida que se aprende a danzar mejor, cuyo cuerpo es entrenado para ello, no es un ejercicio solamente de gozo, sino de encuentro consigo mismo, con la comunidad y con su orixá. Una relación intersubjetiva que le aporta datos para su reconstrucción identitaria.

Dramaturgia afrobrasileña

en la danza contemporánea

La dramaturgia, en su sentido clásico, se ocupa de la técnica del arte dramático estableciendo los principios que construyen la pieza teatral. Según Pavis (1999) hasta el período clásico la dramaturgia estaba enfocada en las reglas y en los métodos de composición de la obra de teatro produciendo modelos de concepción de un espectáculo teatral que deberían adoptar los dramaturgos. A partir del teatro épico y dramático del dramaturgo alemán Berthold Brecht, el concepto de dramaturgia se amplía y pasa a ocuparse de la estructura ideológica y formal de la pieza. Las relaciones de contenido y de forma pasan a ser considerados en interrelación con el sentido del desempeño social de la obra teatral; su poder de transformación de la realidad social vivenciada por los espectadores.

Así, el significado de la palabra dramaturgia, en el contexto contemporáneo, supera los límites del texto dramático y abarca el conjunto de la producción escénica del espectáculo.

La dramaturgia, tal como la llamamos hace poco tiempo, se entiende en la base de toda creación artística, ya sea de montar una pieza o de representarla. Nosotros nos ocupamos en todo momento de la dramaturgia, incluso no nos ocupamos de ella” (Lamers en Kerkhove, 1997:1).

En este sentido, Kerkhove señala diferencias y semejanzas entre la dramaturgia de la danza y la del teatro para aclarar cómo aprender este aspecto en las composiciones coreográficas.

¿Hay una diferencia entre dramaturgia de teatro y de danza? []. La primera opera con palabras que significan, la segunda, con movimientos y sonidos de los cuales no se puede más “sospechar el significado”. Los materiales son diferentes, la historia de ambas disciplinas es diferente y sin embargo hay semejanzas entre el trabajo del dramaturgo en el teatro y su trabajo en la danza. La dramaturgia siempre tiene algo que ver con estructuras, se trata de “controlar” el todo, de “contrapesar” la importancia de las partes, de trabajar con la tensión, la parte y el todo, de desarrollar la relación entre los actores/bailarines, entre los elementos, las disposiciones en el espacio, los ritmos, la elección de los momentos, los métodos, etc. resumidamente, se trata de composición. La dramaturgia es lo que hace respirar el todo (2).

A partir de estas reflexiones se puede afirmar que la vida en sus diferentes aspectos tiene su propia dramaturgia, la cual a su vez se construye con los movimientos corporales y relaciones de sentido que los diferentes sujetos crean y establecen en sus relaciones con los demás. El grupo reinterpreta la vida a través de hechos preexistentes y existentes donde lo sagrado aparece como un pilar que ata al ser humano con su pasado ancestral, el cual rememora los mitos.

Volviendo a Turner (1979), cuando establece la relación entre performance dramática y ritual, subraya que para que exista el drama hay que tener el escenario, los actores, los espectadores, la atmósfera. Esto se comprueba también en el ámbito del Candomblé donde hay un salón destinado a los xirês (rituales de danzas circulares), espacio donde los fieles bailan delante de una reunión de amigos y de invitados. Las performances fluyen a través de los gestos, de la música, de los objetos simbólicos, de las disposiciones corporales, de la vestimenta, de las danzas, cuyos rituales performativos forman parte de todo el conjunto que ayuda a la gente a resignificarse, a sentirse mejor consigo misma y con los demás.

La danza de los orixás, en la perspectiva de reelaboración de su contenido estético y simbólico en la danza afrodescendiente contemporánea, se orienta en el sentido de producir dramaturgias en danzas. Lo hace uniendo contenido y forma técnica y estética, los cuales entreteje con los sentidos que producen las comunidades religiosas de forma indisociable.

De tal manera, las danzas afrodescendientes contemporáneas pueden construirse a partir de la dramaturgia existencial de los valores ancestrales africanos en una dimensión ampliada que se despliega para producir lenguaje coreográfico y dramático. Se entiende el movimiento en la danza como una *performance* en continuo estado de renovación de sentidos e intenciones, cuyo gestual es indicativo del enredo mítico que cuenta historias y sus significaciones.

La dramaturgia en la danza debe construirse como una trama de gestos, tal como señala Hercoles (2004), es decir, como composición de la acción del cuerpo que danza. Ésta se consolida en la medida en que el movimiento implica, en su acción, una intención que le confiere significado y es capaz de suscitar en el espectador una variedad de sentimientos y emociones.

La dramaturgia y los estudios dramáticos en la danza se constituyen en un campo de estudios inter y transdisciplinarios que adquiere importancia a partir de la década de los 70. Según Scialom (2016), la dramaturgia en la danza no opera en el sentido de centralización de las decisiones y propuestas del dramaturgo, como generalmente ocurre en el teatro predramático. La dramaturgia contemporánea se desarrolla en un modo colaborativo en la que son bienvenidas experiencias de bailarines, coreógrafos, artistas visuales. Es importante destacar que esta integración de experiencias de los diferentes profesionales, en sus respectivos campos de saberes, tiene como objetivo abolir la incorporación o adición de elementos materiales sin que éstos posean relación de sentido con lo que está siendo propuesto y creado.

Scialom (2016), observa que Pil Hansen y Ana Pais “compararon esta visión renovada de la dramaturgia en la Danza al propio discurso del teatro posdramático, por el hecho que tanto la Danza como el teatro posdramático tienen la atención orientada hacia el proceso, que depende del espectador para transformar la *performance* en una composición” (149).

Tratándose de la construcción de una dramaturgia cuerpo-escénica oriunda de las reelaboraciones estéticas de la cultura afrobrasileña se hace necesario puntualizar que las danzas de origen afrodescendiente, específicamente las danzas de los orixás, no se realizan de forma disociada de un conjunto de elementos interrelacionados. Esto significa afirmar que la canción, el toque de los timbales y los movimientos corporales actúan de forma compositiva e integrada y así nada se coloca como añadido de forma indisociable de su finalidad, objetivo y producción del sentido. En esta perspectiva, la dramaturgia de las danzas de los orixás dialoga intrínsecamente con el concepto contemporáneo de dramaturgia.

En su texto de maestría, Barros da Paixão (2002) estableció una relación entre los gestos de las mujeres que lavan ropa en las orillas del Rio Cachoeira con los gestos de las danzas de los orixás femeninos Oxum e Iemanjá (véase la Figura 4). Oxum es el orixá que simboliza el agua dulce de los ríos, lagos, lagunas y cascadas, mientras que Iemanjá es la divinidad del agua salada, o sea, de los mares y de los océanos. A partir de una vivencia *in loco*, fue posible reelaborar una coreografía performativa de danza: una propuesta que posibilitó contextualizar los mitos de origen africano en la danza contemporánea, ya que ellos se constituyen en un campo de referencia que se encuentra en expresiones que evidencian la memoria en los cuerpos de la gente.

Figura 4
Configuración de los orixás
femeninos Oxum e Iemanjá



Fuente: Carybé (1993). Oxum (izquierda) e Iemanjá (derecha).

La producción artística se plasmó en una composición coreográfica denominada Abebé, que es una especie de abanico-espejo circular ritual, un elemento simbólico utilizado por algunos orixás, en este caso por orixás femeninos. Se estudió el modo de caminar de las lavanderas del Rio Cachoeira, y de cómo estas mujeres aguantaban los recipientes, las palanganas sobre sus cabezas. Se constató la disociación del movimiento realizado por la parte superior del tronco en relación con la parte inferior. Este hecho permitió establecer una comparación con algunos gestos observados durante las danzas de los orixás Oxum e Iemanjá, cuyos movimientos de hombros son ejecutados disociados de los movimientos de las caderas. Así, a partir de estas analogías se reelaboró una composición coreográfica con gestos de las mujeres lavanderas en interrelación con los utilizados en las danzas de los orixás Oxum e Iemanjá.

En este sentido es significativa la dimensión estético-corporal de la memoria, en la comprensión de que Bourdieu (2007) la presenta en términos de patrones de acción incorporados, habilidades perennes, *habitus*, como principios generadores y ordenadores de prácticas y representaciones; puesto que el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con libertad (controlada), pensamientos, percepciones, expresiones, acciones, que siempre tienen como límite las condiciones, histórica y socialmente, situadas de su producción (90).

En este sentido, una memoria corporal se construye por la repetición de movimientos en la disposición reglamentada del cuerpo en la danza: una expresión estético-cultural que permite evidenciar orígenes ancestrales en los cuerpos de los fieles.

Barros da Paixão (2009) también realizó un estudio sobre la reelaboración estética de las danzas de origen africano en el Ballet Folclórico da Bahia y buscó comprender en las secuencias de movimientos de dicho Ballet la cualidad inherente de cada gesto, a cada paso así como su relación con el significado y las características de los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, fuego, agua y aire, elementos mitológicos de fuerza de los orixás.

En estas creaciones dichos elementos son perceptibles en los cuerpos de los bailarines que danzan ejecutando movimientos y evocando la rapidez en las danzas de Iansã, cuyo elemento preponderante es el fuego: la diosa de los rayos y de las tempestades, así como el dinamismo y la rapidez de los movimientos en la danza de Xangô, también un orixá del

fuego. La pisada fuerte y vigorosa de los pasos de Ogum, el dios guerrero, cuyo elemento dominante es la tierra, así como los saltos precisos y certeros de Oxóssi, el cazador, que también tiene la tierra como su elemento primordial de fuerza energética, a modo de ejemplós.

Figura 5
Ballet Folclórico da Bahia: relaboración estética de danzas de los orixás



Fuente: Ballet Folclórico da Bahia, 2020.
Disponible en: <https://tinyurl.com/y2yfgdej>

La presencia de estos elementos en las coreografías del BFBA colabora en la concepción de una danza que habla de la dramaturgia de la vida y de la relación de los individuos con la cultura afrobrasileña en sus aspectos étnico-ético-estético, sociales y simbólicos. Nacimiento, vida, muerte y renacimiento están presentes en dichas creaciones instaurando una dramaturgia con muchas facetas que se armoniza con los principios primordiales que sustentan la filosofía de vida afrobrasileña. En este sentido, las coreografías del BFBA armonizan con la idea de que “La coreografía es intrínsecamente, la dramaturgia de la danza” (Adolphe en Kerkhove, 1997:7).

Además, la creación dramática-coreográfica, es decir, los movimientos gestuales de las danzas de origen afrobrasileño pueden ser recreados, resignificados y percibidos como ideas en movimiento de danza entrelazando memorias del pasado con el presente en un permanente ir y venir construyendo el devenir. Este último resulta de la interacción entre la imaginación, la forma y la materia coreográfica renovando los sentidos entre tradición y actualidad en la danza escénica afrodescendiente contemporánea.

Consideraciones

finales

Durante nuestro trabajo investigativo requerimos a participantes de comunidades religiosas afrobrasileña que hablasen de sus experiencias, observamos sus actuaciones, comportamientos, resignificaciones personales y colectivas, un ejercicio etnográfico de aprender ¿quién es el otro?, lo cual no es fácil, pero tampoco inviable. Confirmamos que no se pueden comprender las razones del otro en la distancia y sin la disposición de situarse en una posición dispuesta a revisar presupuestos, poner en tela de juicios ciertas incomprensiones, prejuicios y, al mismo tiempo, dispuesto a alargar la comprensión ante aquello que el otro define como significativo para su identidad.

Conocer al otro no presupone abrazar su modo de vida, exige, eso sí, romper con ideas preconcebidas, ideologías y reconocer la diversidad. La ley obliga, pero no modifica “mentalidades” como dijo el profesor Munanga al inicio de este trabajo. Sin embargo, abre espacio a partir de acciones afirmativas y políticas públicas que permitan la revisión de razonamientos que impidan la abertura al otro.

En este sentido, observar cómo los mitos se concretan en el ámbito del conocimiento de religiones afrobrasileñas, en específico el Candomblé, hizo posible percibir que su modo de interpretar la vida es integrador. Así, mito y danza son modalidades expresivas que se entrelazan continuamente concretándose en las performances gestuales componiendo imágenes que los cuerpos crean de manera performativa en el baile a los orixás y que, a partir de estas experiencias es posible trasladarlas a espacios escénicos en performances corporales dramatizadas.

En este recorrido, además, constatamos de qué manera una sociedad puede negar sus orígenes socio-histórico-culturales por desconocimiento o prejuicios, como ocurre en nuestro país, por gran parte de su población en relación con las comunidades religiosas afrodescendientes. Esto impide que la gente tenga acceso a una modalidad distinta de conocimiento, lo que posibilitaría la superación de discriminaciones. Creemos que tanto la divulgación de resultados de investigaciones, así como la dramatización de la danza, en la perspectiva afrobrasileña, se constituyen en espacios de reflexión de respecto al otro y a sus diferencias.

Bibliografía

- Angosto Fernández, L. F. (2013). “Entrevista a Tim Ingold. Maneras de vivir: cultura, biología y la labor antropológica según Tim Ingold”, en: *Rev. de Antropología Iberoamericana*, 8(3), 285-302. Doi: 10.11156/aibr.080302
- Araiza Díaz, V., Araiza Días, A. y Medécigo D. U. (2020) “Cultura: un asunto de información y comunicación”, en: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 26 (51), 63-82. Recuperado el 9 jul. de 2020. Disponible en: <https://tinyurl.com/yxlbmcth>
- Barros da Paixão, M. L. (2002). *Gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica* (Tesis de maestría). Universidade de Campinas, Campinas (SP), Brasil.
- Barros da Paixão, M. L. (2009). *Reelaborações estéticas da Dança Negra Brasileira na Contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do balé folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança*. (Tesis de doctorado). Universidade de Campinas, Campinas (SP), Brasil.
- Barros, J. F. P., Napoleão, E. (2007). *Ewé orisà: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas Casas de Candomblé Jêje-nagô*. Rio de Janeiro, Bertrand Russel.
- Bull, M., Mitchell, J. P. (2020). *Ritual, Performance and the Senses*. New York: Routledge.
- Blumenberg, H. (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Bianciotti, M.C., Ortecho, M. (2013). “La noción de *Performance* y potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo”, en: *Tabula Rasa*, núm. 19, 119-137 [en línea] Recuperado el 6 sep. 2020. Disponible en: <https://tinyurl.com/yxwtuo5g>
- Bourdieu, P. (2007) *El Sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carybé (1993). *Iconografía dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Salvador: Bigraf.
- Cavalcanti, M. L. V. C. (2013). “Drama, Ritual e Performance em Victor Turner”, en: *Sociologia & Antropologia*, 3(6), 411-440. Doi: <https://tinyurl.com/y5x6t2ka>
- Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta.
- Csordas, T. J. (1990). “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”, en: *Ethos*, 18 (1), 5-47.
- Durand, G. (1988). *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Sant Joan Despí: Editorial Labor.
- Eliade, M. (1992). *Mito del eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo.
- Ferrándiz Martín, F. (2011). *Etnografías Contemporáneas: Anclajes, Métodos y Claves para el Futuro*. Barcelona: Anthropos.
- Hercoles, R. M.” *Corpo e dramaturgia*” (2004), en: Nora, S. (org) *Humus*, Caxias do Sul: Lorigraf, 81-88.
- Ingold, T. (2015). *Líneas: una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
- Ingold, T. (2012). “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, *Horizontes Antropológicos*, 18 (37), 25-44. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

- Ingold, T. (2000). "Making Culture and Weaving the World", en: Graves-Brown, P. (Ed.). *Matter, Materiality, and Modern Culture*. Londres: Routledge, 50-71.
- Hill, J. (2009). *Made-from-bone: Trickster Myths, Music and History from the Amazon*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kerkhove, M, V. (1997). *Dossiê Dança e Dramaturgia*. Bruxelas: Contredanse.
- Lévi-Strauss, C. (2000). 7ª ed. *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. México: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- Lima, V. C. (2003). *A família de santo nos Candomblés Jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. Salvador, Corrupio.
- Mauss, M. (1979). *Sociologia y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Munanga, K. (Ed.). (2005). *Superando o racismo na Escola*. Brasília: Ministério da Educação.
- Novaski, A. (1988). "Mito e racionalidade filosófica", en: Morais, R. (Ed.). *As Razões do Mito* (25-30). São Paulo: Papyrus.
- Oliveira Santos, M. C. (1997). *A dimensão pedagógica do mito: um estudo no Ilê Axé Ijexá* (Tesis de maestría). Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA), Brasil.
- Oliveira Santos, M. C. (2013). *La dimensión estética de la salud em el Candomblé Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon – Sur de Bahia, Brasil* (Tesis de doctorado). Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Catalunya, España.
- Parés, N. L. (2007). *A formação do Candomblé: História e Ritual da Nação Jeje na Bahia*. Campinas, Editora da UNICAMP.
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Pessoa de Castro, Y. (1983). "Das Língua Africanas ao Português do Brasil", en: *Afro-Ásia*, 14, 81-106.
- Póvoas, R. C. (1999) "Dentro do Quarto", en: Caroso, C.; Bacelar, J. (coords.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira*. Rio de Janeiro, Pallas, 213-237.
- Prandi, R. (2001). *O Candomblé e o Tempo - Concepções de Tempo, Saber e Autoridade da África para as Religiões Afro-Brasileiras*. RBCS, 47 (16), 43-58.
- Prandi, R. (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Prandi, R. (1996). *Herdeiras do Axé: Sociologia das Religiões Afro-Brasileiras*. São Paulo: Hucitec.
- Sansi, R. (2007). *Fetishes & Monuments: Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th century*. Remapping Culture History, volume 6. New York: Berghahn Books.
- Santos, J. E. (1993). *Os Nàgô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égùn na Bahia*. Petrópolis, Vozes.
- Scialom, M. (2016). "Dramaturgia na dança: A Práxis de Rudolf Laban como Base para o Trabalho Dramatúrgico em Dança", em: *Cadernos GIPE-CIT*, vol. 16, 145-166.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Serra, O.; Velozo, E.; Bandeira, F.; Pacheco, L. (2002) (Orgs.). *O Mundo das Folhas*. Feira de Santana, EdUFBA.

- Silva, P. (2013). *Dez anos da lei 10.639/03: balanços e perspectivas* [Discurso]. Relações étnico-raciais e educação. São Paulo, Universidade de São Paulo. [en línea] Recuperado el 3 de junio 2020.
Disponibile en: <https://tinyurl.com/y2axneq5>
- Silva, T. T. da. (2000) “A produção social da identidade e da diferença”, en: Silva, T.T. da (Ed.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 73-102.
- Sogbossi, H. B. (2004). *Contribuição ao Estudo da Cosmologia e do Ritual entre os Jêje no Brasil: Bahia e Maranhão*. Tesis doctoral. Rio de Janeiro, Museu Nacional, UFRJ.
- Sutton, S. (2011). “El ritual como performance”, en: *Enunciación*, v. 16 (1), 16-30.
Doi: <https://doi.org/10.14483/22486798.3586>
- Turner, V. W. (1988) *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. W. (1980). “Social Dramas and Stories about Them”, en: *Critical Inquiry*, 7 (1), 141-168 [en línea]. Recuperado el 8 de septiembre de 2020. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1343180>
- Turner, V. W. (1979). “Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”, en: *Japanese Journal of Religious Studies*, 6 (4), 465-499.
- Van Gennep, A. (2008). *Los Ritos de Paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Verger, P. (1997). *Lendas africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio.
- Vogel, Arno; Mello, M. A. S.; Barros, J. F. P. B. (1993), *Galinha d’Angola: Iniciação e Identidade Cultural Afro-brasileira*, Rio de Janeiro, Pallas/FLASCO; Niterói, EDUFF.



Recibido: 17 de agosto de 2020 Aprobado: 5 de diciembre de 2020