

Candomblé sur seine: representación y práctica del candomblé en un teatro de los suburbios parisinos

Autor:

Antoniassi, Daniela Uli

Tutor:

Anecchiarico, Milena

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Antropología Social .

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

Tesis de Maestría

**CANDOMBLÉ SUR SEINE: REPRESENTACIÓN Y PRÁCTICA DEL CANDOMBLÉ EN UN TEATRO
DE LOS SUBURBIOS PARISINOS**

Daniela Uli Antoniassi
Directora de Tesis: Dra. Milena Anecchiarico

Buenos Aires
Mayo de 2019

Para Juliana, a alegria da vida.

Gracias a

Marcos Antoniassi y Maria Alice Antoniassi, mis padres, por tanto cariño y amor.

Juliana Antoniassi, mi hermana y compañera de travesía, por el regazo y el aliento, por ser el más bello regalo y la mayor alegría.

Jamie Breck-Paterson, mi novio, por los sueños soñados juntos, la historia escrita a dos, el aprendizaje del compartir.

Milena Anecchiarico, mi directora de tesis, por la delicadeza, la dedicación, la paciencia y los consejos valiosos.

Mónica Tarducci, profesora admirada y amiga solícita, por las enseñanzas que llevaré para la vida, la apertura y la disposición en ayudar.

Susana Margulies y María Rosa Neufeld, profesoras admiradas, por nutrir mi amor por la Antropología y mi deseo de aprender, por la inspiración.

Sylvie Miqueu, Oscar Castro, Cecilia Gomez, Rodrigo Ramis, Catherine Max-Martineau, Jennifer Tintot, Meriele Miranda, Luter Winter y todos los demás amigos del Teatro Aleph, que me abrieron las puertas y los corazones, me permitieron formar parte de su historia y vivir una de las más hermosas experiencias de mi vida.

Siméa Lupéron, Paula Tudor, Laetitia Andrieu, Matilde Valencia, Viola Teisenhoffer, Camila Peruso, Faïsa Yakoubi, Parmys Bahiraie, Laurence Rongione, Delphine Labille, Marina Galimberti, Margherite Vappereau, Jean Breschand, Réjane Valée, Monique Peyrière, amigos que me acogieron cuando Francia era hostil y profesores que creyeron en mí, sin los cuales yo no habría realizado el cortometraje *Candomblé sur Seine*.

Jessica Gutiérrez, Danka Saparevska, Alexandra Sánchez, Laura Munizaga, Andrea Garzon, Eli Cornavaca, Stephanie Andrade, Denise Braz, Suzie Wylie, Pablo Villarreal, compañerxs de

cursada y parranda, mi familia bonaerense y mi tribu, por los hermosos momentos compartidos, las conversaciones instigadoras, el cariño y el apoyo mutuos.

Fernanda Fernandes, Denise Vaz, Gabriela Azevedo, Denise Banci, Érika Pires, Cristina Jabardo, Ana Paula Lima, Regina Araújo, Fernanda Vareille, Fabíola Schwob, Milana Dan, Patricia Bauab, Regina Bauab, Luciana Fuoco, amigas de ayer, hoy y mañana que me acompañaron en esa aventura, por la palabra y la escucha, la sensibilidad y la fuerza, por la presencia aún cuando estoy lejos.

“Y en esa investigación van a aparecer otros personajes, que a lo mejor niegan mi idea. Pero así se hace el documental. Tu comienzas por un lado y los personajes te llevan para otro, o tu propia sensibilidad cambia. Un documental es un proceso, nunca se tiene listo antes de hacerlo.”

_ Patricio Guzmán, entrevista para el grupo de periodismo independiente PAVIO, Brasil, diciembre / 2017

“On enferme pas l'autre dans la science, on apprend à le regarder. Il n'y a pas d'ethnologie possible, il n'y a que l'ethnographie.”

_ Éric Pauwels, Les Films Rêvés, 2009

Lista de Imágenes¹

Imagen 01: <i>Mãe pequena</i> Sylvie Miqueu conduce la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	69
Imagen 02: Médium Cecilia Gomez participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	78
Imagen 03: Médium autorizado a tocar <i>atabaques</i> , Rodrigo Ramis participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Audiencia al fondo.	81
Imagen 04: Médium Catherine Max-Martineau participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph	84
Imagen 05: Médium Jennifer Tinot participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	87
Imagen 06: Médium Meriele Miranda participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph	91
Imagen 07: <i>Pai de santo</i> Luter Winter concede entrevista en el Teatro Aleph.....	97
Imagen 08: Oscar Castro concede entrevista en su oficina en el Teatro Aleph.....	101
Imagen 09: Fachada del Teatro Aleph en Ivry-sur-Seine.....	148
Imagen 10: Dependencias del Teatro Aleph. Boletería y <i>hall</i> de entrada.....	148
Imagen 11: Dependencias del Teatro Aleph. Salón Julieta.....	149
Imagen 12: Fotografía de Che Guevara decora el Teatro Aleph.....	149
Imagen 13: Fotografía de Salvador Allende y Pablo Neruda y antiguas fotografías de la <i>troupe</i> decoran el Teatro Aleph.....	150
Imagen 14: Fotografía de Oscar Castro recibiendo un <i>passé</i> del difunto pai de santo Geraldo Winter, en el álbum de recuerdos del Teatro Aleph.....	150
Imagen 15: Homenaje a Peter Brook en el álbum de recuerdos del Teatro Aleph.....	151
Imagen 16: Médiums Meriele y Sabrina se preparan para la ceremonia de candomblé en el camerino del Teatro Aleph.....	151
Imagen 17: Adeptos Sylvie, Jacques, Sabrina y Meriele preparan el escenario del Teatro Aleph para la ceremonia de candomblé.....	152
Imagen 18: Médium Jacques prepara <i>atabaque</i> para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	152
Imagen 19: <i>Atabaques</i> preparados para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	153
Imagen 20: Altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	153
Imagen 21: Estatuillas de santos y <i>orixás</i> en el altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph (1).....	154
Imagen 22: Estatuillas de santos y <i>orixás</i> en el altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph (2).....	154

¹ Todas las imágenes contenidas en esta tesis fueron extraídas del material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*, entre los meses de diciembre de 2016 y abril de 2017, y son de autoría de Daniela Uli Antoniassi. No todas las imágenes pertenecen a fragmentos incluidos en el montaje final del cortometraje.

Imagen 23: Estatuillas de <i>caboclo</i> y <i>preto-velho</i> en el altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	155
Imagen 24: Cigarros, cigarrillos, cachaza, champán, copas, tocado de indio, incienso y otros objetos dispuestos para ser utilizados en la ceremonia de candomblé del Teatro Aleph.....	155
Imagen 25: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiums cantan para los <i>eguns</i> (espíritus de los muertos).	156
Imagen 26: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiums saludan a los <i>exus</i>	156
Imagen 27: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiums saludan a Iemanjá.....	157
Imagen 28: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiums saludan a Ogum.....	157
Imagen 29: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médium en desarrollo Gloria participa de la <i>gira</i> para entrenar la incorporación, rodeada por la <i>mãe pequena</i> , la <i>makota</i> y otros médiums.....	158
Imagen 30: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médium en desarrollo Sabrina participa de la <i>gira</i> para entrenar la incorporación, rodeada por la <i>mãe pequena</i> , la <i>makota</i> y el <i>cambono</i>	158
Imagen 31: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Personas del público y médiums se consultan con <i>exus</i> y <i>pombagiras</i> incorporados (1).....	159
Imagen 32: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Personas del público y médiums se consultan con <i>exus</i> y <i>pombagiras</i> incorporados (2).....	159
Imagen 33: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. <i>Mãe pequena</i> Sylvie incorpora un <i>caboclo</i> y da <i>passe</i> a una persona del público.....	160
Imagen 34: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médium Natalia incorpora un <i>caboclo</i> y da <i>passe</i> a una persona del público.....	160
Imagen 35: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médium Natalia reverencia su entidad <i>caboclo boiadeiro</i> después de la incorporación.....	161
Imagen 36: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiums bailan para los <i>exus</i>	161
Imagen 37: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Concentración de energías en favor de un amigo enfermo.....	162
Imagen 38: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Trabajo con <i>exus</i> para la curación del cáncer de Sabrina.....	162
Imagen 39: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiums reverencian a Oxalá.....	163
Imagen 40: Médiums y público se saludan deseando <i>axé</i> , al final de la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph.....	163

Índice

Prefacio.....	10
1. Introducción.....	12
1.1. El encuentro con el tema.....	12
1.2. Justificación del título.....	17
1.3. Objetivos.....	18
1.4. Organización de la tesis.....	18
2. Elección metodológica.....	21
3. Transnacionalización de las religiones.....	23
3.1. Transnacionalización de las religiones y globalización.....	23
3.2. Estudios sobre transnacionalización de las religiones afrobrasileñas.....	26
3.3. Autonomía identitaria y <i>new age</i>	30
4. Teatro y religión.....	34
4.1. Sagrado y profano.....	34
4.2. Rituales, teatro y religión.....	35
4.3. Las propuestas de los teatrólogos.....	38
4.4. Espacios utópicos.....	40
5. La mirada de religiones afrobrasileñas.....	41
5.1. Los orígenes.....	41
5.2. El predominio ketu.....	42
5.3. La umbanda.....	44
5.4. El <i>continuum</i>	47
6. El candomblé del Teatro Aleph.....	49
6.1. Historia, dinámicas y características.....	49
6.1.1. Ritual intermedio.....	49
6.1.2. La constitución del grupo.....	51
6.1.3. La figura del <i>pai de santo</i>	52
6.2. La ceremonia.....	55
6.2.1. Escenario y trajes.....	55
6.2.2. El enredo.....	56
7. Los practicantes y sus representaciones.....	65
7.1. Entrevistas a los practicantes.....	69
7.1.1. Sylvie.....	69
7.1.2. Cecilia.....	78
7.1.3. Rodrigo.....	81
7.1.4. Catherine.....	84
7.1.5. Jennifer.....	87
7.1.6. Meriele.....	91
7.1.7. Luter.....	97
7.1.8. Oscar.....	101
7.2. A cada uno su candomblé.....	105
7.2.1. Acumulación de prácticas y seducción por lo exótico.....	106
7.2.2. "Pureza", conocimiento y legitimidad.....	111
7.2.3. Ruptura con lo cotidiano y resistencia política.....	114
8. El cortometraje y su realización.....	122
8.1. Breves apuntes sobre la Antropología Visual.....	122
8.2. Entografía escrita de una etnografía filmada.....	125

9. Conclusiones.....	134
Bibliografía.....	138
Filmografía.....	147
Apéndice.....	148

Prefacio

Mi trayectoria académica ha sido poco convencional. Antes de llegar a la Maestría en Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires, en el año 2013, yo había pasado por las carreras de grado de Derecho y Psicología en Brasil. Luego de aprobar los seminarios de la maestría, pero todavía con una tesis pendiente, me fui a Francia para hacer otra maestría, esa vez en Cine Documental y Ciencias Sociales.²

Durante mucho tiempo, fue difícil para mí encontrar coherencia en mis elecciones aparentemente desconectadas entre sí y que cada vez me llevaban a mundos tan distintos. Fue solo recientemente, de la manera que predica el filósofo Paul Ricœur (1991), que pude coser el hilo narrativo que une las experiencias que he vivido. He aprendido, en este recorrido de búsqueda personal, que el único camino posible para llegar hasta mí pasa por la descubierta del Otro, y es justamente la posibilidad de encuentro con el Otro lo que justifica a la vez mi pasión por la Antropología y por el Cine Documental.

Cuando leo etnografías o veo películas documentales, siento como si estuviera tomando prestada la mirada de otros antropólogos y cineastas que, en otros tiempos y espacios, lograran acceder a otredades tan distantes de mí. Cuando estoy en el rol de etnógrafa o documentalista, siento que el hacer Antropología y el hacer Cine son las herramientas que poseo para acceder yo misma a otredades, y me alegra pensar que quizás yo también pueda prestar mis ojos a aquellos que, como yo, buscan encontrar al Otro.

En el año 2017 concluí mi maestría francesa, cuyo trabajo final consistió en un cortometraje etnográfico³. Luego, regresé a la tesis que había dejado por terminar. Me gustaría que esa tesis sea la versión escrita de la *etnografía filmada*⁴ que he realizado en Francia. El propósito de construir y comunicar conocimiento sobre un mismo tema a través de dos procesos tan

² Maestría vinculada al Departamento de Sociología de la Universidad Evry Val-d'Essonne, desde 2015 integrada a la Universidad Paris-Saclay.

³ El cortometraje se titula *Candomblé sur Seine* y está disponible en internet a través del enlace <https://vimeo.com/332671048>, contraseña "axé".

⁴ Me valgo aquí de la definición propuesta por Buob (2016): "*Pratiquer l'ethnographie filmée c'est filmer dans le cadre d'une exploration ethnographique. Cette démarche se caractérise par la volonté de découvrir une situation avec une caméra, et non pas de donner à voir par un film un savoir déjà acquis. Aussi s'agit-il d'un processus de connaissance qui n'induit pas une forme cinématographique particulière.*" (p. 35) [Practicar la etnografía filmada es filmar en el marco de una exploración etnográfica. Este enfoque se caracteriza por el deseo de descubrir una situación con una cámara, y no dar a ver en una película un conocimiento ya adquirido. Además es un proceso de conocimiento que no implica una forma cinematográfica particular. Traducción mía.]

distintos, aunque complementarios, representa para mí un gran desafío. Además, es una oportunidad para reflexionar sobre los diálogos posibles entre Antropología y Cine Documental; sus epistemologías y respectivos puntos de intersección y discrepancia; los límites frágiles (y quizás falsos) entre Ciencia y Arte; y las posibles ventajas y desventajas de unir la etnografía escrita clásica y los recursos del audiovisual.

1. Introducción

1.1. El encuentro con el tema

No por casualidad la inspiración para mi trabajo vino de un documental al que asistí en 2015, poco después de llegar a París, llamado *Gisèle Omindarewá* y dirigido por la antropóloga brasileña Clarice Peixoto. El documental trata de la vida de Gisèle Cossard, una mujer francesa de familia católica y burguesa que dejó todo para convertirse en una reputada *mãe de santo*⁵ del *candomblé* en Brasil.⁶ En 1959, Gisèle Cossard vivía en Río de Janeiro con su esposo, asesor cultural de la Embajada de Francia en Brasil, cuando un día asistió a una ceremonia de *candomblé* y todo cambió para ella. Comenzó a frecuentar los *terreiros*⁷ en secreto hasta que, unos años después, se divorció y pasó a dedicarse por completo al *candomblé*. Transformó en *terreiro* su casa en Duque de Caxias, en la región metropolitana de la ciudad de Río de Janeiro, donde durante casi cuarenta años practicó el *jogo de búzios*⁸ y acogió más de cuatrocientos *filhos de santo*⁹, hasta su muerte en 2016, a los noventa y cuatro años de edad.¹⁰

Impresionada por tal história, empecé a pensar sobre qué significa para una persona practicar una religión distinta de su cultura de origen, qué la lleva a hacerlo, cuáles dificultades se tienen

⁵ *Mãe de santo* [madre de santo], también nombrada *mãe de terreiro* o *ialorixá*, es la sacerdotisa y jefa en un *terreiro* de *candomblé*. *Pai de santo* [padre de santo], *pai de terreiro* o *babalorixá* es su análogo masculino, en los casos en que el *terreiro* es encabezado por un varón.

⁶ *Candomblé* es el nombre genérico dado a los cultos de posesión que se desarrollaron en Brasil con la llegada de grandes contingentes de africanos esclavizados a partir del siglo XVI. No se trata de la supervivencia sino del resultado sincrético de ritos africanos procedentes de diferentes grupos étnicos, principalmente yoruba y bantú, que en el nuevo territorio se desarrollaron incorporando elementos del catolicismo, de la magia ibérica, de cultos amerindios y otros (Bernand, 2002; Capone, 2005; Prandi, 1996). Los seguidores del *candomblé* creen en un Dios creador supremo llamado Oludumare. Este Dios está respaldado por deidades, los *orixás*, asociados con elementos de la naturaleza como el mar, la selva, la montaña. De acuerdo con esta cosmogonía, cada persona tiene su *orixá*, quien la protege y controla su destino. Los orígenes y las características del *candomblé* serán tratadas de forma más profunda en el Capítulo 5.

⁷ *Terreiro* [pátio, jardín] es el término generalmente utilizado para referirse a los lugares de culto de *candomblé*. El término también se refiere al grupo social que practica esta religión en aquel lugar.

⁸ *Jogo de búzios* [juego de caracoles] es el arte de la adivinación con conchas propio del *candomblé* y de otras religiones afroamericanas.

⁹ *Filhos de santo* [hijos de santo] o *iaô* (palabra de origen yoruba) son los iniciados en el *candomblé* que aún no han completado el período de siete años de la iniciación. Sólo después de los siete años, el *filho de santo* se convertirá en un *egbomi* (hermano mayor). Antes de la iniciación, se les llama *abian*. *Abian* no es el mero frecuentador de las fiestas de *candomblé* (que a su vez recibe el nombre yoruba de *iemó-mú*), pero la persona que entra para la religión al pasar por el ritual de lavado de hilo de cuentas (collar ritual) y por el *bori* (o *eborí*). Podrá ser iniciado o no, dependiendo si el *orixá* va pedir la iniciación. Sólo dejará de ser *abian* cuando iniciado, deveniendo entonces un *filho de santo*, *cambono* u *ogan* (Kileuy & Oxaguiã, 2009).

¹⁰ En esta tesis, los términos extranjeros no traducidos al español (como *pai de santo*, *mãe de santo*, *mãe pequena*, *jogo de búzios*, *terreiro*, *new age*, *continuum*) se graficarán siempre en cursiva. Sin embargo, los sustantivos *candomblé* y *umbanda*, que no tienen traducción, serán utilizados en cursiva sólo en su primera ocurrencia en la tesis, o cuando se quiera hacer énfasis en el propio término, no en la religión a que se refieren.

que enfrentar. Sólo después supe que mis reflexiones se referían al fenómeno llamado, en Ciencias Sociales, *transnacionalización de las religiones*, o sea, la práctica de religiones en lugares distintos a los de sus orígenes y / o por personas de diferentes culturas y sistemas simbólicos, lo que implica procesos de adaptación, acomodación y resignificación (Frigerio, 2002; Frigerio, 2013; Capone 1999b; Capone & Teisenhoffer, 2001; Teisenhoffer, 2007; Hugarte, 1998; Oro, 1999; Oro & Steil, 1997; Pordeus, 2009; Bahia, 2015).

El documental de Clarice Peixoto funcionó como el disparador que me lanzó en una búsqueda de individuos y grupos que practicaran religiones afrobrasileñas en la región metropolitana de París.¹¹ A través de amigos y de internet, obtuve pistas y conocí a diferentes personas que de alguna forma estaban o habían estado en contacto con el candomblé o la *umbanda*.¹² Paralelamente, inicié una investigación bibliográfica sobre las religiones afrobrasileñas y en particular sobre su práctica en Europa. Estas primeras lecturas no sólo me introdujeron en la historia y la cosmogonía de tales religiones y me permitieron conocer las diferentes perspectivas por las cuales ellas son objeto de estudio desde las Ciencias Sociales, pero también me condujeron a personas que las investigan en tierras europeas. Así, fue a partir de esos diversos encuentros que, al cabo de algunos meses, llegué al candomblé del Teatro Aleph en Ivry-sur-Seine, ese que vendría a ser mi campo de investigación y escenario de mi cortometraje.¹³

El renombrado Teatro Aleph tiene sus orígenes en fines de la década de 1960, en Santiago de Chile. Formado por iniciativa de un grupo de estudiantes de secundaria, se mantuvo en actividad cuando sus integrantes ingresaron en los estudios universitarios y fue considerado por la crítica como uno de los conjuntos teatrales más vanguardistas de la época (Ramirez,

¹¹ En esta tesis, priorizo el uso de los términos *afro*, *afrodescendiente*, *afrobrasileño*, *afroamericano*, *afrofrancés*, *afrocubano* etc. —empleados como sustantivo o bien como adjetivo— en detrimento del uso del término *negro*, en razón de la carga ideológica opresiva que el último conlleva. Sin embargo, mantengo el término *negro* cuando se trata de categoría nativa utilizada por personas que se identifican como africanas o afrodescendientes, o cuando cito directa o indirectamente el trabajo de autores que hicieron uso del término. Para la profundización de las cuestiones ideológicas e identitarias en torno al uso de tales términos, véase Anecchiarico (2016) y Braz (2017).

¹² *Umbanda* es una religión constituida a principios del siglo XX en el sudeste de Brasil, a partir de la síntesis de movimientos religiosos como el candomblé, el catolicismo y el kardecismo. Trataremos de la umbanda con más profundidad en el Capítulo 5.

¹³ Aunque siempre he tenido curiosidad e interés en el tema, sólo en Francia he aprendido más sobre el candomblé. Esto se debe en parte a la gran estratificación de la sociedad brasileña: a pesar de que en Brasil se abogue por el mito de una democracia racial, y a pesar de que una ola de creencias *new age* haga que los “cultos tradicionales” sean muy apreciados entre ciertas capas de la clase media, de hecho las religiones afrobrasileñas todavía están estigmatizadas y constituyen objeto de prejuicio y segregación. A medida que hacía mi investigación teórica y de campo, el tema me cautivaba cada vez más, porque se trataba del descubrimiento de una parte de la cultura brasileña a la que yo, en tanto brasileña blanca de familia originalmente católica, no tenía acceso en mi propio país.

2017; Hurtado, 1998). Después del golpe de estado de 1973, la compañía fue censurada y sus miembros perseguidos o presos. Oscar Castro, uno de sus fundadores, siguió escribiendo y presentando piezas, junto a otros prisioneros, desde los campos de concentración de la dictadura de Pinochet. El Teatro Aleph está radicado en Ivry-sur-Seine desde hace cuarenta años, cuando Oscar Castro llegó a Francia como exiliado político (Ramirez, 2017; Hurtado, 1998).

Entre los actores y amigos que lo frecuentan, el Teatro Aleph congrega a muchos chilenos de formación marxista, exmilitantes contrarios a la dictadura militar, a personas de nacionalidad francesa, incluso la esposa y los hijos de Oscar Castro, y de otras nacionalidades. Situado en una región referenciada como pobre de los alrededores de París¹⁴, es un teatro que se autodefine popular (Ramirez, 2017) y tiene fuerte compromiso político, como se observa en los contenidos de las piezas escenificadas y en la acogida en su seno de jóvenes carentes de la localidad y jóvenes refugiados.¹⁵

Hace cerca de 20 años, miembros de la compañía, parientes y amigos se convirtieron al candomblé, después de conocer a un *pai de santo* brasileño, Geraldo Winter, que en aquella ocasión participaba en eventos en Europa. Una vez realizados los rituales necesarios para que el teatro se transformara en *terreiro*, el *pai de santo* Geraldo, con financiación de los adeptos¹⁶, comenzó a ir a Francia dos veces al año en estancias de cerca de dos meses, para transmitir al grupo los conocimientos relativos a la cosmogonía y los ritos de la religión, así como dirigir las ceremonias de iniciación y las *obligaciones*¹⁷ de los seguidores. Después de la muerte de Geraldo, en 2013, fue su hijo biológico, Luter Winter, quien asumió la coordinación del grupo y

¹⁴ Ivry-sur-Seine es un municipio francés, ubicado en el departamento de Val-de-Marne, en la región de Île-de-France. Es parte de la *Métropole du Grand Paris* [Metrópolis de la Gran París] y se conecta a la capital por la línea 7 del metro. Ivry-sur-Seine comúnmente se califica como *quartier populaire*, expresión que en Francia hace referencia a municipios o barrios de relativa fragilidad económica y social.

¹⁵ En el año 2016, la *troupe* del Teatro Aleph estrenó la bella pieza *l'Indien qui marche sur la mer* [El indio que camina sobre el mar], escrita por Oscar Castro y protagonizada por Mady y Adama Sacko, refugiados procedentes de Malí. La pieza propone un paralelo entre el exilio político de Oscar en la década de 1970 y el exilio contemporáneo de los jóvenes africanos que arriesgan la vida al cruzar el Mar Mediterráneo en un bote para intentar llegar a Europa.

¹⁶ Por *adeptos* me refiero a los practicantes del candomblé.

¹⁷ Los iniciados del candomblé cumplen obligaciones periódicas que finalizan, de acuerdo a la divinidad, con la obligación de seis o de siete años. Después de ese ciclo, existen las fiestas conmemorativas, también cada seis o siete años, que son formas de devoción al *orixá*. Finalmente, el ciclo de vida ritual termina con el *axexe*, que es el ritual fúnebre, realizado en ocasión de la muerte de un *pai de santo*, *filho de santo* u *ogan*. El período de siete años vale para todos los *orixás* excepto Xangô, en cuyo caso el intervalo entre los ritos es de seis años. Así, en vez de cumplir las obligaciones en los períodos de siete, catorce y veintiuno años, los hijos de Xangô cumplen en los períodos de seis, doce y dieciocho años (Kileuy & Oxaguiã, 2009).

desde entonces viaja a Francia con la misma frecuencia, en estancias de más o menos la misma duración.¹⁸

Desde mis primeras visitas al teatro, he sido muy bien acogida y he podido establecer vínculos de amistad con casi todo el grupo.¹⁹ El hecho de que el teatro reúna a muchos latinoamericanos, entre sus actores y sus amigos frequentadores, conjuntamente al hecho de que el idioma ahí hablado es sobretodo el español, evidentemente han contribuido a hacerme sentir como en casa. Se trata realmente de una pequeña comunidad latinoamericana en los suburbios parisinos y no puedo imaginar otro lugar en Francia donde me hubiera sentido más contenta de realizar mi investigación y mi primera película.

A partir de la convivencia con el grupo de candomblé del Teatro Aleph, durante el proceso de preparación y realización del cortometraje, fui gradualmente llevada a identificar problemáticas y perspectivas de análisis que yo quise que estuvieran presentes en mi película. Siendo así, tales problemáticas no estaban formuladas en mis primeros contactos con el campo, pero son el fruto de sucesivas adaptaciones a mis ideas iniciales, a partir de una conjugación entre las pistas proporcionadas por la bibliografía explorada y una comprensión más profunda del fenómeno social investigado. Las principales de las problemáticas que me propuse trabajar en el cortometraje son, expresamente: la transnacionalización de la práctica religiosa y cuestiones vinculadas a ese fenómeno; la relación entre la práctica religiosa y la práctica teatral para los seguidores del candomblé y que a la vez son actores / actrices en aquel lugar específico.

No obstante las limitaciones materiales y personales –tales como la falta de aparatos de filmación a mi disposición y la dificultad de sentirme a gusto en el rol de documentalista, como describiré en el Capítulo 8 de la tesis–, considero que conseguí dar cuenta de tratar, en el cortometraje, de los cuestionamientos que me había planteado antes de empezar a filmar,

¹⁸ Luter Winter no es *pai de santo* en Brasil, aunque sea iniciado en el candomblé. Cuando Geraldo Winter falleció, ante la ausencia de *pai de santo*, el grupo de Ivry-sur-Seine adoptó a Luter como líder. Según el propio Luter, su legitimidad para desempeñar este rol viene del hecho de haber recibido el cargo de *tata ngunzo* en Brasil. Luter explica que su misión es dirigir el grupo hasta la preparación de un nuevo *pai de santo*. Para los seguidores del candomblé del Teatro Aleph, el hecho de que Luter no sea realmente *pai de santo* no parece representar ningún problema. Él ejerce la autoridad religiosa sobre el grupo y es muy respetado y querido por casi todos los adeptos. Las personas incluso se refieren a él como *pai de santo*, por lo que haré lo mismo en mi trabajo escrito. Más detalles de la transmisión del *terreiro* a Luter serán tratados en Capítulo 6.

¹⁹ Mi acogida como estudiante de Antropología e investigadora se dio de manera sencilla, aunque ser aceptada como documentalista fue bastante más complicado, al menos por una parte del grupo. En gran medida, esto se debe al hecho de que la exposición de su práctica religiosa por medio de imágenes es un tema sensible para parte de los adeptos. El proceso de negociación para la realización del cortometraje será tratado más detalladamente en el Capítulo 8.

aportando además nuevos elementos desvelados por la profundización del trabajo de campo realizado con la cámara. La interpretación de los datos que obtuve a partir de mi investigación, realizada con y sin la cámara, se produjo en gran medida de forma intuitiva durante el proceso de montaje de mi película, que implicó la construcción de una narrativa fílmica a partir del material filmado disponible. En este sentido, considero que el montaje integra el proceso de investigación etnográfica, de forma análoga a la escritura en el caso de una etnografía escrita. El período en que estuve montando la película fue también una oportunidad de reflexión sobre el lenguaje fílmico y por extensión sobre el lenguaje escrito; sobre lo que es producir y transmitir conocimiento; sobre las distintas formas de aprehender y conocer.

Terminado el cortometraje, continué frecuentando el teatro mientras he vivido en Francia, no sólo en ocasión de las ceremonias de candomblé, sino también para ver las piezas escenificadas por la compañía, participar de cenas, fiestas y reuniones del grupo.²⁰ Considero que mi trabajo etnográfico se ha realizado con y sin la cámara y abarca todo el tiempo pasado junto al grupo, desde el período anterior a la filmación (sin cámara), pasando por el período de filmación (con cámara), hasta el período posterior a la finalización de la película (de nuevo sin cámara). En octubre de 2018 me mudé de Francia a Brasil, desde donde escribo mi tesis para la maestría de la Universidad de Buenos Aires. En gran parte, la definición del tema de tesis ocurrió en función de la falta que he sentido, desde la conclusión del montaje, de un trabajo escrito que pudiera complementar el trabajo audiovisual realizado.

Así, esta tesis tiene como reto principal abordar las cuestiones contenidas en el cortometraje, sistematizando de forma escrita los hallazgos de mi trabajo de campo y las reflexiones a las que esos hallazgos me condujeron. Mi propósito es describir y analizar las representaciones y la práctica del candomblé en el Teatro Aleph, basada en una investigación bibliográfica sobre transnacionalización de las religiones y sobre las posibles relaciones entre teatro y religión y, principalmente, en el trabajo de campo.

²⁰ No soy una persona religiosa o espiritualizada, pero empecé a participar en las ceremonias de candomblé después de terminar de filmar mi cortometraje, por insistencia de mis amigos del Teatro Aleph y motivada por una curiosidad por la experiencia sensorial del estado de trance. Nunca he vivido el trance, y la verdad es que no lo busco con ahínco, pero las ceremonias son para mí momentos festivos, compartidos con amigos. Es interesante que me haya convertido en una atea más que practica el candomblé en el Teatro Aleph, como varios otros integrantes que entrevisté durante mi investigación etnográfica.

En su intento de sistematización, sin embargo, la tesis acaba por ir más allá de la película, trayendo a flote otras problemáticas además de aquellas trabajadas en el cortometraje. Esto se debe a que mi trabajo de campo tiene continuidad después de realizada la película y que la bibliografía explorada se complementa con nuevas lecturas durante el proceso de escritura de la tesis. La complementación bibliográfica ocurre, en gran medida, en función de la necesidad de fundamentación teórica propia de un texto escrito en formato académico. Algunos aspectos de la ceremonia de *candomblé* sólo mostrados en la película, por ejemplo, necesitan ser detalladamente descritos y explicados en la tesis. De esta forma, para mejor describir y analizar la práctica del *candomblé* en el Teatro Aleph, así como las representaciones que tienen sobre él sus adeptos, la tesis también aborda cuestiones como los orígenes y la diversidad de las religiones afrobrasileñas, sus cosmogonías y las características de sus ritos, el movimiento de desincretización a ellas relacionado en la actualidad, entre otras.

Adicionalmente, sin que sea el foco principal de mi trabajo, dedico un capítulo de la tesis a una metareflexión sobre la investigación realizada con el uso de herramientas audiovisuales y sobre su resultado, la película como objeto, destacando sus logros y límites. Luego de un breve recorrido por la historia de la Antropología Visual, trato de dar cuenta del proceso mismo de realización del documental, reflexionando respecto de lo que es hacer una etnografía filmada, sus posibles ventajas y desventajas en relación al texto escrito con respecto a la producción y comunicación de conocimiento.

1.2. Justificación del título

Candomblé sur Seine, además de título de la tesis, es el nombre de mi cortometraje. Las dependencias del Teatro Aleph sirven como espacio de práctica del ritual religioso y espacio escénico para las obras teatrales. A veces la decoración que transforma la escena en templo se suma a la decoración de la obra teatral en exhibición en la temporada. El templo se ubica sobre la escena, lo que explica el título. Pero también establece una intertextualidad con el documental *Exil(s)-sur-Scène*, dirigido por Marina Paugam y Jean-Michel Rodrigo en 2015, que narra la vida de Oscar Castro. Además, podemos pensar en un juego de palabras entre el término francés *scène* (*escena* o *escenario* en español) y *Seine* (río que da nombre a la ciudad Ivry-sur-Seine, donde se sitúa el Teatro Aleph).

1.3. Objetivos

Objetivo general

- Describir y analizar las prácticas y las representaciones del candomblé en el Teatro Aleph.

Objetivos específicos

- Indagar las principales problemáticas referentes a la transnacionalización de las religiones afrobrasileñas y las relaciones entre prácticas religiosas y prácticas teatrales;
- Indagar las distintas modalidades de religiones afrobrasileñas, sus rupturas y continuidades, con vistas a ubicar el candomblé practicado en el Teatro Aleph en este amplio conjunto;
- Describir, analizar y comparar la trayectoria de acercamiento de los practicantes de candomblé del Teatro Aleph a esa religión, sus procesos de conversión y las representaciones que tienen del candomblé;
- Describir y analizar las relaciones interpersonales entre los practicantes de candomblé del Teatro Aleph, especialmente las relaciones jerárquicas y de poder en el seno del grupo;
- Describir y analizar la relación que los practicantes de candomblé del Teatro Aleph tienen con la práctica teatral, así como las representaciones que tienen del teatro y la manera como relacionan el teatro con la religión que practican;
- Describir y analizar el proceso de realización de la película, evidenciando las principales problemáticas teóricas en Antropología Visual, especialmente las ventajas y desventajas de la utilización del audiovisual en la investigación etnográfica, con respecto a sus posibilidades de producción y comunicación de conocimiento.

1.4. Organización de la tesis

1. Introducción

Cuento cómo surgió mi inspiración para investigar el tema, en un primer momento para la realización del cortometraje y luego la escritura de la tesis. Describo el proceso de establecimiento y refinamiento de problemáticas de investigación, accionado por el trabajo de campo y por el aprendizaje teórico proporcionado por la investigación bibliográfica. Justifico la

elección del título, especifico los objetivos del trabajo y expongo la estructura de organización de la tesis.

2. Elección metodológica

Fundamento teóricamente la metodología de investigación adoptada, a saber, etnografía realizada con y sin cámara, cubriendo largos períodos de observación participante, dentro y fuera de las ceremonias de candomblé, y entrevistas en profundidad, informales y semiestructuradas. Destaco el protagonismo que trato de dar a mis informantes, buscando la construcción de un discurso polifónico, y las estrategias adoptadas para tanto.

3. Transnacionalización de las religiones

Ubico el fenómeno de transnacionalización de las religiones en un contexto de globalización cultural. Propongo un recorrido por autores que trataron de la transnacionalización de las religiones afrobrasileñas alrededor del mundo, principalmente desde la Antropología. Discuto el concepto de *new age*, relacionándolo con la idea de autonomía identitaria reflexiva, defendida por algunos sociólogos contemporáneos.

4. Teatro y religión

Propongo un recorrido por textos y conceptos de la Sociología, la Filosofía, la Antropología, los *Performance Studies* y las Artes Dramáticas que permiten pensar posibles puntos de contacto entre teatro y religión. Destaco el concepto de *heterotopia* de Michel Foucault, que me fue especialmente útil para reflexionar sobre cómo se dan las relaciones entre teatro y religión en el Teatro Aleph.

5. La mirada de religiones afrobrasileñas

Propongo un recorrido por estudios sobre las religiones afrobrasileñas que, desde la Antropología y la Sociología, discuten sus orígenes, procesos de legitimación, características, rupturas y continuidades entre los diversos tipos de cultos, así como destacan las principales problemáticas sociales y teóricas que les están vinculadas.

6. El candomblé del Teatro Aleph

Ubico el candomblé practicado en el Teatro Aleph en relación a otros cultos del sistema religioso afrobrasileño. Describo y analizo la constitución del grupo de candomblé del Teatro Aleph, las relaciones interpersonales y las características de su ceremonia, enfocando cuestiones relativas a la implementación y la adaptación de los ritos y creencias, a nivel material y simbólico.

7. Los practicantes y sus representaciones

Describo la composición del grupo de candomblé del Teatro Aleph, los perfiles socioculturales y las trayectorias individuales de sus integrantes, especialmente en lo que concierne a sus acercamientos al candomblé y a la práctica teatral. Transcribo las principales entrevistas en profundidad realizadas. Describo y analizo las representaciones que tienen del teatro y de la religión y la manera como relacionan el teatro a la religión que practican.

8. El cortometraje y su realización

Describo el uso de herramientas audiovisuales en la historia de la Antropología y las cuestiones epistemológicas suscitadas. Reflexiono sobre el uso de la cámara durante mi proceso de investigación etnográfica, incluyendo filmación y montaje de la película, y analizo el cortometraje *Candomblé sur Seine*, en sus logros y limitaciones en la producción y comunicación de conocimiento.

9. Conclusiones

Síntetizo los resultados y conclusiones obtenidas.

2. Elección metodológica

La *etnografía*, metodología de investigación de la Antropología Social por excelencia, comprende el estudio, por la observación directa y por un período relativamente prolongado de tiempo, de las formas habituales de vivir de un grupo particular de personas. Etimológicamente, el término *etnografía* se compone de *etno*, del griego *ethnos*, que designa a los demás pueblos que no eran griegos (persas, latinos, egipcios) y de *grafía*, del griego *grafo*, que significa escribir sobre. Además de método, la *etnografía* es la descripción de la cultura material de un determinado pueblo, es la narrativa sobre la comunidad en estudio, es el producto textual de una investigación (Mattos, 2011; Angrosino, 2009).

Me interesa pensar mi trabajo etnográfico en tanto *etnografía interpretativa*, de acuerdo a la propuesta de Clifford Geertz en su ya clásico *La interpretación de las culturas*, publicado originalmente en 1973. Para Geertz, las culturas deben ser concebidas como textos y el trabajo etnográfico exige la lectura de sus elipses, incoherencias, contradicciones y sospechosas enmiendas, en el esfuerzo de captar los significados de las acciones simbólicas en un contexto social específico, con vistas a una descripción densa. El criterio de cientificidad de la disciplina debe residir en la estructuración lógica de la investigación, en la comprensión del fenómeno estudiado y no más en una neutralidad y objetividad absolutas del conocimiento, vislumbradas por las ópticas positivistas. Para el autor, el análisis antropológico consiste en una interpretación siempre provisoria (Geertz, 2008).

También adhiero a la reflexión llevada a cabo por los antropólogos posmodernos, con respecto a la cuestión de la autoridad etnográfica, la relación entre etnógrafos y sus sujetos de investigación, los límites de un hacer y un saber que se pretenden objetivos. Exponentes de ese pensamiento, James Clifford y Paul Rabinow defienden que la etnografía sea no sólo una interpretación sobre el otro, sino la expresión de intercambios respetuosos y no etnocéntricos, un encuentro fraterno y solidario, fuente de comprensión y traducción. Son autores cercanos a la idea de un texto con muchas voces, polifónico, aunque reconocen que la Antropología como ciencia es parte de la tradición occidental y que la etnografía, en última instancia, es un texto de autoría de un determinado antropólogo. La marca de la experiencia compartida entre informante-antropólogo, buscando establecer juntos una base común de comprensión, es precisamente lo que conferiría pertinencia al texto etnográfico (Clifford, 1991; Rabinow, 1991).

Sea cuando me sirvo del audiovisual en la investigación etnográfica, sea cuando reflexiono sobre tal uso, me amparo en el marco teórico-metodológico propio de la Antropología Visual. Tradicionalmente comprendida como el área de la Antropología que utiliza los soportes imagéticos (foto y vídeo) para describir y analizar una cultura o un aspecto particular de una cultura, la Antropología Visual no se limita al uso de tales soportes, sino que también se interesa a como ellos son utilizados. A partir de la década de 1970, desde la Antropología Visual se desarrollan importantes trabajos teóricos sobre el uso de los medios audiovisuales en la diseminación del conocimiento antropológico, buscando determinar y analizar sus propiedades y sus estrategias discursivas, así como las condiciones de su interpretación (Parés, 2000; Ribeiro, 2005; Barbosa, 2014).

La investigación sobre la cual se basó el cortometraje documental *Candomblé sur Seine* puede ser considerada una investigación etnográfica con las mencionadas características, realizada en parte sin las herramientas audiovisuales y en parte con esas herramientas. Fueron dos años y ocho meses de observación participante, en los cuales establecí vínculos afectivos y relaciones de confianza y realicé varias entrevistas en profundidad. Todo ello me permitió la construcción de la narrativa fílmica y me lleva ahora a la redacción de la etnografía escrita. En el cortometraje, traté de dar voz a diversos personajes, tal como preconizado por Clifford y Rabinow, a pesar del constreñimiento en sintetizar la idea a ser comunicada dentro de los límites de tiempo de que disponía para la película. En esta tesis, explicito y profundizo, por la palabra escrita, aspectos descriptivos y analíticos abordados en la película, manteniendo el protagonismo de la palabra de mis entrevistados y sin perder de vista que existe una dimensión de la cognición a través del imagen que no se puede traducir verbalmente.

3. Transnacionalización de las religiones

3.1. Transnacionalización de las religiones y globalización

La transnacionalización de las religiones suele ser tratada como fenómeno que se inserta en el contexto más amplio de la globalización cultural contemporánea. Según definición de Oro (1998), transnacionalización es toda relación que, por voluntad deliberada o no, se construye en el espacio mundial más allá del marco estatal nacional y que se realiza escapando al menos parcialmente del control o de la acción mediadora de los Estados.

Como explica Jungblut (2014), si tomamos globalización en una de sus definiciones más corrientes, como un proceso histórico de difusión cultural multidireccional a escala planetaria, nos encontramos con innumerables ejemplos de tal fenómeno en el campo religioso. Para el autor, el éxito obtenido por muchas tradiciones religiosas en difundirse en varias partes del mundo evidencia una tendencia temprana en la historia de la humanidad, es decir, los influjos culturales –simétricos y asimétricos– entre sociedades distintas. Así, los procesos de difusión de religiones “mundiales” como el judaísmo, el cristianismo, el islamismo y el budismo ilustrarían de forma significativa las lógicas de la globalización.

El hecho de que en los tiempos actuales de globalización cultural las religiones puedan llegar a ser practicadas mucho más a menudo en lugares distintos y / o por personas de diferentes culturas y sistemas simbólicos, abre espacio para un amplio campo de investigación en las Ciencias Sociales, con respecto a los procesos de adaptación, acomodación y resignificación de estas prácticas religiosas. Para Capone y Teisenhoffer (2001), los estudios en este campo pueden traer una nueva mirada al fenómeno de la globalización. El análisis de los reajustes locales, de hecho, muestra una tendencia hacia la diferenciación y la complejidad que desafían las teorías de la homogeneización cultural, que sería, según algunos, necesariamente impulsada por la globalización. Hoy, el investigador se enfrenta con culturas y religiones que circulan por redes transnacionales y que ya no están vinculadas a un solo espacio, a un solo territorio, lo que lo obliga a pensar la investigación de manera diferente. La práctica etnográfica debe tener en cuenta esta multiplicidad de lugares y seguir en su movilidad a los actores religiosos que se desplazan en múltiples escenas y que combinan el anclaje comunitario local con la actividad en el seno de una red internacional.

Hannerz subraya que las culturas locales poseen capacidades de reorganización y desarrollo simbólico frente al proceso de globalización, adquiriendo nuevas competencias e incorporando nuevos significados. Así, según el autor, no se puede afirmar que la globalización tenga como consecuencia una homogeneización global de la cultura (Hannerz, 1992 en Oro, 1996). En el contexto actual de desterritorialización de la cultura, las religiones también se mueven, migran, alcanzan nuevos horizontes y resurgen con nuevos significados (Oro, 1996).

Según Jungblut (2014), en lo que concierne a la difusión de religiones en la contemporaneidad, el modelo más verticalizado de difusión, “del centro a la periferia”, aunque siga hegemónico, cede espacio a modalidades más horizontalizadas de difusión. Se trata de una globalización que se negocia horizontalmente no a partir de centros de poder político, sino más bien a partir de puntos remotos. Frigerio (2002), recuperando la idea de Mahler (1998), habla de transnacionalización “desde arriba” (*from above*) y transnacionalización “desde abajo” (*from below*). El primer tipo se refiere a las actividades de élites poderosas, que controlan corporaciones, medios o finanzas multinacionales. El segundo tipo, a su vez, implica la creación de un nuevo espacio social, que involucra por lo menos dos naciones, y está fundamentalmente basado en las relaciones sociales y las prácticas cotidianas de las personas. Mientras los fenómenos de transnacionalización desde arriba son elitistas y homogeneizadores, la transnacionalización desde abajo puede generar poderes y espacios múltiples y contrahegemónicos entre individuos que no pertenecen a las élites.

También de acuerdo con Jungblut (2014), este proceso de horizontalización de la globalización de las religiones revela un aumento de autonomía identitaria de los individuos frente a las tradiciones que sostienen las prácticas religiosas.²¹ Refiriéndose a las religiones afroamericanas y más específicamente afrobrasileñas, Teisenhoffer (2007) ilustra ese aumento de autonomía individual en el campo religioso, propiciado por las facilidades de desplazamiento y comunicación características de la sociedad globalizada contemporánea. El contacto con las religiones afroamericanas, explica la autora, ya no es privilegio de los viajeros que se aventuran en países “exóticos” o etnólogos interesados en estos fenómenos religiosos. Se puede acceder a ellas a través de conexiones personales realizadas durante viajes a Brasil o a través de la mediación de agencias de viajes o guías locales que se ponen a disposición de los extranjeros que deseen conocer estos universos religiosos, e incluso a través de sitios *web*. Al regresar a

²¹ La noción de tradición utilizada por Jungblut (2014) es similar a la utilizada por Giddens (1997), como veremos en el Subcapítulo 3.3.

casa, uno puede mantenerse en contacto con grupos religiosos y establecer nuevos vínculos con otras personas que estén interesadas en estas religiones.

En ese sentido, Frigerio (2002) aclara que si bien la transnacionalización de prácticas culturales generalmente se origine de procesos migratorios con la formación de una comunidad de transmigrantes oriundos de un mismo país o de una misma etnia, también existen procesos de transnacionalización de elementos culturales que no se originan por la movilización de grandes contingentes de personas, ni por la existencia de una comunidad transnacional entendida como una comunidad de transmigrantes.²² Para el caso de varias manifestaciones de la cultura popular, la presencia de unos pocos activistas culturales (como profesores de capoeira, tango, samba, o también devotos de diversas religiones) puede ser suficiente para que, luego de un tiempo de exitosa actividad, las prácticas culturales que enseñan despierten el interés, en el nuevo país, de un número variable de individuos que comienzan a ejercitarlas, y que luego establecen relaciones entre ellos y con practicantes de otros países. Así, sigue el autor, se construye una comunidad o un campo social transnacional, en el que individuos de distintos países y procedencias étnicas establecen relaciones que trascienden las fronteras nacionales en base al interés común por una determinada práctica cultural que se ha expandido más allá de sus fronteras originales.²³

Capone (2017), analizando las recomposiciones del campo religioso afrolatinoamericano, afirma que, con excepción de Estados Unidos, donde la difusión de las religiones afrocubanas fue consecuencia de grandes olas de migración que siguieron a la Revolución Cubana, en la mayoría de los países latinoamericanos la transnacionalización de estas religiones fue posible a través de un proceso de interacción constante entre especialistas en los rituales y personas de diferentes nacionalidades que multiplican las idas y vueltas entre países diferentes. Para la autora, en el caso de la transnacionalización de las religiones afroamericanas, a menudo nos enfrentamos a un modelo en el que, en lugar de individuos, son las ideas, los valores y los objetos los que circulan, poniendo en contacto diferentes universos de significado.

²² Transmigrantes son inmigrantes que desarrollan y mantienen múltiples relaciones –familiares, económicas, sociales, organizativas, religiosas y políticas– que trascienden fronteras, uniendo a su país de origen y el de radicación (Basch, Schiller & Blanc, 1994; Frigerio, 2002).

²³ Un campo social transnacional consiste en múltiples redes de relaciones sociales interconectadas, a través de las cuales prácticas, ideas y recursos son reorganizados, transformados e intercambiados de manera desigual por una amplia variedad de actores, más allá de la frontera de un Estado nacional. La noción de campo social transnacional (*transnational social field*) fue propuesta por Basch, Schiller y Blanc (1994) y se ha aplicado sucesivamente a los fenómenos religiosos, con la elaboración del concepto de campo religioso transnacional.

3.2. Estudios sobre transnacionalización de las religiones afrobrasileñas

Entre las décadas de 1940 y 1960 ocurre una efervescencia de los estudios antropológicos sobre las religiones afrobrasileñas, realizados por investigadores brasileños, como Nunes Pereira, Arthur Ramos, Edison Carneiro, y también por investigadores extranjeros, como Ruth Landes, Pierre Verger y Roger Bastide. Los temas que estaban en boga en las investigaciones de aquella época se suelen llamar hoy “temas clásicos” y comprenden el sincretismo, trance y posesión, ritos de paso. Tales temas siguen siendo objeto de estudio hoy en día, pero a ellos se añadieron nuevas cuestiones, como la ética en las religiones afrobrasileñas, el movimiento de reafricanización, los acercamientos a la umbanda / quimbanda y la transnacionalización de las religiones. Los estudios sobre transnacionalización de las religiones afrobrasileñas empiezan a aparecer en los años 1990 y, aunque no sean muy numerosos, ya dan cuenta del fenómeno en varios países de América y Europa (Aubrée y Dianteill, 2002; Augras, 1998).

Frigerio (2002) trata de la expansión de religiones afrobrasileñas en el Cono Sur como un ejemplo de la circulación de bienes culturales que antecede en muchos años a la constitución del Mercosur. Según el autor, estamos ante un raro caso en que una expresión de la cultura popular de un país es aceptada masivamente en las sociedades vecinas aunque este flujo cultural sea desdeñado por las élites regionales. Al examinar el desarrollo de las religiones afrobrasileñas en Buenos Aires y los conflictos producidos en un contexto social de preocupación hacia las “sectas foráneas”, muestra las estrategias de acomodación utilizadas por los practicantes en Argentina. En un primer momento, desenfatan el origen brasileño de esas religiones para reivindicarlas como herencia americana y por lo tanto también argentina. En un segundo momento, recurren a un proceso de reafricanización en el cual los diplomáticos nigerianos han jugado un papel relativamente importante.

Según Oro (1996), se produce en Latinoamérica, principalmente a partir de los años 70 del siglo XX, una reformatación, reorganización y transformación del campo religioso con la consecuente aceleración de la diversidad religiosa y disminución del poder hegemónico del catolicismo. El autor muestra cómo las religiones afrobrasileñas y las iglesias neopentecostales –dos formas religiosas consideradas, hasta cierto punto, como brasileñas– contribuyen a la recomposición del campo religioso en el Cono Sur, en la medida en que atraviesan las fronteras nacionales y se instalan en los países del Río de La Plata, Argentina y Uruguay.

Capone (2017) analiza las recomposiciones del campo religioso afrolatinoamericano teniendo como referencia la introducción de la tradición cubana del culto de Ifá en el candomblé brasileño a partir de la década de los 90, cuando la grave crisis económica en Cuba llevó a muchos *babalaos* cubanos a instalarse en Río de Janeiro. La negociación ritual engendrada en Brasil por el encuentro de diferentes modalidades regionales del culto a los *orixás* –nigerianas, cubanas y brasileñas– pone de relieve los desafíos de una transnacionalización religiosa que modifica profundamente el equilibrio, a veces frágil, entre diferentes modalidades afroamericanas de culto.

En el contexto europeo, Pordeus (2009) parte de la constatación de la recomposición del campo religioso portugués después de la Revolución de los Claveles, en 1974, con la consiguiente apertura a diversas formas de religiosidad, para analizar la expansión de las religiones afrobrasileñas en el país. El autor nombra *interritualidades* a los aspectos rituales que mezclan elementos del catolicismo popular ibérico con los cultos afrobrasileños, como el lavado de pies en Jueves Santo practicado en un *terreiro* de umbanda de Lisboa. Refuerza la importancia de la idea de triángulo África-Portugal-Brasil y de Brasil como fuente de legitimación para los adeptos de estas religiones en Portugal.

A su vez, Bahia (2016) analiza la expansión de la umbanda y del candomblé en tierras alemanas, austriacas y suizas. La autora busca comprender cómo el candomblé es vivido por sus practicantes en los nuevos contextos, considerando las adaptaciones de las prácticas y la incorporación de nuevos sistemas de creencia. A partir de sus estudios en el *terreiro* de candomblé Ilê Obá Silekê, ubicado en la ciudad de Berlín, destaca su importancia para la producción de símbolos relacionados con la cultura brasileña y para la circulación de símbolos étnicos en el campo religioso. La autora explica que muchos descendientes de africanos nacidos en Alemania, los llamados *afrodeutsch*, son atraídos por la búsqueda de una identidad africana idealizada. Muchos son negros y, a pesar de estar integrados en la sociedad alemana, no se identifican con la misma. Encuentran en el candomblé una forma de sentirse más negros y más cercanos a una imagen de cultura africana original. Cuando se les pregunta sobre la propia África, afirman que es actualmente cristianizada e islamizada, quedando poco de su cultura original.

Stefania Capone y Viola Teisenhoffer, antropólogas de la Universidad Paris-Nanterre, son las autoras del único texto académico sobre el candomblé practicado en el Teatro Aleph anterior a la presente tesis. Se trata de un artículo publicado en 2001, titulado *Devenir médium à Paris : apprentissage et adaptation rituel dans l'implantation d'un terreiro de candomblé en France* [Devenir médium en París: aprendizaje y adaptación ritual en la implantación de un *terreiro* de candomblé en Francia. Traducción mía.]. Realizaron el estudio cuando el *pai de santo* Geraldo Winter aún estaba vivo y antes de que Sylvie Miqueu comenzara a ser preparada por él para convertirse en *mãe de santo*.²⁴ El artículo se compone de una narrativa de la historia del candomblé en el Teatro Aleph, una descripción de la ceremonia allí practicada, una discusión sobre el desarrollo de la mediumnidad y una discusión sobre las adaptaciones del candomblé practicado en Francia (Capone & Teisenhoffer, 2001). Durante el tiempo en que realicé mi investigación, tuve el placer de hacerme amiga de Viola Teisenhoffer, con quien tuve algunas oportunidades de conversar sobre el candomblé practicado en el Teatro Aleph.

En 2007, Viola Teisenhoffer publica otro artículo, esta vez sobre un grupo de umbanda de Montreuil, también una ciudad en las afueras de París. El artículo se titula *Umbanda, New Age et Psychothérapie: aspects de l'implantation de l'umbanda à Paris* [Umbanda, *new age* y psicoterapia: aspectos de la implantación de la umbanda en París. Traducción mía.] y precede su tesis doctoral sobre el mismo tema, defendida en la Universidad Paris-Nanterre en 2015 (Teisenhoffer, 2015). En el artículo, la autora caracteriza la umbanda, describe la práctica en Montreuil, discute el uso del trance como técnica terapéutica y la reinterpretación de la umbanda en Francia según una lógica *new age* (Teisenhoffer, 2007).

En la literatura sobre la expansión de las religiones afrobrasileñas, tanto en Latinoamérica y en Europa, se resalta la capacidad plástica y altamente flexible de esas religiones para adaptarse a diferentes contextos y sociedades. Así, Segato (1993) habla no sólo de la apertura de los cultos para incluir nuevos espíritus, sino también de su dinamismo para adaptarse a nuevos territorios de cultura. Para la autora, los dos aspectos mencionados están relacionados y pueden ser considerados como elementos constitutivos de este modelo cosmovisional, que se encuentran en la base de su fuerza de expansión fuera de Brasil en la actualidad. En el mismo sentido, Capone y Teisenhoffer (2001), al describir adaptaciones impuestas por el nuevo ambiente para la práctica de las religiones afroamericanas en Europa, resaltan que el proceso

²⁴ La historia del candomblé en el Teatro Aleph será tratada en el Capítulo 6.

de adaptación y sustitución de elementos faltantes –reemplazar una planta por otra con características similares o sacrificar un animal dándole el nombre de otro que no está disponible, por ejemplo– es de hecho uno de los elementos fundamentales del proceso de constitución de esas religiones.²⁵

Teisenhoffer (2007) aclara que, aunque la difusión de las religiones afroamericanas sea en parte consecuencia de las lógicas transnacionales puestas en marcha por la globalización, estas lógicas ya estaban presentes en el origen de estos fenómenos religiosos. Las religiones afroamericanas se construyen en un contexto colonial y esclavista, nacen de la conexión entre personas de diferentes orígenes culturales y diferentes sistemas simbólicos, resultando en la flexibilidad y la adaptabilidad que son características inherentes de estas religiones. Por lo tanto, desde sus principios, estas religiones son sistemas construidos en una dinámica relacional. Nacidas de un encuentro intercultural, se enfrentan hoy a nuevas relaciones sociales, a partir de un nuevo proceso de desplazamiento.²⁶

²⁵ Con respecto a los problemas que se enfrenta para practicar el candomblé en Europa, Bahia (2016) cita las diferencias lingüísticas; la dificultad en encontrar los objetos rituales; el sacrificio de animales, generalmente poco aceptado en los nuevos contextos culturales. La autora destaca que son innumerables los viajes de Brasil a Europa en que los practicantes transportan objetos rituales y que tal transporte suele ser complicado, lo que hace que esos objetos sean caros en Europa. Las estatuas de cerámica o yeso, por ejemplo, son frágiles, teniendo un tiempo de uso limitado. La plantación y el mantenimiento en suelo y clima europeo de ciertas hierbas usadas en rituales y fiestas consagradas a *orixás* también se describen como problemáticos. Estos problemas suelen ser contornados con improvisación y adaptación, como la fabricación propia de cerámicas, la siembra casera de hierbas que no existen originalmente en Europa, la búsqueda de alimentos parecidos en el comercio asiático local, los diversos modos de importación de aquellos productos que no se sustituye. Además, hay una gran dificultad en la realización de los *despachos* (ofrendas generalmente con sacrificio animal) en áreas públicas. En ese sentido, la supresión del sacrificio en algunas vertientes de la umbanda facilita la aceptación de esa religión en Europa.

²⁶ Bahia (2016) también llama la atención sobre la simpatía y la tolerancia de los cultos afrobrasileños en relación a las demás prácticas religiosas, que no son suprimidas del nuevo cotidiano religioso, al contrario de lo que ocurre en los casos de conversión a las religiones pentecostales. Capone (2005) explica que hasta la década de 1980 la devoción católica de los practicantes de candomblé se mantuvo muy fuerte. Al final del proceso de iniciación, el novicio debía asistir a una misa católica y recibir la bendición de un cura. Incluso hoy en día, los iniciados del candomblé realizan un ritual que se ha convertido en un símbolo de la cultura bahiana: el lavado de las escaleras de la iglesia *Nosso Senhor do Bonfim* en Salvador. De hecho el Cristo de Bonfim está identificado con Oxalá, cuyo principal ritual consiste en purificar los altares con agua bendita. Una ilustración interesante de esta lógica de acumulación religiosa es dada por el icónico *pai de santo* Agenor Miranda Rocha (1907-2004), el Pai Agenor, quien también era católico practicante, como varias otras autoridades tradicionales del candomblé. En el documental sobre su vida (*Um Vento Sagrado*, 2001, dirigido por José Walter Lima), Pai Agenor declara: “*Eu sou católico e sou do candomblé. São duas partes distintas; não faço sincretismo. Eu sou católico como Mãe Menininha era católica, Mãe Aninha era católica... Tenho os símbolos e os mitos africanos e tenho os santos de igreja. Não faço comparação de um e outro. Comparar era de um tempo em que os escravos necessitavam fazer isso, porque todo mundo tinha que ser católico. Santo de igreja é uma coisa, o budismo é outra coisa e os mitos africanos são outra coisa. São completamente independentes. Não vou dizer que os orixás tiveram força graças ao catolicismo; os orixás sempre tiveram força. Eu os tenho como fragmentos da natureza. (...) Eu adoto todas as religiões; sou propriamente um teologista; de todas as religiões aceito a parte que é verdade.*” [“Yo soy católico y soy del candomblé. Son dos partes distintas; no hago sincretismo. Yo soy católico como Mãe Menininha era católica, Mãe Aninha era católica... Tengo los símbolos y los mitos africanos y tengo los santos de iglesia. No hago la comparación de uno y otro. Comparar fue de un tiempo en que los esclavos necesitaban hacer eso, porque todo el mundo tenía que ser católico. Santo de iglesia es una cosa, el budismo es otra cosa, y los mitos africanos son otra cosa. Son completamente

3.3. Autonomía identitaria y *new age*

Para pensar las razones por las cuales las personas se acercan a prácticas religiosas afrobrasileñas en contextos transnacionales, como ocurre con los practicantes de candomblé del Teatro Aleph, me parecen de especial interés los textos que tratan la autonomía identitaria creciente de los sujetos en la contemporaneidad, lo que les confiere mayor libertad de elección religiosa. La autonomía identitaria del hombre contemporáneo parece ser, a la vez, efecto y causa de más numerosos y más profundos intercambios culturales, incluidos los intercambios religiosos. El movimiento conocido como *new age* [nueva era] es expresión de esa prerrogativa del individuo para componer sus propios sistemas religiosos de acuerdo a sus necesidades y preferencias personales.

Giddens (1995, 1997a, 1997b) está entre los autores que abordan la construcción de la identidad en las sociedades occidentalizadas contemporáneas, desde la perspectiva de la reflexividad.²⁷ Según Giddens, en sociedades que pasaron por un proceso de destradicionalización, el individuo está obligado a elegir cómo ser y actuar, porque la tradición ya no le obliga a repetir el pasado. Las elecciones de un estilo de vida no son sólo aspectos marginales de sus actitudes, sino que constituyen la narrativa reflexiva del yo y definen quién es el individuo. La noción de reflexividad del yo sintetiza las ambigüedades a que el individuo está sujeto al tener que ejercitar una libertad de opciones que es al mismo tiempo recompensadora, dado su carácter emancipatorio, y opresora, dado su carácter obligatorio. Para el autor, la globalización y la destradicionalización están profundamente vinculadas, en la medida en que el desarrollo de una comunicación global eficiente coloca las tradiciones en contacto con modos de vida alternativos.²⁸

independientes. No voy a decir que los *orixás* tuvieron fuerza gracias al catolicismo; los *orixás* siempre tuvieron fuerza. Yo los tengo como fragmentos de la naturaleza. (...) Yo adopto todas las religiones; yo soy propiamente un teólogo; de todas las religiones acepto la parte que es verdad." Traducción mía.]

²⁷ Otros autores que también tratan de una identidad contemporánea reflexiva son Ulrich Beck y Scott Lash. Más allá de sus diferencias teóricas, esos autores coinciden en que cuanto más las sociedades se modernizan, tanto más los sujetos adquieren la capacidad de reflexionar sobre sus condiciones sociales de existencia y de cambiarlas. Abogan por el paso de la modernidad a una modernidad reflexiva, pretendiendo superar la controversia entre modernistas y posmodernistas que ha dominado la escena académica del fin del siglo XX (Beck, Giddens y Lasch, 1997; Laurino, 2011).

²⁸ Cuando se refiere a *tradicón* o *orden tradicional*, Giddens (1997a) lo hace en contraposición a la idea de *modernidad* o *orden postradicional*. *Modernidad*, según Giddens, corresponde de forma genérica a las instituciones y modos de comportamiento impuestos después del feudalismo, cuyos pilares configuradores serían el capitalismo, la industrialización y los Estados nacionales. En su fase actual de globalización, Giddens califica la modernidad de *reciente* o *tardía*. Según el autor, los *sistemas abstractos* (discursos científicos) y la reordenación del tiempo y del espacio (cambio de la relación local / universal), típicos de la modernidad, generan procesos de *destradicionalización* de la vida cotidiana. Con ello, el autor no niega que las tradiciones son también elecciones, pero subraya que la

Jungblut (2014) trata de la relación entre globalización, autonomía identitaria y nuevas formas religiosas. Según ese autor, globalización reduce las distancias espacio-temporales y produce el acercamiento de los grupos humanos, forzándolos a interacciones e intercambios culturales destradicionalizantes. El pluralismo cultural resultante favorece la autonomía de los individuos, que a menudo necesitan posicionarse en relación a los muchos ítems identitarios disponibles (estéticos, religiosos, políticos, etc.). La autonomía del sujeto frente a un mercado pluralizado de bienes religiosos favorece un tipo de religión completamente desinstitucionalizada. El individuo busca vínculos identitarios que lo anclen, consonantes con su trayectoria de vida, sus expectativas, su personalidad, convirtiéndose en creador y seguidor de su propia religión, en detrimento de la constitución de sociedades reunidas en torno a una fe común. Las religiones tienden a no ser percibidas por el individuo como unidades indecomponibles pero sí como especies de depósitos de donde es posible sacar piezas sin que se necesite llevar el kit completo. La posibilidad de vincularse libremente a una determinada tradición sin participar de ella como miembro de un grupo unido y homogéneo caracteriza al movimiento *new age* (Jungblut, 2014).

Carozzi (1999) define *new age* como un macromovimiento sociocultural que aparece a partir de la década de 1960 entre las clases medias urbanas de occidente, particularmente en los sectores con un alto nivel de educación formal, y que resulta de la aplicación de la idea de cambio hacia la autonomía y el antiautoritarismo al campo terapéutico alternativo, psicoterapéutico, esotérico y religioso. El marco interpretativo del movimiento, según la autora, es la autonomía como dirección de transformación individual, la sanación expresada en el lenguaje de la energía, la sacralización del *self* y de la naturaleza, la reivindicación de la espiritualidad oriental concebida como un espejo invertido de occidente, el sincretismo, la liberación de los cuerpos, el antiautoritarismo.

Teisenhoffer (2007), al examinar las peculiaridades de las religiones afrobrasileñas que permiten su implantación y adaptación a nuevos contextos socioculturales, verifica que ellas se

ordenación de la vida en hábitos hasta cierto punto impuestos, típica del orden premoderno, es sustituida por una compleja diversidad de elecciones, a la que el individuo debe hacer frente: *“Obviamente no hay cultura que elimine del todo la elección en los asuntos cotidianos y todas las tradiciones son efectivamente elecciones entre un conjunto indefinido de posibles pautas de comportamiento. Sin embargo, la tradición o los hábitos establecidos ordenan la vida dentro de canales relativamente impuestos. La modernidad coloca al individuo frente a una compleja diversidad de elecciones y ofrece al mismo tiempo poca ayuda en cuanto a qué opción se habrá de escoger.”* (p. 105)

caracterizan por lo que se podría llamar lógica de acumulación, la movilidad de los fieles y una notable plasticidad de los rituales. Según la autora, estas características también están presentes en el universo *new age*, lo que permitiría la traducción de las prácticas de las religiones afrobrasileñas en un lenguaje *new age*.

Bahia (2016) no asocia la práctica del candomblé en Europa propiamente al *new age*, sino al ambientalismo y a una especie de romanticismo. Según la autora, actualmente el candomblé en Brasil y en el mundo se vuelve hacia una apropiación romántica de la idea de naturaleza, a fin de responder a las demandas del discurso ecológico y ambiental contemporáneo. Recordando que las fuerzas de la naturaleza en el candomblé son representadas por *orixás* imperfectos como los hombres y las mujeres mortales, Bahia argumenta que tal concepción de lo mágico, que correlaciona sagrado y profano y que los interliga a la naturaleza, se adecua a la actual mentalidad ambientalista europea y en especial al imaginario alemán, construido en torno a las influencias del llamado *lebensreformbewegung* [movimiento de la reforma de la vida]. Este se refiere a distintas reformas de costumbres ocurridas en Alemania y Suiza a partir de mediados del siglo XIX, derivadas del romanticismo alemán, movimiento crítico del racionalismo iluminista y de los excesos del industrialismo y que aboga por cierto retorno a una vida natural.

De acuerdo a Segato (1991), la introducción de los cultos afrobrasileños en Argentina no estaría directamente asociada con el movimiento *new age*, pero sí con una voluntad de ser minoría, con la manifestación de una vocación minoritaria, en la medida en que las personas implicadas están buscando otra identidad, diferente de aquella construida artificialmente por actos de gobierno o de intelectuales. De esta forma, en el decir de Segato, practicar las religiones afrobrasileñas constituye, en Argentina, la posibilidad de adquirir una alteridad real, de constituirse étnico, diferenciarse, implosionando, así, una censura homogeneizadora que estaría en la base de la identidad nacional argentina.

El interés por expresiones culturales y religiosas orientales, típico del movimiento *new age*, así como el interés por el “exotismo” de las religiones afroamericanas observado en su proceso de transnacionalización, puede ser interpretado en términos de *fetichización*. Carvalho (2002), analizando los procesos contemporáneos de difusión y apropiación de la cultura afroamericana,

propone que dicha cultura se convierte a menudo en fetiche para el occidente, simbolizando una ideología de reanudación del cuerpo en un momento de extrema maquinización y robotización de la vida. Según el autor, en la fantasía del hombre blanco urbano de clase media, las expresiones simbólicas afroamericanas juegan el papel de restituir valores humanos perdidos: la fiesta, la risa, el erotismo, la libertad corporal, la espontaneidad, la sacralización de la naturaleza y del cotidiano. Así, como si un grupo étnico-social buscara lo que no tiene en la práctica cultural de otro grupo étnico-social, la cultura afroamericana funcionaría como promesa de convivialidad alegre, contacto interpersonal auténtico, experiencia de lo dionisiaco. En el caso específico de las religiones afroamericanas –como el candomblé brasileño y la santería cubana–, Carvalho compara su difusión realizada por un maestro vivo con la manera como las tradiciones orientales –como el budismo zen, el budismo tibetano, el sufismo, el hinduismo, el taoísmo– se difunden en el occidente secularizado, marcado por el declinio del cristianismo (Carvalho, 2002; Carvalho 2004).

A partir de mis investigaciones de campo, pude confirmar que parte de los practicantes de candomblé del Teatro Aleph de hecho adoptan esa religión dentro de una lógica que podría ser denominada *new age*, convirtiéndose esa noción indispensable para comprender y explicar las representaciones y la práctica del candomblé en aquel lugar específico. Sin embargo, los hallazgos de mi investigación me hicieron notar que el marco interpretativo del *new age* no es suficiente para entender el fenómeno de la práctica del candomblé en el Teatro Aleph en todas sus dimensiones. Reside en esta práctica también una dimensión política muy específica, que exploraremos en el Capítulo 7 de esta tesis.

4. Teatro y religión

4.1. Sagrado y profano

Émile Durkheim (1989), pionero de la sociología francesa, afirma que la esencia de la religión está en la distinción de la realidad en dos ámbitos, lo *sagrado* y lo *profano*. Según el autor, aunque esas dos categorías sean opuestas una a la otra, existe una comunicación entre ellas, pues lo profano puede acceder a lo sagrado. Lo sagrado se compone de un conjunto de creencias y ritos, siendo que las creencias se refieren a una dimensión cognitiva / cultural y los ritos se refieren a una dimensión material / institucional. Los ritos, por medio de la exaltación de las energías individuales, permiten que las personas salgan de sus vidas ordinarias, típicas del mundo profano, y accedan momentáneamente al mundo sagrado. Lo que caracteriza a lo sagrado es justamente el hecho de estar apartado de las cosas cotidianas. Lo profano, a su vez, corresponde a la porción de la realidad que se confunde con las actividades prácticas de la vida social. Representa lo que es común, cotidiano, repetitivo, en fin, aquello que no debe mezclarse con lo sagrado, bajo el riesgo de profanarlo (Durkheim, 1989; Vares, 2015).

Para Durkheim, pueden ser considerados sagrados no sólo dioses o espíritus, sino también cualquier cosa, como una roca, un árbol, un objeto, un conjunto de palabras o de movimientos. Así, lo sagrado puede adquirir formato totémico, teocéntrico, cosmocéntrico o antropocéntrico. Al analizar las nociones de sagrado y profano en el totemismo australiano, el autor procura demostrar que esa forma de pensar la realidad no está ausente en las sociedades complejas y secularizadas. Sostiene la realidad del fenómeno religioso, lanzando los presupuestos para una nueva religiosidad coherente con el mundo moderno, que tiene en el propio hombre su elemento central (Durkheim, 1989; Vares, 2015).²⁹

Mircea Eliade (2010), filósofo e historiador de las religiones, también define lo sagrado en oposición a lo profano, de modo que esas nociones no pueden ser entendidas fuera de su concepción binaria. Lo sagrado es lo extraordinario que se revela en el mundo físico y que hasta entonces permanecía oculto, es algo que ocurre en un orden diferente y tiene calidad de

²⁹ De manera distinta a Durkheim, Max Weber (2004) apunta a la ausencia de religiosidad del hombre moderno. Al tratar de la racionalidad moderna, acuña el término *desencantamiento del mundo* para describir el carácter de una sociedad occidental modernizada, burocratizada, secularizada, donde la comprensión científica está más valorada que la creencia y donde los procesos están orientados hacia metas racionales.

tiempo y espacio distinta a la normalidad cotidiana. A esa manifestación de lo sagrado en objetos pertenecientes al mundo profano el autor nombra *hierofanía*.

Eliade explica que sagrado y profano constituyen dos modalidades distintas de ser en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre. A cada uno de los dos, corresponden diferentes significados de naturaleza, alimentación, sexualidad, trabajo, educación, entre otros. Según el autor, el hombre premoderno está envuelto en un mundo encantado, donde lo sagrado es sinónimo de poder. Él hace lo posible para pasar la mayor parte de su vida en el modo sagrado, porque eso significa aumentar su poder de dominio. El hombre moderno, a su vez, está envuelto en un mundo profano y se esfuerza por tener una plena vivencia profana. Sin embargo, mismo en la más desacralizada de las sociedades modernas, el hombre todavía se comporta religiosamente, practicando ritos que reproducen mitos. Sagrado y profano, concluye Eliade, pueden coexistir. La manera de ser profana nunca va a ser total y absoluta porque dentro del espacio y del tiempo de los hombres profanos hay lugares y momentos que toman una dimensión sagrada, ya que salen del orden común de la vida (Eliade, 2010).

4.2. Rituales, teatro y religión

Partiendo de sus estudios sobre los rituales de los ndembo en África, el antropólogo Victor Turner (1974) considera los rituales como eventos dotados de representación simbólica y diferenciados de la realidad cotidiana, destinados, de manera general, a gestionar situaciones de crisis de la comunidad. Turner observa que hay un momento de *liminalidad* en el ritual (subsiguiente a la separación del individuo de la vida cotidiana y anterior a la reintegración del individuo a la misma) en que los individuos se desnudan de su estatus social y tienden a desarrollar un sentido de grupo muy fuerte.³⁰ No existiendo separaciones de poder entre ellos, en la fase liminal de los rituales se desarrolla entre los individuos un sentimiento de igualdad y unión. A esta experiencia colectiva, estimuladora de un estado sagrado, Turner da el nombre latín de *communitas*.

³⁰ Turner se valió de la noción de fase liminal ya propuesta por Van Gennep (2011) al tratar de los ritos de paso. Según Van Gennep, el momento liminal del ritual es precedido por un momento de separación (cuando el individuo es separado de su vida cotidiana) y seguido de un momento de agregación (cuando el individuo se reintegra a la sociedad).

Turner sugiere una relación dialéctica entre *estructura* (que representa la realidad cotidiana) y *antiestructura* (momentos extraordinarios). En un determinado momento la estructura instituye la antiestructura para producir un efecto de distanciamiento reflexivo sobre sí misma; en un segundo momento, la antiestructura tiende a contribuir a la revitalización de la propia estructura social.³¹ Las nociones de antiestructura y de liminalidad propuestas por Turner están asociadas a la ausencia de normas y reglas controladoras de los deseos y de la acción. Así, por permitir a los individuos involucrados descubrir y expresar nuevas formas de relacionarse, el momento liminal trae la posibilidad de transformaciones del orden social establecido. La libertad, la emoción y el procedimiento creativo no están en la estructura normal de lo cotidiano, sino en esos momentos / espacios situados al margen (Turner, 1974).

Además de sus importantes contribuciones a los estudios de los ritos, Turner nos brinda la noción de *drama social*.³² Tomando el encadenamiento del drama teatral como metáfora de una amplia variedad de situaciones sociales, traza un patrón de acción dramática que es recurrente también fuera de los escenarios: en primer lugar, una violación de una norma establecida y socialmente aceptada; a continuación, una crisis creciente desencadenada por la violación de la norma; luego, un proceso de negociación que funciona como mecanismo de resolución; finalmente, una reintegración, que abarca tanto el ajuste a una situación cultural original como el reconocimiento de la permanencia del cisma (Turner, 1996; Cavalcanti, 2007; DaMatta, 1976; Dawsey, 2006).

Esta descripción de proceso social en movimiento implica un modelo dinámico de sociedad en que la acción es reconstituida y presentada de forma dramática. Sin embargo, el referencial dramatúrgico de Turner va más allá de un modelo social. El drama social implica también un curso de tiempo de experimentación subjetiva, afectiva y cognitiva de los principios estructurales por los personajes / actores sociales. Su desarrollo no sólo revela los focos de

³¹ La formación antropológica de Turner se desarrolló, inicialmente, en la escuela británica y, posteriormente, en la norteamericana. De esta forma, la noción de *estructura* presente en sus trabajos corresponde al modelo empleado por esas escuelas y se refiere a la forma en que las instituciones y los actores se posicionan socialmente, a la disposición más o menos característica de instituciones especializadas mutuamente dependientes en una sociedad (Silva, 2005).

³² La idea de drama social aparece por primera vez en la obra de Turner en el año 1957, en su libro *Schism and Continuity*. Antes de Turner, el sociólogo George Gurvitch ya había propuesto un concepto similar en su artículo *Sociología del Teatro*, de 1956. En ese trabajo, Gurvitch no sólo habla sobre la dimensión social del teatro, pero también destaca la importancia de los elementos teatrales o la *performance* en toda suerte de ceremonia social, incluso en una simple reunión de amigos. También en 1956, el sociólogo Erving Goffman publica su *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, obra que difundió el concepto de *performance social* como una especie de dramatización. El capítulo introductorio de esta obra recibió el nombre de *Performance* y en él Goffman definió la *performance social* en términos teatrales (Carlson, 2011).

tensión de la estructura social, sino que constituye también un tiempo de posible reflexión, análisis, autoanálisis y transformación conceptual e interior de la persona en sus relaciones (Cavalcanti, 2007).

Richard Schechner, director teatral y académico, amigo y colaborador de Victor Turner, reconocido por desarrollar el campo de los *Performance Studies*³³, es autor ineludible entre los que reflexionan sobre la relación entre ritual y teatro. Schechner (2003, 2012) define *performance* como comportamiento ritualizado y permeado por el juego.³⁴ En otras palabras, explica que *performance* es el comportamiento codificado y transmisible, ejercido por medio de interacciones entre el juego y el ritual. Según Schechner (2012), los rituales son formas de recordar, manifestaciones de la memoria individual y / o colectiva, que ayudan a las personas a lidiar con transiciones difíciles, relaciones ambivalentes, jerarquías y deseos que violan las normas sociales.³⁵ El juego, a su vez, da a las personas la oportunidad de experimentar temporalmente el tabú, lo excesivo y lo arriesgado. Ambos, ritual y juego, llevan a una “segunda realidad”, en la cual las personas pueden convertirse en otros que no sean sus “yos” diarios y realizar acciones diferentes de las que realizan en la cotidianidad. Valiéndose de la noción de fase liminal del ritual desarrollada por Turner, Schechner (2011b, 2012) afirma que, durante el momento liminal, el individuo es transportado de su realidad cotidiana hacia el espacio-tiempo ritual, que permite su transformación, permanente o temporal.³⁶ Cuando asume el atributo liminal, el individuo es, al mismo tiempo, el “no yo” (negación de sí) y el “no no yo” (la doble negativa que le reenvía a sí mismo).

En lo que concierne a una posible teatralidad del fenómeno de trance y posesión³⁷, se destaca el trabajo etnográfico de Michel Leiris. Estudiando los fenómenos de posesión entre los etíopes de Gondar, tomados por los espíritus llamados *zars*, Leiris (1958) observa sus aspectos ambivalentes. La posesión puede estar ligada al chamanismo, pero también se refiere a

³³ Aunque no fue el primero en utilizar el término *performance*, Schechner fue quien lo propuso como objeto de un nuevo campo de estudio, llamado por él Teoría de la *Performance*. Schechner utilizó por primera vez el término *performance* en un artículo publicado en 1966, *Performance Activities of Me*. En 1980, Schechner fundaría el departamento de *Performance Studies* en la Universidad de Nueva York.

³⁴ En inglés, Schechner utiliza la palabra *play*. Al traducir *play* a *juego*, perdimos la polisemia del término en la lengua original: en inglés *play* es *jugar*, pero también puede ser *actuar*, *interpretar*, *desempeñar*, *representar*.

³⁵ Aunque diferencie rituales sagrados y seculares, Schechner afirma que esa separación no es rígida.

³⁶ Los ritos de paso, como iniciaciones, bodas y funerales, dan lugar a transformaciones permanentes. En el juego, como las artes del espectáculo y los deportes, las transformaciones son temporales.

³⁷ En esta tesis utilizaré los términos *trance*, *incorporación* y *posesión* indistintamente, pues ellos son casi siempre intercambiables, ya sea como categorías nativas, en el caso de mis informantes, o como categorías analíticas. Para más detalles sobre esta terminología y las sutilezas de su utilización científica, véase Dravet (2016).

conductas que están a medio camino entre la vida práctica y el juego teatral. Los *zars*, explica el autor, constituirían una reserva de personalidades, cada cual con sus comportamientos y actitudes, que los médiums podrían vestir según las necesidades y las situaciones diversas de la vida cotidiana. Según Leiris, los fenómenos por él estudiados serían estados híbridos, que involucran a la vez la simulación y la posesión.

4.3. Las propuestas de los teatrólogos

Con respecto a las relaciones entre teatro y religión, hay una significativa producción bibliográfica de teatrólogos que, a partir de distintos cuestionamientos y variadas trayectorias personales y artísticas, se inclinaron sobre el tema a lo largo del siglo XX (Camargo, 2012). Entre ellos, están Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, autores que me parecieron interesantes para pensar desde otras perspectivas las problemáticas de mi investigación. Algunos de estos autores, incluso, trabajaron en colaboración con científicos sociales. Grotowski, por ejemplo, colaboró con Schechner, mientras que Barba desarrolló proyectos junto a la antropóloga Kirsten Hastrup. Peter Brook, por su parte, es una referencia para Oscar Castro, director del Teatro Aleph, además que su amigo personal. Grotowski es también citado por Oscar Castro como maestro y modelo para los integrantes del Teatro Aleph, desde los tiempos de su fundación.³⁸

³⁸ Al destacar a autores como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski o Richard Schechner, no puedo pasar por alto de las críticas que se les han dirigido. El dramaturgo y profesor indio Rustom Bharucha, vinculado a la corriente de pensamiento poscolonial, aclara que la falta de contextualización histórica llevó a un modo reductor de reunir fenómenos artísticos complejos y diferentes entre sí, como *kabuki*, *noh*, *kathakaly*, formas del teatro balinés, entre otras, referidas por Artaud y otros autores como “teatro oriental”. Bharucha también critica la forma pulverizada por medio de la cual Schechner documentó sus impresiones sobre la India, a partir de lo que interesaba a su experiencia, en función de los estímulos de la cultura euroamericana. Al reproducir rituales indígenas en las *performances* de teatro experimental que dirigió, Schechner habría ignorado la orientación espiritual, así como la función social de estos ritos. Según Barucha, tal orientación constituye no sólo un modo de vida para los indios, pero también participa de una especie de ajuste o incluso de confrontación ante una situación económica y política de privación de medios de supervivencia. Barucha cuestiona la ética de la reproducción de acciones desnudas de sus significados originales y retiradas de una determinada tradición o herencia cultural (Bharucha, 1993). En la misma línea, otra crítica importante es la de la ensayista cubana Inés Martiatu al teatro antropológico de Eugenio Barba, tomando como ejemplo la estancia del teatrólogo entre los indios yanomami de Venezuela. Inés Martiatu enfatiza que los yanomami jamás invitaron a Eugenio Barba y su grupo a visitarlos en la selva donde viven y que, por lo tanto, Barba y sus actores deberían ser responsables por las consecuencias de esa interacción para la vida de los indígenas. Los yanomami vivían sus vidas sin saber que lo que producían era *performance*, una práctica que posee alto valor como mercancía de espectáculo entre los segmentos intelectuales de los países occidentales (Martiatu, 2000 en Carvalho, 2004).

Artaud (2006) se inspira en el teatro de Bali para proponer un nuevo lenguaje teatral, que debería rescatar el carácter mágico de la vida. Para el autor, el teatro oriental guardaría una esencia anterior a la palabra verbalizada, expresada por medio de música, gestos, variaciones de voz. El teatro occidental, en contraposición, estaría contaminado por la literatura y la psicología, que le quitarían su carácter religioso y metafísico. Defiende que el teatro debe anhelar niveles más profundos de sensibilidad, lo que constituiría igualmente el objetivo de la magia y de los ritos, de los cuales el teatro sería sólo un reflejo.

Afiliado explícitamente al pensamiento de Antonin Artaud, Peter Brook construye una carrera teatral de experimentación –que comprende largos años de viaje por África y Asia; el trabajo con actores de distintas nacionalidades; la propuesta de un escenario vacío– en la búsqueda de la superación del teatro burgués. En lugar de este último, Brook propone una síntesis entre el *teatro sagrado* (ritual y mágico) y el *teatro bruto* (popular y político), que resultaría en lo que él nombra *teatro inmediato*, un ritual vivo, de celebración y intercambio entre actores y público (Brook, 1970; Felício, 1992; Banu, 2015; Gibbons, 2010).

Jerzy Grotowski, amigo de Peter Brook, también influenciado por Antonin Artaud, persigue un teatro sagrado que sea posibilidad de curación y salud. Estuvo en México, Nigeria, India, Haití, tratando de encontrar elementos comunes entre *performances* rituales de diferentes culturas. Afirma no tener un interés folclórico por lo exótico, sino estar en busca de una experiencia humana universal de conexión con el mundo natural (Carlson, 2011). Presenta un profundo interés por técnicas de actuación, especialmente las no occidentales, proponiendo que, por medio de entrenamiento físico y psíquico, el actor se desnude y se entregue al público, como una ofrenda. En la ceremonia que es el acto teatral, el *actor santo*, tal como un sacerdote, realiza el rito por sí y en nombre de los demás, desvelando en cada espectador lo que está enmascarado por la vida cotidiana (Sabino, 2014). Posteriormente, Grotowski deja de interesarse por el teatro en tanto espectáculo y su trabajo tiende a una investigación del ritual de actuación, concretada en talleres realizados con actores y no-actores. Así, el teatro pasa a constituir para Grotowski sólo una técnica entre otras –como el trance, la meditación, el yoga y el zen– con vistas a un florecimiento personal integral y a una comunicación interpersonal auténtica y completa (Tolentino, s.f.; Scheffler, 2005).

Eugenio Barba, discípulo de Grotowski, también se interesa por el teatro no occidental y por posibles relaciones entre teatro y Antropología. Barba se vuelve al estudio de lo que denomina *comportamiento escénico preexpresivo*, que estaría a la base de diferentes géneros y tradiciones culturales. Argumenta que lo que distingue la *performance* de la vida cotidiana no está tanto relacionado con lo que Schechner llamó *comportamiento restaurado*, más bien con ciertos factores fisiológicos que confieren al cuerpo una particular energía, señalando el estado de actuación. Según Barba, estos factores preexpresivos de la *performance* se basan en operaciones fundamentales del cuerpo en el espacio, tales como peso y equilibrio, que producen efectos que se repiten en las más diferentes culturas (Barba, 1991; Carlson, 2011).

4.4. Espacios utópicos

En este apartado, me interesa destacar un texto que no trata propiamente de teatro y religión, pero cuyas ideas se me mostraron muy ricas para comprender cómo la relación entre teatro y religión ocurre en el Teatro Aleph. Se trata del texto *De los espacios otros (Des espaces autres)*, de Michel Foucault, resultado de una conferencia de 1967, publicado en 1984. En este texto, Foucault define *heterotopía* como una ubicación física de la utopía. Las heterotopías son espacios concretos que albergan el imaginario, como una carpa de niños o un teatro. Pueden servir para enajenar de la sociedad ciertos individuos o grupos (como los espacios de las casas de retiro, los asilos o los cementerios) o son espacios que acomodan ciertos tipos de actividad (como estadios deportivos, lugares de culto, parques de atracciones). De manera general, son lugares dentro de una sociedad que obedecen reglas diferentes de las que rigen dicha sociedad (Foucault, 2004).

Llegué al concepto de heterotopía formulado por Foucault a partir de las entrevistas que realicé con Oscar Castro, quién utilizó la idea de “espacios utópicos” para describir su relación personal a la vez con el teatro y el candomblé. Posteriormente, durante el montaje de mi cortometraje, hice uso de ese discurso de Oscar para estructurar la narrativa fílmica. De cierta forma, el concepto de heterotopía funcionó como disparador para mi comprensión de la dimensión política del candomblé practicado en el Teatro Aleph, existente al menos para una parte de los participantes del grupo, como trataremos en el Capítulo 7.

5. La miríada de religiones afrobrasileñas

5.1. Los orígenes

Hay una gran controversia entre los estudiosos con respecto del momento de surgimiento del candomblé. Prandi (1996) explica que la organización de las religiones de origen africano en Brasil se dio a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Los africanos llegados en el período final de la esclavitud se asentaron sobre todo en áreas urbanas, lo que permitió, según el autor, un mayor contacto entre sí, física y socialmente, y en consecuencia propició condiciones para la supervivencia de algunas religiones africanas.³⁹ El culto católico a los santos, en una dimensión popular politeísta, se ajustó perfectamente al culto de los panteones africanos y así, sincretizándose con el catolicismo y en grado menor con religiones indígenas, las religiones afrobrasileñas se formaron, con distintos nombres y ritos, en las diferentes regiones del país. El candomblé de Bahía, el xangô de Pernambuco y Alagoas, el tambor de mina de Maranhão y Pará, el batuque de Rio Grande do Sul y la macumba de Rio de Janeiro se insertan en ese amplio abanico de variantes. El término *candomblé* puede ser usado para abordar genericamente todas esas formas religiosas, o bien, en un sentido más estricto, hace referencia al candomblé ketu de Bahía, vertiente en que predominan los *orixás* y ritos de iniciación de origen yoruba.⁴⁰

Capone (2005), por su parte, aunque también afirme que fue en las ciudades que se inició el sincretismo afrocatólico, ubica temporalmente los orígenes del candomblé ya a finales del siglo XVIII. En esa época, según la autora, con el declive del cultivo de la caña de azúcar en el campo del nordeste brasileño, la Iglesia Católica se hace mucho más presente en la vida cotidiana de los africanos esclavizados y libertos, ahora concentrados en las ciudades. En ese contexto se crean cofradías de afrodescendientes dedicadas a un santo o una virgen del santoral católico, asociaciones que constituyen los antecedentes de los *terreiros* de

³⁹ La esclavitud de africanos en Brasil se inició a mediados del siglo XVI, en el período colonial, y tuvo su término formal con la publicación de la Ley Áurea, el 13 de mayo de 1888, ya durante el período imperial. El sistema de esclavitud no sólo atendía al suministro de fuerza productiva a la colonia / el imperio, pero también alimentaba un provechoso tráfico humano, del que varias potencias europeas se beneficiaban económicamente.

⁴⁰ Prandi (1996) explica que la lengua ritual en el candomblé ketu “*deriva do iorubá, mas o significado das palavras em grande parte se perdeu através do tempo, sendo hoje muito difícil traduzir os versos das cantigas sagradas e impossível manter conversação na língua do candomblé.*” (p. 66) [deriva del yoruba, pero el significado de las palabras en gran parte se perdió a través del tiempo, siendo hoy muy difícil traducir los versos de las cantigas sagradas e imposible mantener conversación en la lengua del candomblé. Traducción mía.]

candomblé.⁴¹ Al igual que las cofradías, los *terreiros* se dividen en *nações* [naciones] –ketu, ijexá, jeje, efon, nagô-vodum, angola, congo y otras–, virtualmente relacionadas con diferentes orígenes étnicos y culturales africanos.^{42 43}

5.2. El predominio ketu

El candomblé ketu ha tenido gran influencia sobre otras *nações*, que han incorporado muchas de sus prácticas rituales. Los orígenes de la predominancia del candomblé ketu entre las religiones afrobrasileñas se puede encontrar a fines del siglo XIX, cuando estaban en boga teorías evolucionistas defendiendo la existencia de una jerarquía cultural, moral y psíquica entre los diferentes pueblos. Así, el anglosajón era considerado superior al portugués, como el yoruba a otras etnias africanas, especialmente a los bantúes. El precursor de los estudios afrobrasileños, Raymundo Nina Rodrigues, se dedicó a demostrar la supremacía de los yoruba entre los negros de Bahía (Capone, 1999a; Capone, 2005; Dantas, 1988).

Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Roger Bastide y Pierre Verger son exponentes de una tradición de alianzas entre estudiosos y practicantes de candomblé que dotó de gran prestigio a los *terreiros* que han sido objeto de investigaciones científicas. En ese sentido, una supuesta pureza africana sancionada académicamente por antropólogos implicaría la atribución de mayor legitimidad a los *terreiros* de tradición yoruba. Es así que los *terreiros* Engenho Velho, Alaketu, Gantois y Axé Opô Afonjá, todos ellos ubicados en la ciudad de Salvador, se vuelven las referencias principales del candomblé, fuentes de ortodoxia y ortopraxia, y sus respectivos líderes establecen su autoridad en el campo religioso afrobrasileño (Capone, 1999a; Capone, 2005; Dantas, 1988).^{44 45}

⁴¹ Algunos ejemplos son la confradía dedicada a San Benito El Moro, uno de los principales santos venerados por los africanos esclavizados y sus descendientes, y la confradía dedicada a Nuestra Señora del Rosario de los Hombres Negros, que reunía a africanos liberados (Capone, 2005).

⁴² Según Bahia (2016), el candomblé yoruba, también designado jeje-nagô, congregó desde su inicio aspectos culturales originarios de diferentes ciudades yorubanas, dando origen en Brasil a diferentes ritos, o *nações* de candomblé. Así, en cada una de esas *nações* predominarían tradiciones de la ciudad o región yorubana que le presta el nombre: ketu, ijexá, efán, etc. Hoy en día, afirma la autora, las *nações* de candomblé han perdido su connotación étnica.

⁴³ Para la profundización del concepto de etnia y su relación con la cultura, específicamente relacionada con la población afrodescendiente, véase Braz (2017).

⁴⁴ La valorización de los yoruba se expresa por su oposición a los bantúes, supuestamente inferiores, desprovistos de tradiciones religiosas y practicantes de brujería. Los estereotipos, repetidos muchas veces en las escrituras de etnólogos, que hacen de los yoruba un pueblo superior y apegado a sus tradiciones, y los bantúes un pueblo más permeable a influencias externas, se convierten en explicación para el predominio yoruba en el candomblé tradicional (Capone, 2005).

A partir de la década de 1960, el movimiento afrobrasileño gana nuevas influencias y referencias, en un marco internacional de movimientos por los derechos civiles, como el movimiento *black is beautiful* en Estados Unidos y las luchas africanas contra la segregación racial y por la descolonización. En Brasil, el redescubrimiento de un orgullo étnico lleva a la reafirmación de la identidad afro y de las raíces africanas, constituyendo el llamado movimiento de *reafricanización* (Melo, 2008; Sigilião, 2009). En el movimiento de reaffricanización brasileño, se hace hincapié en la cultura yoruba, legitimada en los escritos de los antropólogos y también en las canciones y en las novelas bahianas, que contribuyen en generar un discurso de autenticidad afrobrasileña basada principalmente en elementos de la cultura yoruba (Capone, 1999a; Capone, 2005; Dantas, 1988).

La noción de democracia racial, atribuida originalmente a Gilberto Freyre y que traspasa toda la historia del pensamiento sociológico brasileño, corresponde a un mito de identidad nacional según el cual Brasil se formó a partir de una mezcla étnica armoniosa y pacífica entre europeos, africanos y amerindios, lo que resultaría en una cultura brasileña fundamentalmente sincrética y en una sociedad no racista. En ese sentido, el sincretismo sería un valor positivo, cimentante de la cultura brasileña (Guimarães, 2001; Guimarães, 2006). A partir de los años 1980, el movimiento afrobrasileño pasa a denunciar el mito de la democracia racial, tratando de esclarecer la especificidad de las relaciones raciales en Brasil, principalmente la contradicción entre sus normas igualitarias y sus prácticas de exclusión. En este contexto, el sincretismo, como elemento constitutivo del mito de la democracia racial, pasa a ser combatido, dando forma al movimiento de *desincretización*. Reaffricanización y desincretización, aunque no sean sinónimos, constituyen dos aspectos de un mismo proceso de reemergencia étnica y afirmación afro en la sociedad brasileña (Ferretti, 1998; Carmo & Magalhães, 2010; Melo, 2008).⁴⁶

El movimiento de desincretización, que perdura hasta el presente, tiene su hito inicial a principios de los años 1980, cuando un grupo de *mães de santo* de la ciudad de Salvador firmó un manifiesto criticando el sincretismo entre santos católicos y *orixás* africanos, en tanto

⁴⁵ La llegada tardía de esclavizados yorubas, tras la caída del imperio Oyo, contribuye al argumento de una mayor "autenticidad africana" de los pueblos de esa etnia (Capone, 2005).

⁴⁶ Los movimientos de reaffricanización y desincretización en Brasil pueden ser interpretados en el marco de la propuesta de Raymond Williams relativa a los procesos de *tradicionalización*. Para Williams (1997), las tradiciones no son arbitrarias, más bien son selectivas, pues desde el presente se elige intencionalmente qué elementos destacar y cuales omitir del pasado. Un elemento cultural relativo a un período histórico, explica el autor, es absorbido en una tradición selectiva que difiere de la cultura vivida, en un proceso de rescate y resignificación conducido por personas del presente por motivos diversos, que incluyen relaciones de poder político, clivaje ideológico, disponibilidad económica, visibilidad y legitimidad cultural (Williams, 1997; Martín, 2009).

herencia de la época colonial, cuando los esclavizados se vieron obligados a esconder sus dioses detrás un supuesto culto a los santos católicos. Estas sacerdotisas retoman así la *teoría de la máscara* de Roger Bastide (Bastide, 1960 en Capone, 2005), quien interpretó el sincretismo como una forma de resistencia afro a la cultura dominante. Ir a la misa después de la iniciación en un culto afrobrasileño, lavar las escaleras de una iglesia o dirigir oraciones a los santos católicos en sus ceremonias religiosas eran prácticas de una época pasada. Los afrobrasileños deberían ahora reclamar su identidad africana, reconectarse con sus raíces (Bastide, 1960 en Capone, 2005).

En función del predominio cultural yoruba en el universo religioso afrobrasileño, la variante del candomblé denominada *nação angola*, de origen bantú, incorporó muchas de las prácticas iniciáticas yorubas, así como adoptó el panteón de los *orixás* yorubas, aunque se los llame con nombres de las divinidades bantúes, los *inquices*.⁴⁷ En el *candomblé angola* tiene fundamental importancia el culto de los *caboclos*, que son espíritus amerindios, considerados, según la tradición oral, los verdaderos ancestros brasileños y por lo tanto los que son dignos de culto en el nuevo territorio en que los africanos fueron confinados por la esclavitud. El llamado *candomblé de caboclo* es una modalidad del candomblé angola centrado en el culto exclusivo de los antepasados amerindios. Fue probablemente el *candomblé angola* y el *candomblé de caboclo* que dieron origen a la *umbanda* (Prandi, 1996).⁴⁸

5.3. La umbanda

La umbanda se constituyó en la primera mitad del siglo XX, en Río de Janeiro y luego en São Paulo, diseminándose por todo el país e impulsando una nueva etapa de difusión del candomblé. Suele ser considerada la religión brasileña por excelencia, debido a su carácter sincrético, resultado del encuentro de tradiciones africanas, indígenas, católicas y kardecistas⁴⁹, y al hecho de presentarse como una religión dirigida a todos, independientemente de clase,

⁴⁷ El lenguaje ritual del candomblé angola se originó principalmente de las lenguas quimbundo y quicongo (Prandi, 1996).

⁴⁸ Según Prandi (1996), el popular *candomblé de caboclo* y el menos conocido *candomblé de egum* también se originaron en Bahía. El Nordeste fue también cuna de otras modalidades religiosas más cercanas a las religiones indígenas, pero que tarde o temprano acabaron por incorporar mucho de las religiones afrobrasileñas o influenciarlas. Se trata del *catimbó*, religión de espíritus a los que se da el nombre de maestros y *caboclos*, que se incorporan en el trance para aconsejar, recetar y curar. Este tronco afroamerindio tiene variantes en diferentes lugares, conocidas como *jurema*, *toré*, *pajelança*, *babaçuê*, *encantaria* y *cura*.

⁴⁹ *Kardecismo* o *espiritismo* es una religión originada en Francia a mediados del siglo XIX, cuyo máximo exponente ha sido Allan Kardec (1804-1869). Según su doctrina, los espíritus –almas de los hombres que han dejado su envoltura corporal– podrían establecer contacto con los seres encarnados (Oliveira, 2003).

etnia o color. Según la tradición oral, en noviembre de 1908, el joven Zélio Fernandino de Morais (1891-1975) comenzó a presentar comportamientos extraños, asumiendo la postura de un viejo y diciendo cosas ininteligibles. Llevado por su familia a una sesión en la Federación Espírita de Niterói, en la región metropolitana de la ciudad de Río de Janeiro, Zélio incorporó espíritus que se presentaban como africanos esclavizados e indígenas brasileños y anunció la nueva religión, que proponía el culto a esos africanos e indígenas desencarnados, así como la práctica de la caridad según el evangelio cristiano (Oliveira, 2003).

La aparición de la umbanda se inserta en el contexto histórico de fuerte nacionalismo que caracterizó las décadas subsiguientes a la implantación del régimen republicano en Brasil. La prevalencia ideológica del evolucionismo y del positivismo a fines del siglo XIX y principios del siglo XX son determinantes en la constitución de la nueva religión.⁵⁰ De esta forma, al mismo tiempo que asume la herencia africana y amerindia, acercándose a una representación sincrética de la nacionalidad, el discurso umbandista acentúa los rasgos evolucionistas y cientificistas del kardecismo. En la umbanda, el indígena y el afro son valorados como importantes elementos formadores de la nacionalidad brasileña, pero sólo bajo una óptica evolucionista según la cual el brasileño fruto del mestizaje sería un hombre “mejorado” en relación a un pasado “salvaje”. A lo largo del siglo XX, la umbanda se institucionaliza como religión, con la creación de una red de federaciones de umbanda que abarca distintas regiones del país y la realización de varios congresos de ámbito nacional (Oliveira, 2003).

El proceso de legitimación de la umbanda pasa por la eliminación de rasgos heredados del candomblé, su matriz africana, especialmente los que denotan un origen tribal y de época esclavista, así como por su cooptación por una élite blanca. En comparación con el candomblé, el proceso de iniciación de la umbanda es más simple y menos costoso y sus rituales evitan o dispensan el sacrificio de sangre. Este último aspecto favorece su aceptación entre grupos sociales más occidentalizados (Prandi, 1996; Oliveira, 2003).

⁵⁰ El régimen republicano fue instaurado en Brasil el 15 de noviembre de 1889, a través de un golpe de Estado político-militar que puso fin a la monarquía parlamentaria del Imperio. El cambio de régimen de gobierno y varias medidas gubernamentales de los primeros años de la República –como la reforma educativa y la separación oficial entre Iglesia y Estado, ambos en 1891– tuvieron una fuerte influencia del pensamiento positivista. Esto se explica, en gran parte, por la alta diseminación de la doctrina de Auguste Comte en las instituciones de enseñanza militar brasileñas en aquel período. El positivismo influyó especialmente a la alta oficialidad del ejército y algunas capas de la burguesía brasileña, que se empeñaron en el movimiento republicano a finales del siglo XIX (Lima, 2004; Costa, 1953).

En la umbanda no se incorporan *orixás*, sino *exus*, *pombagiras*, *caboclos*, *pretos-velhos*, *povos do oriente*, *boiadeiros*, *marinheiros*⁵¹ –entidades que son arquetipos de la sociedad brasileña, relacionados a aspectos históricos y culturales del país—. ⁵² Estas entidades se manifiestan en los cuerpos de los iniciados durante las ceremonias de trance para bailar y sobre todo orientar y curar a aquellos que buscan ayuda religiosa para solucionar sus males. Con la umbanda, se añaden a las religiones afrobrasileñas las contribuciones del kardecismo, especialmente la idea de comunicación con los espíritus de los muertos a través del trance y la valorización de la caridad y del altruismo. La umbanda queda así a medio camino entre una religión ética, preocupada por la orientación moral de la conducta, y una religión mágica, orientada hacia la manipulación sobrenatural del mundo (Prandi, 1996).

Teisenhoffer (2007) explica que la umbanda presenta variantes y que algunas prácticas y referencias difieren en la transición de la umbanda africana a la umbanda blanca. Según la autora, en la práctica de la *umbanda branca*, la evolución en la carrera religiosa o en el camino espiritual individual no se hace por la iniciación, sino por el aprendizaje más o menos racionalizado de la doctrina espiritista y, sobre todo, por contacto con espíritus “de luz”. El trabajo con espíritus “de la oscuridad” es rechazado o realizado solamente como parte de rituales específicos. La ausencia de iniciación en la práctica ritual y el tratamiento especial dado a los espíritus considerados inferiores reflejan la proximidad al kardecismo, que rechaza cualquier práctica relacionada con cultos de origen africano, como los sacrificios de animales, el uso de la percusión o incluso del tabaco y el alcohol consumidos por los espíritus durante la posesión. La *umbanda africana*, a su vez, es muy semejante al *candomblé de caboclo*, al punto que su diferenciación se hace confusa.

⁵¹ Sigue la traducción de estos términos: *caboclos* [mestizos de blanco con indio], *pretos-velhos* [negros viejos], *povos do oriente* [pueblos del oriente], *boiadeiros* [boyeros], *marinheiros* [marineros].

⁵² En este sentido, los *pretos-velhos* serían los africanos esclavizados traídos de África, los *caboclos* simbolizarían a los indígenas brasileños, etc. Dravet (2016) afirma que “*toda essa população de entidades espirituais representa a constituição da sociedade brasileira, do ponto de vista da elite branca que domina a cultura. (...) Tomemos o caso do negro. Ele é representado pelo preto-velho: curvado, calmo, sábio; é um homem submisso, obediente, conformado. Seu discurso é o de uma sabedoria da aceitação, da alegria tranquila e da serenidade forte. Nada da violência dos negros resistentes dos quilombos, nada de Zumbi dos Palmares, nada de revolta, valentia, heroísmo. Apenas a mansidão da ‘democracia racial’ brasileira, hoje tão criticada pelo movimento negro.*” (p. 299) [Toda esa población de entidades espirituales representa la constitución de la sociedad brasileña, desde el punto de vista de la élite blanca que domina la cultura. (...) Tomemos el caso del negro. Está representado por el *preto-velho*: encorvado, tranquilo, sabio; es un hombre sumiso, obediente, conformado. Su discurso tiene una sabiduría de aceptación, una alegría tranquila, una serenidad fuerte. Nada de la violencia de los negros resistentes de los quilombos, nada de Zumbi de Palmares, nada de revuelta, valentía, heroísmo. Sólo la mansedumbre de la ‘democracia racial’ brasileña, hoy tan criticada por el movimiento negro. Traducción mía.]

Silveira (2014) afirma que lo que existe son umbandas en el plural: *macumba*, *umbanda de mesa*, *umbanda de espiritismo*, *umbanda blanca*. Tal como el término *candomblé*, que puede ser utilizado en sentido genérico o en sentido estricto, también el término *umbanda* posee esa elasticidad, nombrando genéricamente los distintos cultos a *exus* o, de forma específica, los cultos a *exus* de ciertas regiones del país.

5.4. El *continuum*

En un intento de clasificación de los cultos afrobrasileños, autores como Segato (1993), Capone (1999a), Teisenhoffer (2007) proponen usar como referencia un *continuum* que va de la ortodoxia africana al *bricolage* más inclusivo.⁵³ En el polo de la ortodoxia africana se ubican los cultos regionales de *orixás*, más próximos a la herencia africana, tal como son practicados en los *terreiros* más tradicionales y conservadores, casas matrices de las cuales se derivan muchos otros *terreiros* en Brasil.⁵⁴ El centro del *continuum* correspondería a cultos también regionales pero menos ortodoxos y más dinámicos, en el sentido de aceptación constante de inclusión de elementos nuevos como, por ejemplo, nuevas entidades espirituales que se agregan a los linajes de espíritus ya existentes. Son cultos centrados en entidades espirituales autóctonas o aclimatadas al ambiente brasileño y que no son propiamente divinidades. Se trata de seres que una vez vivieron y al morir pasaron a engrosar legiones espirituales diversas, como los anteriormente mencionados *caboclos*, *pretos-velhos* o *exus*.⁵⁵ En el último polo del *continuum*, se ubican los cultos que reciben el nombre genérico de umbanda y, en muchos casos, dan lugar a una subdivisión que recibe el nombre de *quimbanda*.⁵⁶ *Macumba* es también uno de los nombres dados a esta modalidad. Muchas veces, en el discurso de adeptos y

⁵³ Aunque el término *continuum* aún no se utilizaba, en la obra de Arthur Ramos, *O Negro no Brasil*, de 1934, ya estaba presente la idea de continuidad entre cultos más y menos puros. A partir de una matriz yoruba, habría un sincretismo ascendente, con la inserción de otras prácticas a los rituales africanos. La noción de *continuum* es, por lo tanto, precedida por la dicotomía pureza / mezcla y se acompaña de las nociones de degeneraciones y sincretismo religioso (Silveira, 2014).

⁵⁴ Las diferencias entre las variantes de este polo del *continuum* son regionales y presentan un problema prácticamente insoluble para los estudiosos y adeptos que intentan transitar entre ellas. Además de los ya mencionados tradicionales *terreiros* de candomblé ketu en Salvador, serían ejemplos la Casa das Minas y la Casa Nagô en São Luís de Maranhão y el Sítio de Água Fria en Recife.

⁵⁵ Algunos ejemplos son los cultos de *jurema*, *toré* o *macumba* y el *catimbó* en la región nordestina, la *pajelança* en São Luís de Maranhão y Belém de Pará, el *candomblé de caboclo* en Bahía o la *pemba* en el interior de los estados de Minas Gerais y Espírito Santo.

⁵⁶ Se entiende por *quimbanda* a aquella parte de la umbanda dedicada al culto de los espíritus de rufianes y prostitutas, seres del submundo, denominados *exus* y *pombagiras*, que es considerada a veces como una forma de la magia negra.

frecuentadores, las variedades en la porción central del *continuum* son también englobadas bajo la denominación de umbanda o macumba.

Una vez referenciadas todas estas variantes y nomenclaturas de las religiones afrobrasileñas, pasamos a abordar el candomblé del Teatro Aleph, teniendo en cuenta los matices de su historia y de sus prácticas que lo hacen único –tal como es único el candomblé practicado en cualquier otro *terreiro* de Brasil o del mundo–. Así pues, haré una propuesta para ubicarlo dentro del *continuum* que configura el *sistema de creencias* –lo que, como veremos, no es algo claro ni siquiera para sus practicantes–.^{57 58}

⁵⁷ Apuntando las dificultades en categorizar la tradición religiosa afrobrasileña, Segato (1993) prefiere referirse a un *sistema de creencias*.

⁵⁸ Nogueira (2009) indica las limitaciones del uso de la noción de *continuum* religioso y propone que, en su lugar, se utilice la noción de *rizoma*. Este concepto es retirado de la obra de Deleuze y Guattari (1995a) y hace referencia a un modelo epistemológico basado en sistemas abiertos, formados por redes interconectadas. En botánica, rizoma es la estructura de algunas plantas que tanto puede funcionar como raíz, tallo o rama, independiente de su ubicación. El rizoma de la botánica es, así, tomado como metáfora de un modelo epistemológico no jerárquico y no lineal.

6. El candomblé del Teatro Aleph

6.1. Historia, dinámicas y características

6.1.1. Ritual intermedio

En el año 1996, los integrantes del Teatro Aleph conocieron a Geraldo Winter, un *pai de santo* brasileño, originario de la ciudad de Belo Horizonte, que estaba en Europa por invitación de amigos, en calidad de terapeuta espiritual.⁵⁹ Geraldo incorporaba al doctor Hoffmann, quien habría sido un oftalmólogo alemán, médico personal de Hitler, espíritu que debería ayudar a las personas a fin de redimirse de sus prácticas pasadas. Según sus testimonios, por medio del doctor Hoffmann, Geraldo curaba enfermos haciendo operaciones espirituales invisibles, o incluso cirugías visibles, usando herramientas de la medicina occidental, pero sin ninguna anestesia. Fue en razón del poder curativo del doctor Hoffmann que un grupo de franceses, belgas y latinoamericanos exiliados se había acercado de Geraldo algunos años antes, lo que permitió al *pai de santo* construir una base de clientes en Francia y Bélgica (Capone & Teisenhoffer, 2001).⁶⁰

Oscar Castro abrió las puertas del teatro para que Geraldo Winter allí realizara una ceremonia, presentando el candomblé para los miembros de la *troupe*, sus amigos y familiares. El grupo simpatizó inmediatamente con la religión, por lo que Oscar y Geraldo decidieron que el teatro sería bendecido y transformado en *terreiro*, bajo la dirección de Geraldo, quien empezó a ir a Francia una o dos veces al año, financiado por los adeptos del Teatro Aleph, con el objetivo de transmitirles los conocimientos sobre el candomblé, así como dirigir las ceremonias de iniciación y las obligaciones.

De acuerdo con el relato de los miembros más antiguos del grupo, Geraldo usaba la denominación genérica *macumba* para referirse al culto, en lo que era seguido por los demás participantes. Hasta hoy, es así que esos primeros integrantes se refieren a su práctica

⁵⁹ Para más detalles sobre cómo Geraldo Winter empezó a ir a Europa en calidad de terapeuta espiritual y cómo los integrantes del Teatro Aleph lo conocieron, véanse entrevistas de Luter Winter y Oscar Castro en el Capítulo 7.

⁶⁰ Geraldo forma parte de una línea de médiums espiritistas brasileños que, incorporados por espíritus de médicos, realizan procedimientos quirúrgicos. El más famoso de ellos fue Zé Arigo, quien incorporaba el espíritu del Dr. Fritz, también de nacionalidad alemana, y que, en la década de 1960, practicaba intervenciones con un simple cuchillo de cocina y sin anestesia (Jammes, 1999 en Capone & Teisenhoffer, 2001).

religiosa. Luter Winter, hijo biológico de Geraldo y actual líder espiritual del grupo, explica que su padre practicaba una modalidad de umbanda, tanto en Europa como en Belo Horizonte, donde tenía su propia casa de culto (Luter Winter, entrevista, 2017, Ivry-sur-Seine). Según Capone y Teisenhoffer (2001), que estudiaron el grupo cuando Geraldo aún era vivo, él presentaba formalmente el culto como *candomblé angola*, aunque utilizaba el término *macumba* en el día a día, de manera genérica y afectuosa.

De hecho, las ceremonias eran –y todavía son, incluso después del fallecimiento de Geraldo– un ritual intermedio entre las modalidades más africanas de umbanda y el *candomblé angola*.⁶¹ Así, durante las sesiones en Ivry-sur-Seine, en lugar de la incorporación de *orixás* o *inkices*⁶², que adquiere ahí solamente un carácter complementario, el trabajo espiritual se desarrolla principalmente con los *exus*, las *pombagiras* y los *caboclos* –es decir, los espíritus de la umbanda que también se pueden manifestar en el *candomblé angola*–. Utilizando el modelo de clasificación de las religiones afrobrasileñas propuesto por Segato (1993), el *candomblé* del Teatro Aleph se enmarcaría en la porción central del *continuum*, junto a otros cultos regionales intermedios que, como ya indicado, suelen también ser denominados umbanda o macumba.

Una de las características de la práctica del *candomblé* en el Teatro Aleph es la ausencia de incorporación de *orixás*. Al respecto, el *pai de santo* Geraldo decía que la falta de tocadores de percusión debidamente entrenados le había obligado a simplificar los ritmos, concentrando el ritual en los espíritus de la umbanda y dejando de lado la invocación de las deidades africanas (Capone & Teisenhoffer, 2001).⁶³ El *pai de santo* también explicaba que debido a sus cortas estancias en Francia y a la dificultad de exportar todos los materiales necesarios para practicar esta modalidad de culto adecuadamente, la transmisión del sistema religioso y las prácticas rituales del *candomblé angola* resultaba difícil. El ritual realizado en Ivry-sur-Seine constituiría así una adaptación a las limitaciones del nuevo ambiente sociocultural de la modalidad de culto considerada por Geraldo como el modelo ideal, el *candomblé angola* (Capone & Teisenhoffer, 2001).

⁶¹ La ceremonia de *candomblé* del Teatro Aleph se acerca mucho al *omolocô*, que es un ritual intermedio entre la umbanda y el *candomblé*, aunque los practicantes del Teatro Aleph no hagan uso de esa terminología.

⁶² *Orixás* son las divinidades del *candomblé ketu*, mientras que *inkices* son las divinidades de origen bantú, del *candomblé angola*.

⁶³ Según mis informantes, sólo muy raramente los médiums del Teatro Aleph incorporarían *orixás*, limitadamente en ocasión de los ritos de iniciación o de las obligaciones periódicas.

6.1.2. La constitución del grupo

Aunque la formación del grupo de culto haya cambiado considerablemente desde los primeros viajes de Geraldo a Europa en los años noventa, el número de adeptos que participan en las ceremonias es más o menos estable, entre quince y veinte personas, como se verá en el Capítulo 7. Al momento de realizar mi investigación, había un predominio de mujeres, pero en el pasado el número de hombres y mujeres era más equilibrado. La edad de los participantes, antes como ahora, varía mucho; los integrantes más jóvenes tienen alrededor de veinte años de edad y los mayores, setenta. Por su parte, el número de espectadores que asisten a las ceremonias en el lugar del público en el teatro es muy variable, de cinco a treinta, cuando el teatro está prácticamente lleno. Desde los principios del grupo, entre sus miembros hay chilenos, franceses y belgas; estos últimos residen en Bélgica y se desplazan a París exclusivamente para participar en las ceremonias. Hoy en día, el grupo cuenta además con una mujer brasileña y una peruana.⁶⁴

A partir de la fundación del *terreiro* del Teatro Aleph, Geraldo empezó a preparar a Andrea Castro, hija de Oscar y actriz de la *troupe*, considerada por el *pai de santo* una excelente médium, para desempeñar el papel de sacerdotisa del grupo en su ausencia. En el año 2000, ella y su marido viajaron a Brasil para realizar un *bori* (preiniciación) y profundizar sus conocimientos rituales. Después, anualmente, Geraldo acompañó su iniciación y sus obligaciones, realizadas siempre en Francia y con el *pai de santo* orientándola a distancia, desde Brasil. Hasta 2008, Andrea ejerció en el grupo de candomblé del Teatro Aleph el papel de *mãe pequena* [madre pequeña], el segundo rol más alto en la jerarquía de un *terreiro* de candomblé. En los meses en que Geraldo no estaba presente, era Andrea quien lo sustituía en la conducción del culto.

En 2008, ocurrió una ruptura entre Oscar Castro y sus dos hijos mayores, Andrea y Sebastián. Los dos dejaron la *troupe* para fundar otro grupo teatral y, en consecuencia, también hubo un

⁶⁴ Aproximadamente en la misma época de la constitución del *terreiro* del Teatro Aleph, un grupo de belgas fue iniciado por Geraldo Winter en Brasil, en su *terreiro* en Belo Horizonte, Minas Gerais. Geraldo llegó a fundar un *terreiro* en Bélgica, que él también visitaba una o dos veces al año, pero que terminó no prosperando por desentendimiento entre los miembros y cuestiones burocráticas con el Estado. Después de eso, parte de los integrantes de ese grupo pasaron a frecuentar el *terreiro* en Ivry-sur-Seine. Más detalles pueden ser leídos en la entrevista que me concedió Sylvie Miqueu, transcrita en el Capítulo 7.

cisma en el grupo de candomblé.⁶⁵ Los disidentes llevaron consigo el *axé* enterrado en el Teatro Aleph, acto que los demás miembros narran como “robo”.⁶⁶ *Axé* es un término polisémico que, además de significar *fuera vital*, se refiere al conjunto de elementos vegetales, minerales y animales, considerado un material sagrado, que debe ser enterrado en las bases arquitectónicas de un *terreiro*, cuando de su fundación (Evangelista, 2015). Al tomar conocimiento de la fragmentación del grupo y percibir que no iba a ser posible una recomposición, Geraldo Winter hizo un nuevo *axé* para el Teatro Aleph y empezó a preparar Sylvie Miqueu, actriz y coreógrafa de la *troupe*, esposa de Oscar Castro, para que ocupara el rol de sacerdotiza del *terreiro*, de la misma forma que había hecho con Andrea Castro.⁶⁷ Durante mi trabajo de campo, Sylvie era *mãe pequena* y al año siguiente pasaría su última obligación para convertirse en *mãe de santo*.

6.1.3. La figura del *pai de santo*

El candomblé del Teatro Aleph funcionó bajo los auspicios de Geraldo hasta 2013, año de su muerte. Cuando Geraldo falleció, los integrantes del grupo estuvieron en contacto con Luter Winter, que conocían de larga data, esperando orientaciones sobre la sustitución del *pai de santo* en el *terreiro*. La forma en que Luter sustituyó a Geraldo en el papel de líder espiritual del *terreiro* del Teatro Aleph no es clara en la narrativa de ninguno de mis informantes, sea del propio Luter, sea de los miembros del teatro. De acuerdo a su relato, Luter creció viendo a su padre practicar umbanda, pero sólo tuvo interés en iniciarse en el candomblé de adulto, después de haber acompañado a Geraldo en uno de sus viajes a Francia y sentir que debía dar continuidad al trabajo espiritual paterno. En línea con la tendencia de reafricanización en boga entre muchos afrobrasileños de su generación (Melo, 2008; Sigilião, 2009), Luter eligió iniciarse en un *terreiro* de candomblé angola situado de una *comunidad quilombola* de la ciudad de Belo Horizonte.⁶⁸ En esta comunidad, la actividad religiosa está entrelazada con la lucha política por

⁶⁵ El teatro fundado por los hijos de Oscar Castro se llama *El Duende* y también se ubica en Ivry-sur-Seine.

⁶⁶ Para más detalles, véase el Capítulo 7.

⁶⁷ Geraldo Winter no rompió con Andrea y Sebastián Castro, habiendo coordinado los dos *terreiros*, lo del Teatro Aleph y lo del Teatro Duende, hasta su muerte, en 2013. Andrea continuó pasando sus obligaciones bajo la orientación de Geraldo y llegó a devenir *mãe de santo*. Desde la muerte de Geraldo, sin embargo, el grupo del Teatro Duende casi no practica la religión, según las informaciones que pude obtener de mis informantes. Después de que Luter sustituyó a Geraldo, una única ceremonia de candomblé fue realizada con él en el Teatro Duende. Para más detalles, véase el Capítulo 7.

⁶⁸ En el período de la esclavitud, el término *quilombola* se refería a africanos esclavizados que huían de las haciendas para formar pequeñas comunidades llamadas *quilombos*. Hoy en día, se refiere a los descendientes de esos grupos, que viven en comunidades rurales, suburbanas y urbanas caracterizadas por la agricultura de subsistencia y por manifestaciones culturales que tienen fuerte vínculo con el pasado africano. Más de dos mil

el territorio, la afirmación étnica y el trabajo social con los jóvenes carentes, como estudiado por Marques (2015).⁶⁹ En el Teatro Aleph, Luter mantiene la ceremonia de acuerdo a lo que su padre la hacía, más cercana a la umbanda.

Luter explica que su legitimidad para desempeñar el rol de líder del candomblé del Teatro Aleph deriva del hecho de haber recibido el cargo de *tata ngunzo* en la casa de culto donde se inició en Brasil. Su misión es dirigir el *terreiro* hasta la llegada y preparación de un futuro *pai de santo*, lo que eximirá a Luter de su trabajo junto al grupo. Según él, esa persona esperada todavía no es Sylvie Miqueu. Como emerge de las entrevistas realizadas, los seguidores de Ivry-sur-Seine, a su vez, no saben explicar el origen de la legitimidad de Luter para ocupar su posición en el grupo, pero parecen no estar preocupados por ello. Creen que se trata de una cuestión compleja relacionada a las reglas tradicionales de sucesión en el candomblé y no intentan querer entenderlas. En última instancia, dicen que la decisión para que Luter sucediera a Geraldo fue tomada por los *orixás*. Sin Luter, tras la muerte de Geraldo, la práctica del candomblé en el Teatro Aleph probablemente habría terminado, y los adeptos querían más que nada un líder carismático que continuara a transmitirles los conocimientos sobre la religión que tanto aman. Luter se adapta perfectamente al perfil: tiene personalidad carismática y autoritaria y es muy respetado y querido por casi todos los adeptos.

Luter heredó el afecto que antes recibía Geraldo y, en el seno del grupo, tiene el mismo tratamiento de honor que su padre. Viene a París dos veces al año con los pasajes pagados por los miembros del grupo, se hospeda en la casa de Oscar Castro, fiestas y cenas son promovidos en su homenaje en la casa de los adeptos y en el Teatro. Para que Luter no necesite utilizar tren o metro en sus desplazamientos por París, los miembros del grupo adaptan sus rutinas y se turnan para acompañarlo en auto. Si eventualmente utiliza transporte público urbano, sus pasajes también son financiados por el grupo. Oro (1998), estudiando el desplazamiento de *pais* y *mães de santo* brasileños a Argentina y Uruguay, para actuar en *terreiros* de esos países, constata un fenómeno similar: incluso cuando los sacerdotes se pronuncian contrariamente al pago por sus actividades religiosas, de alguna manera se

comunidades quilombolas a lo largo del territorio brasileño se mantienen vivas, luchando por el derecho de propiedad de sus tierras consagrado por la Constitución Federal de 1988 (Furtado, Sucupira & Alves, 2014).

⁶⁹ Se trata de la comunidad Manzo Ngunzo Kaiango, que cuenta con cerca de 11 familias y está ubicada en el barrio Santa Efigenia, zona este de Belo Horizonte. Para más información, véase Marques (2015).

benefician económicamente, pues no desprecian las donaciones voluntarias de los fieles y clientes y no realizan ningún viaje con recursos propios.

Durante las estancias de Luter en Francia, de la misma manera que ocurría cuando Geraldo era vivo, los encuentros entre los miembros del grupo aumentan considerablemente. Cuando el *pai de santo* está ausente, las ceremonias suelen ser mensuales y son menos frecuentadas por los adeptos y el público. En su presencia, se realizan ceremonias una, dos o hasta tres veces por semana, y tanto adeptos como público son mucho más asiduos. La importancia dada por los practicantes a la presencia del líder, así como el respeto y el afecto a él dirigidos, en gran parte se explica por la legitimidad que el *pai de santo* brasileño confiere a la práctica religiosa en suelo europeo.

De acuerdo con Bahia (2016), quien analiza la actuación de los dirigentes de cultos brasileños en Alemania, Austria y Suiza, estos líderes espirituales desempeñan el papel de guardianes de la memoria, es decir, personifican el origen étnico y / o cultural de las religiones afrobrasileñas y son responsables de la transmisión de su relato oral y mítico. El mantenimiento de vínculo con Brasil, la mayoría de las veces a través de la persona del *pai* o *mãe de santo* brasileños, garantiza la fuente del conocimiento sobre la religión, de los objetos necesarios a su práctica y simbólicamente funciona como un sello de autenticidad de la práctica religiosa.⁷⁰

En el caso de los grupos que practican religiones afrobrasileñas en Argentina, sin embargo, las relaciones entre líderes religiosos locales y líderes religiosos brasileños han sido conflictivas, según lo estudiado por Frigerio (2002). Por un lado, los motivos de tales conflictos residen en un contexto social argentino de fuerte hostilidad hacia las “sectas foráneas”, en particular en los años 1980 y 1990. Por otro lado, ocurren disputas entre pais de santo argentinos y brasileños sobre la posibilidad de que los primeros lleven adelante un movimiento religioso sin la tutela de los últimos, luego del fallecimiento de los más antiguos líderes brasileños que introdujeron esos cultos en Argentina.

De acuerdo con Frigerio (2002), con el propósito de mejorar la imagen de los cultos, la estrategia de los pais de santo argentinos es en un primer momento rechazar la calificación de

⁷⁰ Las conexiones del *pai* o *mãe de santo* brasileño con diversos *terreiros* alrededor del mundo indican prestigio del sacerdote en el mercado religioso. Los viajes frecuentes de los *filhos de santo* a Brasil también son importantes fuentes de legitimación de los cultos afrobrasileños practicados en Europa (Bahia, 2016).

secta foránea, presentando la umbanda como una religión latinoamericana, fruto de la unión de blancos, indígenas y africanos. En un segundo momento, cambiando de estrategia, esos pais de santo enfatizan que sus prácticas religiosas serían parte de la milenaria cultura africana, que constituye también una de las raíces de la cultura argentina. En cualquiera de los casos, el origen específicamente brasileño de los cultos es desenfaticado, desplazándolo desde un sector social estigmatizado –brasileños negros y pobres– hacia uno africano mítico, sabio, en contacto con la naturaleza, y además, parte del patrimonio cultural argentino.^{71 72}

6.2. La ceremonia

6.2.1. Escenario y trajes

Las ceremonias de candomblé del Teatro Aleph se desarrollan, a los ojos de los espectadores, como una obra de teatro o un tipo de *performance*, en razón de la gran estetización y la naturaleza concisa del ritual. A cada ceremonia, la escena es transformada en altar colocándose en su centro dos mesas alineadas, una cubierta con toalla blanca y la otra con un

⁷¹ Frigerio (2002) explica que “en Argentina existen dos variantes de religiosidad afrobrasileña: una con más elementos africanos, el ‘batuque’ o ‘nación’, proveniente de Porto Alegre (también conocido en el país como ‘africanismo’) y otra variante más sincrética, con mayor influencia de creencias espiritistas y prácticas católicas conocida como ‘umbanda’. La casi totalidad de los templos practican ambas variantes (umbanda y africanismo), que conforman distintas etapas en un mismo camino religioso que los practicantes llaman ‘la religión’. Dentro de este camino religioso, la umbanda está visualizada como un escalón espiritual hacia el africanismo. (...) Al ser distintas etapas de un mismo camino religioso, no sorprenderá que la cosmovisión que sustenta a ambas variantes sea prácticamente la misma. La diferencia entre ambas residirá más en las prácticas, principalmente en los rituales periódicos. Las ‘sesiones de caridad’ de umbanda se realizan todos fines de semana, y en ellas, al ritmo de tambores y de canciones en portugués, los ‘guías espirituales’ (espíritus de negros, indígenas y, en ocasiones, también de hombres y mujeres de mala vida) entran a los cuerpos de los médiums en trance con el propósito de dar consultas a los fieles que concurren en busca de soluciones a problemas económicos, sentimentales o de salud. Las fiestas de africanismo o batuque, mientras tanto, sólo se realizan seis o siete veces por año, en ellas se canta en idioma africano y se pide a los orixás (deidades con dominio sobre la naturaleza o actividades humanas) que se manifiesten en el cuerpo de los médiums en trance. Los orixás, a diferencia de los guías espirituales de umbanda, vienen a bailar y a compartir un espacio y momento sagrados, más que brindar soluciones a problemas. El día antes de las fiestas de batuque, se realizan sacrificios de animales para los orixás, cuya carne será comida en la fiesta por todos los presentes.” (pp. 130 y 131)

⁷² Respecto a los acercamientos y distanciamientos de los practicantes argentinos con los sacerdotes brasileños y con la idea de practicar una religión brasileña, Frigerio (2002) analiza: “(...) Los procesos de transnacionalización dan lugar a la formación de nuevas identidades colectivas que atraviesan las fronteras nacionales, ampliando el repertorio de identidades al alcance de los individuos que adoptan las nuevas prácticas culturales. Estas nuevas identidades transnacionales no impiden, sin embargo, que en algunas situaciones los receptores sigan recurriendo a sus identidades nacionales. Se confirma, así, el uso siempre contextual y relacional que los individuos realizan de un repertorio de identidades, ampliado en este caso por los procesos de transnacionalización. (...) Así vemos que, por un lado, quienes practican religiones de origen afrobrasileño en Argentina y Uruguay sienten que comparten una identidad religiosa entre ellos y con sus pares brasileños, formando una comunidad transnacional. (...) En algunos contextos los practicantes de estas religiones en los tres países pueden identificarse colectivamente como practicantes de ‘la religión’ que enfrentan problemas similares de discriminación en el área. En otros contextos y momentos prevalece, en cambio, la identificación nacional produciéndose fracturas entre grupos de acuerdo con sus diferentes nacionalidades (religiosos argentinos versus brasileños o uruguayos).” (p. 144)

tejido brillante amarillo, color de Oxum, el orixá de cabeza de la *mãe pequena* Sylvie. Sobre las mesas, se disponen macetas con plantas y, de cara al público, figuras en yeso traídas de Brasil, que representan los *orixás* y los *exus*. Son pequeñas estatuas utilizadas en Brasil para los altares domésticos, de tamaño suficientemente pequeño para que puedan transportarse en una maleta. Su tamaño reducido y el hecho de que se presentan gastadas o levemente rotas dan un aspecto de improvisación y amateurismo al altar. Entre estas estatuillas, hay una que no viene de Brasil: representa a Ganesha, el dios hindú que tiene la cabeza de un elefante. Se trata de un objeto personal de predilección de Sylvie, la *mãe pequena*, que revela la lógica acumulativa de su creencia, como volveremos a tratar en el Capítulo 7, así como el carácter flexible del candomblé. Junto a las estatuillas, sobre las mesas, pequeñas pinturas sobre lienzo también con figuras de *exus*, hechas por uno de los participantes del grupo, Eric. Al lado del altar, se coloca otro cuadro pintado por Eric, esta vez sobre una placa de madera plegable, de unos dos metros de altura. Ahí la figura representada es nuevamente Oxum, el orixá de Sylvie. A la derecha de las mesas dispuestas en el centro de la escena, hay otra mesa cubierta con toalla blanca. En ella se disponen la cachaza, el champán, los cigarrillos, las copas y los vasos, el tocado de indio y todos los demás objetos utilizados durante la ceremonia.

Antes del inicio de la ceremonia, los participantes se visten de blanco: una camisa y un pantalón para los hombres; una blusa y una falda larga para las mujeres, con un *atakan* (largo pañuelo, del color del orixá de cada una, que envuelve el torax y se ata a la altura del pecho) y un *gêlé* (bufanda blanca utilizada en la cabeza como una especie de turbante). La mayoría de los médiums llevan *guias*, collares sagrados hechos de cuentas con los colores de sus *orixás*, además de las *guias de exu*, siempre rojas y negras. Cuando una persona comienza a *girar* en las ceremonias, ella pide a alguno de los otros participantes que le confeccione sus *guias de exu*.⁷³ Es siempre otra persona quien debe fabricar el collar, nunca su dueño. En cuanto a las *guias de orixás*, el adepto las recibe cuando hace su *bori* o su iniciación.

6.2.2. El enredo

La ceremonia sigue prácticamente siempre la misma secuencia, salvo algunas pequeñas variaciones en el orden de los cánticos. En ocasiones excepcionales, la ceremonia incluye el

⁷³ *Girar* significa participar en la ceremonia como médium o aspirante a médium. El ejercicio para el desarrollo de la mediumnidad, como veremos, consiste en girar sobre el propio eje, guiado por el sacerdote. Además, el término *gira* puede ser usado para referirse a la propia ceremonia de umbanda.

trabajo del grupo con las fuerzas de *exus* para tratar algún mal específico de mayor importancia. Es el caso del tratamiento de cáncer de Sabrina, que pude presenciar. Los médiums se reúnen en torno a la persona que está enferma o que tiene algún otro tipo de problema grave, ponen sus manos sobre ella e invocan las fuerzas de los espíritus. Estos son momentos de cierta tensión, pues las energías presentes son muy fuertes, y se teme la incorporación de malos espíritus por alguno de los médiums. Si es cierto que en muchos aspectos la ceremonia en su conjunto remite a una obra de teatro (su duración, el lugar en que ocurre, el hecho de haber un público presente, las vestimentas de los participantes, etc.), en algunos momentos esa analogía es aún más evidente: durante la incorporación de los espíritus o durante el referido trabajo curativo con los *exus*. En esos momentos específicos, es fácil aplicar la noción de drama social propuesta por Turner (1996), en su secuencia de violación de la norma, crisis, negociación y reintegración. Así, tomando el ejemplo del trabajo de curación del paciente con cáncer, tendríamos: la enfermedad (cáncer) como violación de la normalidad y crisis; la evocación de los *exus* como crisis y negociación; la partida de los *exus* y el restablecimiento de la salud como reintegración de la situación original.

Los médiums abren el ritual encendiendo velas frente al altar y luego las transportan por las escaleras a la planta baja, donde está la *casa de exu*.⁷⁴ Cada uno pone allí su vela, pidiendo un deseo. Cuando los adeptos regresan al escenario, comienza la ceremonia. Los médiums forman un semicírculo cerrado por el altar, la *mãe pequena* se coloca frente al altar. De principio a fin, la ceremonia se desarrolla con cantos en portugués intercalados por algunas exhortaciones en yoruba, acompañados por los tambores. Los participantes cantan, baten las palmas y bailan al ritmo de la música.

Aunque canten en portugués, la mayoría de los participantes no sabe pronunciar las palabras correctamente en ese idioma. Algunas veces mezclan portugués con español; otras veces emiten sonidos ininteligibles para un hablante de lengua portuguesa. Sin embargo, se esfuerzan mucho por aprender, no sólo las canciones y los términos relacionados con el ritual, pero también algo de la gramática y algún vocabulario básico de la lengua portuguesa. Durante

⁷⁴ *Casa de exu*, también llamada *porteira* o *tronqueira*, es una pieza, localizada generalmente en la entrada o en la parte exterior del *terreiro*, donde se establece un pequeño altar dedicado a los *exus*, guardianes del espacio, y que se considera su morada. El objetivo prioritario es la protección del *terreiro*, evitando que malas energías entren y perjudiquen los trabajos espirituales (Evangelista, 2015).

mi trabajo de campo, se dirigían a mi, que soy brasileña, en portugués, porque querían practicar la lengua conmigo o mostrarme que la conocían.

El primer cántico de la ceremonia es aquel que acompaña el ahumado. En ese momento, la *mãe pequena* pasa entre los médiums, los asistentes y el público para purificarlos con incienso. A continuación, la *mãe pequena* pronuncia en tono teatral una oración espiritista, mientras los demás médiums se estiran en el suelo, con las manos extendidas hacia el altar, como señal de sumisión.⁷⁵

Cuando estaba Geraldo, era él quien recitaba la oración y coordinaba la ceremonia desde el centro de la escena, incluso incorporando distintos *exus* a lo largo del ritual. Andrea, la *mãe pequena* en aquella época, tenía un papel destacado en relación a los otros médiums (era la única que bailaba al final de la ceremonia con el *pai de santo*, por ejemplo), pero sólo conducía el culto en su ausencia. Después de la muerte de Geraldo, con la llegada de Luter, fue diferente. Incluso cuando Luter está presente, es Sylvie quien conduce la ceremonia desde el centro de la escena, comenzando por recitar la oración. Luter pasa la mayor parte del tiempo en los *atabaques*⁷⁶. Sólo deja los *atabaques* para interrumpir la ceremonia con el fin de corregir algún acto del ritual que considera equivocado o imperfecto, siempre con mucho énfasis y autoridad, o en la parte de trabajo con los *exus*, considerado un momento difícil y de cierta manera arriesgado, cuando también orienta a los médiums de cerca.

Luter es un excelente percusionista, además de cantar muy bien. En el *terreiro* en que fue iniciado en Brasil, su función originaria es la de *ogan*⁷⁷. Sólo después, en ocasión de la muerte de su padre, recibió la función de *tata ngunzo*. Los adeptos elogian la calidad de la música de Luter, que, según ellos, trae belleza y fuerza a las ceremonias. Las ceremonias en que Luter está presente son vistas por los adeptos como de mejor calidad que aquellas realizadas en su ausencia –por la música, por sus conocimientos, por su autoridad, por ser el hijo de Geraldo,

⁷⁵ Se trata de la *oración de caritas*, muy pronunciada en la umbanda y el kardecismo, supuestamente transmitida por un espíritu de nombre Krell, a través de la psicografía, que es la escritura automática en estado de trance, a un grupo de médiums de la ciudad francesa de Bordeaux, en el año 1973 (Morais, 2006).

⁷⁶ *Atabaque* es un instrumento musical (un tipo de tambor, tradicionalmente hecho con madera, hierro y cuero), de origen africano, utilizado en las religiones afrobrasileñas. Es considerado un objeto sagrado.

⁷⁷ *Ogan* es el sacerdote masculino elegido por los *orixás* para estar lúcido durante todos los trabajos rituales, por lo que no entra en trance. Cuando el *pai* o la *mãe de santo* están incorporados, es al *ogan* que los demás médiums deben respetar. Es él quien observa y coordina las ceremonias para que todo vaya bien. Además, el *ogan* tiene la función de cantar y tocar los *atabaques*, y para ello conoce los cánticos y sabe para qué sirve cada uno de ellos. Generalmente un *ogan* es músico o tiene profundos conocimientos de música.

por la fuente de legitimidad que él representa—. Es por todo ello que los participantes suelen ser más asiduos a las ceremonias durante las estancias de Luter en Francia, como ya se ha mencionado.

Uno de los mayores problemas para la realización de las ceremonias de candomblé en el Teatro Aleph parece ser la carencia en el grupo de músicos que toquen los *atabaques*. Aunque sea médium, Rodrigo hace el papel de *ogan* la mayoría de las veces, porque casi siempre es el único percusionista presente en las ceremonias. Además de Rodrigo, el otro percusionista del grupo es Merlín, pero él no es muy asiduo a los encuentros. François es un artista camerunés amigo de la *troupe*, que participa en algunas piezas de Oscar Castro y tiene un grupo musical. Siempre que está disponible, François es llamado a tocar en las ceremonias, sin ser un adepto del candomblé. También de ello emerge la flexibilidad del candomblé practicado por el grupo: en principio, la función de *ogan* es sagrada y no puede ser desempeñada por cualquier persona. En el caso de François, el hecho de que él no sea adepto del candomblé no parece representar ningún problema, siempre y cuando contribuya a hacer la música de las ceremonias en ese contexto de escasez de *ogans*.

Cuando la oración termina, es el momento del canto a los *eguns* (los espíritus de los muertos) para que no perturben los trabajos espirituales. A continuación, se canta el himno a Oxalá, orixá mayor, sincretizado con Jesús Cristo. Luego se canta para saludar los tambores y la *pemba* (polvo sagrado de calcáreo, utilizado en diversos rituales), cuando la *mãe pequena* esparce ese polvo en puntos específicos de la escena y lo sopla entre los presentes, también con el propósito de purificar el espacio.

La purificación del espacio termina con la llegada de los *boiadeiros*, un tipo de *caboclo*, incorporados por los médiums más avanzados tan pronto como la sacerdotisa hace sonar su campana ritual, destinada a atraer a los espíritus. Entonces, la *mãe pequena* incorpora ella misma un *caboclo boiadeiro*. Cuando desincorpora, se inicia una larga secuencia de cantos y danzas para saludar a los *orixás*, cada uno con expresiones y gestos que les son propios.

El último orixá a ser saludado es Oxóssi. Después del canto a Oxóssi, la *mãe pequena* trae uno a uno al centro del círculo los médiums en desarrollo, que no incorporan automáticamente con el simple sonar de la campana o que aún no incorporan, pero que, participando en las

ceremonias, aumentan sus habilidades para entrar en contacto con los espíritus. Con la ayuda de los *cambonos*⁷⁸, ella los hace girar cada vez más rápido alrededor del propio eje. Coloca una mano sobre la cabeza del médium y sostiene su cintura, mientras el médium gira. A pequeños intervalos, la *mãe pequena* golpea con sus manos la frente del médium. Ese ritual es una técnica de inducción al estado de trance. Los golpes en la frente tienen como objetivo crear un blanco, liberar la mente, eliminar toda resistencia para que la entidad pueda penetrar en el cuerpo. El resultado puede variar significativamente de un individuo a otro. Si la entidad no se manifiesta o lo hace de manera incompleta, la *mãe pequena* aleja su presencia agarrando los brazos del médium y extendiéndolos con un gesto abrupto (Jammes, 1999 en Capone & Teisenhoffer, 2001).⁷⁹ En sus primeras incorporaciones, el médium se coloca en la parte posterior de la sala, con las manos detrás de la espalda, más o menos inmóvil. De esta manera, se supone que su cuerpo se acostumbra a recibir la entidad. Con el tiempo, el médium aprenderá a controlar su *performance* e incorporará rápidamente las entidades.

Según Teisenhoffer (2007), el aprendizaje ritual generalmente se realiza de manera directa, por experiencia mística, es decir, por conocimiento directo de la naturaleza de los espíritus, a través de la posesión que permite al médium experimentar en su propio cuerpo el mundo sobrenatural. Pero este aprendizaje también se puede hacer a través de la imitación de los iniciados más experimentados. Todas las personas podrían desarrollar la mediumnidad, pero para algunas esa predisposición es más evidente.⁸⁰

En su estudio sobre la incorporación en la umbanda, Dravet (2016) afirma tratarse de un trance domesticado, controlado por el sacerdote y por las normas sociales de la comunidad. El médium sólo incorpora mediante una orden. La mayoría de las veces, está prohibido incorporar

⁷⁸ *Cambonos*, *makotas* o *ekedis* son personas que no giran, es decir, no son médiums, y que tienen la función de administrar y velar por el buen desarrollo de la ceremonia, auxiliando al sacerdote y a las entidades incorporadas. Son los *cambonos* que sirven la bebida y el humo a los espíritus y todo lo demás que necesiten.

⁷⁹ Existen varias técnicas de inducción al estado de trance, que se sirven de varios tipos de estímulos para desencadenarlo. Más allá del descrito ritual de hacer girar y dar golpes en la frente, o de hacer sonar la campana en momentos específicos, también pueden funcionar como estímulos los cantos, el toque de los *atabaques*, el batir de palmas, las órdenes verbales de incorporación dichas asertivamente en los oídos de los médiums, entre otros. Dravet (2016) dice que una técnica frecuentemente utilizada por los médiums para incorporar es el uso consciente de imágenes mentales al inicio del proceso de incorporación. A esas imágenes evocadas conscientemente se suceden otras, menos explícitas, menos obvias, más turbias, más irreales, que se van sumando a los estados de conciencia alterada y entumecimiento de la mente, a sensaciones físicas de ligereza o peso, mareo, hormigueo, desprendimiento de miembros, torpor, etc.

⁸⁰ Aunque decía que cualquiera podría participar en las ceremonias como médium, Geraldo habría desalentado a Oscar Castro a participar en las giras, determinando que él asumiera la función de *cambono*, porque Oscar no tenía aptitud para incorporar, según el *pai de santo* (Capone & Teisenhoffer, 2001).

fuera del ambiente del *terreiro* y no puede cometer exageraciones o extravagancias durante el estado de trance. Sus gestos, su lenguaje y hasta el tono y el contenido de su discurso son, en gran parte, determinados por códigos compartidos socialmente. No puede dar paso a cualquier entidad, pero sólo a la entidad evocada por el sacerdote en aquel momento específico de la ceremonia. Para la autora, no se trata de un trance salvaje con la pérdida de control de sí o la inconsciencia que da paso a un espíritu que toma enteramente al médium; más bien, se trata de un rito en gran parte representativo y, en ello, bastante cercano al teatro (Dravet 2016).

Fumar pipa, por ejemplo, forma parte del código de los *pretos-velhos*. Por su parte, los *caboclos* fuman cigarro y los *exus* y *pombagiras* fuman cigarrillos. Mientras que los *pretos-velhos* tienen una voz suave, los *caboclos* tienen un habla directa y huraña, los *exus* un habla sarcástica, y así sucesivamente. Todo esto son códigos. Estamos en el universo de las representaciones, pero esas representaciones y esos códigos corresponden a imaginarios colectivos en torno a las entidades. Hay un universo imaginario colectivo, construido socialmente, interfiriendo en el imaginario personal y en la creatividad del médium en su incorporación (Dravet, 2016). En el caso específico del candomblé practicado en el Teatro Aleph, es interesante pensar que el imaginario colectivo que sostiene las representaciones de las entidades antes citadas es originalmente propio de otra sociedad, es decir la brasileña, no la francesa ni la chilena. El hecho de que estamos tratando de imaginarios colectivos transnacionalizados ciertamente no es anodino en las prácticas rituales del Teatro Aleph, incluso en la práctica de la incorporación.

El proceso de desarrollo de la mediumnidad puede explicarse por la profundización del estado de trance. Según Jammes (Jammes, 1999 en Capone & Teisenhoffer, 2001), en la mayoría de los casos, el médium pasa primero por una fase consciente de incorporación. En esa fase, él suele relacionar el trance a una manifestación de su inconsciente. A medida que desarrolla sus habilidades, se vuelve semiconsciente, pero solo después de un cierto tiempo, variable según su aptitud, se vuelve completamente inconsciente de su estado de trance. Durante la incorporación, en el nivel semiconsciente, el médium siente una sensación comparable a un estado de plenitud, a un tipo de orgasmo de algunos segundos, de una intensidad muy fuerte, seguido, después de la desincorporación, de un estado físico y psíquico de satisfacción.

Dravet (2016) explica de forma semejante las distintas fases de profundización del trance. Según la autora, los estímulos al trance utilizados en los rituales casi siempre provocan reacciones en los individuos, aunque en diversos grados de intensidad. Inicialmente el médium es llevado a percibir la alteridad dentro de sí. Las descripciones de sensaciones físicas por parte de los médiums en fase de aprendizaje son las más diversas: calor, frío, escalofríos, temblores, espasmos musculares, contracciones, dolores, parálisis momentáneas de partes del cuerpo, desmayos, hormigueos, sudores. Ellas ocurren en el momento en que los médiums están concentrados, con los ojos cerrados, encargados de conectarse con determinado tipo de entidad. En estados más profundos, sin embargo, el trance puede implicar la caída inmediata del médium al suelo, a veces de rodillas, en la posición típica de la entidad, acompañada de grito, risa y gestos, con inconsciencia parcial o total del médium. La variación en las reacciones es inmensa, casi individual, y depende esencialmente de la disposición en “sentir algo”, “dejarse tomar” o aún “abrirse a lo desconocido” –expresiones que suelen ser utilizadas por los propios médiums cuando describen sus experiencias de trance–.

En la ceremonia de candomblé del Teatro Aleph, cuando termina el “ejercicio” de los médiums en desarrollo, la *mãe pequena* suena nuevamente la campana, momento en que los médiums avanzados incorporan *caboclos*. La *mãe pequena* también incorpora un *caboclo* que inmediatamente pide su tocado de plumas, una calabaza de vino de Oporto y un cigarro. Las incorporaciones tienen un fuerte carácter estetizante y teatral. Los *caboclos* de los otros médiums también reciben sus bebidas y cigarros de las manos de los *camponos*, siempre atentos a la evolución de las incorporaciones. Cuando todos los *caboclos* están servidos, un *campono* anuncia al público que ha llegado el momento de purificarse de las energías negativas por los médiums incorporados. Entonces los espíritus dan *passes* [pases] a aquellas personas del público que quieren acercarse de ellos.

Como en la religión espiritista, *passé* es la limpieza espiritual y bendición hecha por el médium incorporado, a través de gestos propios aplicados al cuerpo de una persona. Los *caboclos* quedan curvados mientras toman su vino y fuman su cigarro. Cuando una persona del público se acerca, lentamente pasan las manos sobre su cuerpo y hacen movimientos como si estuvieran quitando las influencias negativas. Esos *caboclos* parecen viejos y sabios, pero algunos gritan o gruñen, un signo de su valentía e insumisión.

Una vez que los *caboclos* se van, se canta para llamar a los *exus* y las *pombagiras*. El ejercicio de girar de los médiums en desarrollo se repite. Una vez incorporados, además del cigarrillo, los *exus* reciben cachaza o ron y las *pombagiras* reciben champán. El semicírculo, mantenido durante toda la ceremonia, se deshace en ese momento y los *exus* y *pombagiras* caminan libremente en el escenario, bailando, dando carcajadas, ofreciendo sorbos de sus bebidas. Los espectadores son nuevamente invitados a buscar la ayuda de los espíritus, pero esta vez por cualquier problema material, financiero o afectivo. Cuando atienden a las personas del público, la lengua hablada por los espíritus coincide con la lengua del médium fuera del estado de trance. Así, hay *exus* que hablan solo francés; otros que hablan francés y español; y unos pocos que también hablan un portugués básico.⁸¹

La secuencia ritual de los *exus* es seguida por un himno a Oxalá, que los participantes cantan sentados, en la misma formación de semicírculo. En ese momento, las mujeres sacan sus gélés de las cabezas. El cierre de la sesión refuerza su carácter teatral: los participantes dejan la escena, saludando con las manos en alto, mientras la *mãe pequena* baila de frente al altar. Finalmente, todos regresan para saludarse deseando *axé*. *Axé*, como ya dicho, puede traducirse como fuerza vital, siendo la energía o fuerza sagrada que está presente en todo lo que vive y que puede acumularse en los iniciados a través de los rituales. Un *terreiro*, un iniciado, un objeto se pueden cargar de *axé*. Como saludo, se refiere a una sensación de bienestar y plenitud.

La ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph tiene una duración aproximada de una hora y media, otra característica que lleva a su comparación con una pieza de teatro. En realidad, se trata de una versión reducida de las ceremonias practicadas en Brasil, donde las invocaciones, las incorporaciones, las consultas y la presencia de espíritus transcurren en tiempo mucho más largo, pudiendo las ceremonias durar toda la noche. En Ivry-sur-Seine, la ceremonia de candomblé es más esquemática, como si estuviera reducida a su estructura básica. Según Capone y Teisenhoffer (2001), cuando Geraldo Winter era vivo, el jefe de culto decía evitar trabajar con los *pretos-velhos*, ya que, según él, la lentitud de estos espíritus impediría preservar la estructura condensada de las ceremonias. Del mismo modo, la cantidad de himnos cantados para los *orixás* al comienzo de las sesiones no corresponde necesariamente a la práctica brasileña. Aunque Geraldo estuviera perfectamente familiarizado con estas reglas,

⁸¹ Excepto la *pombagira* de Meriele, que es la única brasileña del grupo.

afirmaba que cantar la noche entera para los *orixás* y *exus* sería inútil, además que demasiado largo y agotador para el público, para los seguidores y incluso para él. La estructura condensada del ritual tal cual se daba con Geraldo se mantuvo también con Luter.

La gran flexibilidad de estos sistemas de creencias permite introducir modificaciones sin alterar su marco general de referencia. En el *candomblé*, la noción de *enredo* refleja esta plasticidad. El *enredo* es la trama mística y ritual que permite la manifestación de las entidades sobrenaturales. Los médiums son conscientes de una especie de marco ritual, dentro del cual es posible improvisar. Así, el aprendizaje ritual consiste en comprender las reglas del juego, pero también los límites dentro de los cuales se pueden introducir variaciones. Además, los límites entre la autenticidad del trance y la simulación a menudo se ven borrosos por la importancia dada a la noción de *performance*: un buen bailarín puede así simular una incorporación sin ser sancionado. El placer estético es aún más importante en una comunidad de artistas, como es el caso del Teatro Aleph. Paradójicamente, cuanto más evidentes sean los aspectos teatrales de la ejecución ritual, más se asignan autenticidad y profundidad al trance, lo que impediría, al menos en teoría, cualquier derivación individualista y estética (Capone & Teisenhoffer, 2001).

El aprendizaje a través de la imitación y el espacio para la improvisación a partir de un modelo remite al comportamiento restaurado de Schechner (2011a), que se convirtió en un concepto central en la Teoría de la *Performance* subsiguiente y que ha sido utilizado en el análisis de una gama muy amplia de actividades culturales. De acuerdo con Schechner, el comportamiento restaurado implica una secuencia de eventos que, aunque corrompidos por la memoria, buscan la repetición de alguna secuencia anterior o original, que tiene especial relevancia para la cultura en que se produce. Los *performers* del comportamiento restaurado deben ser conscientes de la distancia entre ese comportamiento y su realidad cotidiana, considerados como pertenecientes a planos distintos de existencia. Como ejemplos de comportamiento restaurado, Schechner reúne una gran variedad de fenómenos: el chamanismo, el exorcismo, el trance, el ritual, la danza y el teatro, los ritos de iniciación, los dramas sociales descritos por Turner, el psicoanálisis, el psicodrama, el análisis transaccional (Schechner, 2011a; Carlson, 2011).

7. Los practicantes y sus representaciones

Representación social o simplemente representación es una categoría analítica (es decir, un concepto teórico utilizado por el investigador, en contraposición a una categoría nativa, que a su vez es un concepto de uso cotidiano por una determinada población estudiada) utilizada en Antropología Social y en Ciencias Sociales en general, originada en la Psicología Social en los años 60. Para Moscovici (1979), que se sirvió del concepto al estudiar cómo las personas comunes (no expertas) comprendían el Psicoanálisis, la representación es una modalidad particular de conocimiento cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. En otras palabras, es una forma de pensamiento natural informal, un tipo de saber empírico, que se articula al interior de los grupos con una utilidad práctica, o sea, como una guía para la acción social de los sujetos (Mora, 2002; Moscovici, 1979; Moscovici & Hewstone, 1986). En este capítulo, nos dedicaremos a las representaciones que los integrantes del grupo de candomblé del Teatro Aleph tienen de la religión que practican.

En los rituales del Teatro Aleph, he podido contar un número máximo de participantes cercano a las veinticinco personas, pero nunca están todos presentes. En los meses del año en que el *pai de santo* no está en Francia, suelen participar en las ceremonias alrededor de quince miembros más asiduos. Incluso cuando el *pai de santo* está en Francia, difícilmente los presentes superan a veinte personas. En el auditorio, como ya se ha dicho, el número de personas también varía mucho. Normalmente hay entre cinco y diez personas, pudiendo llegar a veinte o treinta en los períodos en que el *pai de santo* brasileño está presente. Parte de los espectadores asiste a la ceremonia una sola vez, pero otros vienen una primera vez y vuelven otras, con alguna frecuencia, por cierto período de tiempo que puede ser de semanas, meses o años. Generalmente buscan soluciones para problemas de salud, familiares, financieros, etc. y llegan al candomblé por indicación de amigos o conocidos que forman parte del grupo o lo frecuentan también como audiencia. El grupo es siempre muy acogedor, ya sea con quien está de paso, con quien pide ayuda o con quien quiere desarrollar su mediumnidad participando de la gira.

Entre los adeptos, existen aquellos que están presentes desde la constitución del grupo en los años 1990, luego del encuentro de Geraldo Winter con la *troupe*. Aunque muchos de los

integrantes de esos años iniciales ya no participan más –mis informantes relatan que la configuración del grupo ha cambiado bastante– ellos todavía parecen constituir la parte más estable del grupo, un tipo de “núcleo duro” que se mantiene, mientras que nuevos adeptos parecen ir y venir con más facilidad.⁸² El grupo original estaba constituido principalmente por actores y actrices del Teatro Aleph, amigos cercanos y miembros de sus familias. Entre ellos, muchos chilenos de orientación marxista que llegaron a Francia como exiliados políticos. En las palabras de Sylvie, mi informante, en la época de la fundación del *terreiro* del Teatro Aleph ocurrió un “verdadero fenómeno colectivo de adhesión al candomblé”, con la conversión casi simultánea de todo un grupo preexistente de amigos (Sylvie Miqueu, entrevista, 2017, Ivry-sur-Seine). También constituían ese grupo original los belgas que se convirtieron en la ocasión de los primeros viajes de Geraldo a Europa, aún en los años 1980.

Los practicantes no pertenecientes a la formación inicial, que llegaron a lo largo de los años y continúan llegando, suelen tomar conocimiento del grupo también a través de amigos o conocidos, de la misma forma que ocurre en el caso de los que sólo quieren ver y consultar con los espíritus. Están igualmente motivados por problemas personales, por alguna crisis existencial importante o por algún acontecimiento que les impulsa a buscar el “desarrollo espiritual”.⁸³ Algunos ya pasaron por otros *terreiros* de candomblé o umbanda, en Europa o en visitas a Brasil, o por otros cultos espiritistas o mágicos, o tuvieron experiencias precedentes en técnicas terapéuticas alternativas, o con el uso espiritual de sustancias alucinógenas. En muchos casos, tienen poco o ningún conocimiento sobre el candomblé en su primera visita al templo –ya que se trata de una religión poco conocida en Francia–. Suelen ser, sin embargo, personas atraídas por la espiritualidad y / o misticismo, que se interesan por lo sobrenatural y lo exótico.

Lejos estamos, por lo tanto, de un grupo homogéneo. Aunque podamos identificar elementos comunes en las trayectorias de aproximación y conversión al candomblé de distintos practicantes, así como en las relaciones que mantienen con la religión, ya sea a nivel simbólico

⁸² Pude presenciar la llegada y la partida de nuevos adeptos y el flujo y la volatilidad de la audiencia durante los años en que realicé mi trabajo de campo.

⁸³ Teisenhoffer (2007) explica que el candomblé interpreta la enfermedad, y el mal en general, como un desequilibrio de la fuerza vital (*axé*) de la persona enferma, o como el signo del deseo de las deidades de que esa persona se inicie en la religión. La umbanda y el kardecismo, religiones en las que el mal suele ser asignado a la intervención de una entidad espiritual, también son buscadas por personas que quieren curarse, solucionar problemas o mejorar sus condiciones de vida. En el candomblé del Teatro Aleph, los seguidores que han sido sanados suelen interpretar su curación como evidencia de la eficacia de los espíritus y la religión, lo que eventualmente puede llevar a su incorporación al grupo de culto.

o a nivel de la experiencia corpórea, es necesario reconocer que las representaciones que poseen del *candomblé* son variadas lo suficiente para no poder ser encuadradas en un único modelo teórico explicativo. Antes de proponer un análisis combinado de estas representaciones, me detendré en los perfiles socioculturales y los discursos personales de siete practicantes que elegí para realizar con ellos entrevistas en profundidad.

En el cortometraje, yo disponía de un tiempo muy reducido, lo que me impedía dar voz directa a todos mis informantes. Ante esta limitación, cuando concebí la narrativa fílmica, opté por priorizar a aquellos entrevistados que fueran a la vez actores / actrices y adeptos del *candomblé*, deseando destacar el cruce entre teatro y religión desde la perspectiva de los que lo vivían. Es por ello que la discusión de la relación entre teatro y religión está presente en todas las entrevistas en profundidad con actores / actrices que he realizado. En esta tesis, si bien necesito sistematizar las informaciones recogidas en el campo, no tengo limitaciones de espacio / tiempo como las que tenía cuando realicé la película. Para seleccionar a los informantes que tendrían voz en la tesis, me he guiado por dos criterios principales: por un lado, la representatividad de los distintos perfiles, eligiendo adeptos con representaciones variadas del *candomblé*, pues quería que su heterogeneidad estuviera representada lo mejor posible; por otro lado, la asiduidad de los participantes en las ceremonias, que refleja la importancia que dan al *candomblé* en sus vidas y cuanto se involucran con la religión, priorizando aquellos que suelen estar siempre presentes. Son cinco los informantes cuyas palabras fueron incorporadas a la película, mientras ocho son las entrevistas incluidas en esta tesis.⁸⁴

En las entrevistas semiestructuradas, intenté abordar cuestiones que me interesaban tomando en cuenta la personalidad y la trayectoria del informante –la mayor parte de ellos ya me había concedido entrevistas informales anteriormente y con todos yo ya había convivido y conversado durante bastante tiempo–. No obstante, traté de no inducir sus respuestas, ni tampoco de interrumpir sus discursos, dejando que hablaran libremente. Siguiendo el ejemplo de Pordeus (2009), e inspirada por las enseñanzas de Clifford (1991) y Rabinow (1991), opté por la transcripción directa de las entrevistas en el cuerpo de la tesis, sin servirme del discurso indirecto o relegarlas a anexos o apéndices, convencida de que la escritura es una urdimbre que debe incluir varias voces –mi voz de autora y también las voces de aquellos que practican

⁸⁴ Son siete entrevistas con practicantes y la entrevista con el *pai de santo* Luter Winter.

el candomblé en el Teatro Aleph– y ser la expresión de una experiencia compartida, con vistas a la construcción de una base común de comprensión.

Sylvie, Cecilia, Rodrigo, Catherine, Jennifer, Luter y Oscar fueron entrevistados el 15 de abril de 2017 y sus entrevistas fueron filmadas. Sylvie me concedió una complementación de su entrevista el 3 de julio de 2018, esta vez sin filmación. Todas las entrevistas se realizaron en las dependencias del Teatro Aleph, en Ivry-sur-Seine. La única excepción es la entrevista de Meriele, que se dio en dos partes: una primera parte en el teatro, sin filmación, el 3 de julio de 2018, y una segunda parte por teléfono, el 15 de diciembre de 2018. Cuando no filmadas, las entrevistas fueron grabadas en audio. Las entrevistas fueron realizadas en español, francés y portugués, de acuerdo a la lengua materna del entrevistado, aún cuando este sabía hablar otras lenguas. Las entrevistas en francés y portugués fueron traducidas por mí y constan en esta tesis solamente de su versión en español. En su mayoría, las entrevistas no están transcritas en su totalidad, pero de ellas se seleccionaron los fragmentos significativos para las discusiones propuestas en esta tesis. Algunos fragmentos de las entrevistas de Sylvie, Cecilia, Rodrigo, Catherine e Oscar fueron utilizados en el cortometraje Candomblé sur Seine.

7.1. Entrevistas a los practicantes

7.1.1. Sylvie



Imagen 01: *Mãe pequena* Sylvie Miqueu conduce la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Sylvie Miqueu es francesa, bailarina, coreógrafa y actriz, tiene aproximadamente 55 años de edad y está casada con Oscar Castro. Practica el candomblé hace aproximadamente 20 años, desde que la *troupe* se encontró con Geraldo Winter y el teatro fue transformado en *terreiro*. Antes de convertirse al candomblé, ya era una persona muy religiosa, habiendo recibido educación católica. Comenzó a ser preparada por Geraldo para convertirse en *mãe de santo* en el año 2008, después de la disputa familiar y de la consiguiente ruptura del grupo original de candomblé, ocasión en que la primera *mãe de santo* preparada por Geraldo se alejó del Teatro Aleph y el *terreiro* se quedó sin sacerdote en las ausencias de Geraldo. Después del fallecimiento de Geraldo, Sylvie continuó cumpliendo sus obligaciones con Luter Winter. Actualmente es *mãe pequena*. Le falta cumplir una obligación para convertirse en *mãe de santo*. Desde 2008, es Sylvie quien conduce las ceremonias de candomblé en ausencia del *pai de santo*, tarea que ella toma muy en serio.

Daniela: ¿Podrías contarme cómo fue el encuentro del Teatro Aleph con el candomblé?

Sylvie: Fue hace 20 años, en la misma época en que logramos ese espacio para instalar el teatro. Fue un amigo chileno quien dijo que quería presentarnos a un sacerdote de Brasil, contándonos que él había sido invitado a la Unesco, que incorporaba al Dr. Hoffmann, que había curado personas, que hacía ceremonias... Así encontramos a Geraldo Winter, el padre de Luter, hablamos con él y él propuso hacer una ceremonia con nosotros. Realizamos la ceremonia y nos gustó mucho, después hicimos otra más. Entonces él bendijo el teatro y lo convirtió en un *terreiro*; de ahí empezamos a practicar. Nosotros lo trajimos todos estos años, una o dos veces al año, en estancias de uno o dos meses.

Daniela: **¿Cómo fue tu encuentro con el candomblé? ¿Por qué el candomblé y no otra religión?**

Sylvie: Yo, personalmente, desde mi infancia yo era muy cristiana, siempre tuve mucha fe... Yo leía la Biblia, me gustaba ir a misa, yo conocía la misa de memoria, yo rezaba... La fe y la espiritualidad ya estaban en mí. Oscar también, desde pequeño siempre fue espiritualizado. Entonces el candomblé correspondió muy bien a esa tendencia mía, a esa afinidad con Dios. Tuve una educación católica, he sido bautizada, hice mi primera comunión... Después dejé de ir a misa, pero yo siempre permanecí cerca de la fe y el candomblé yo no lo busqué, él llegó en mi vida solo, por un amigo que nos lo presentó, como yo te conté. Y el candomblé me conviene mucho, me conviene mejor que la religión católica, que era mi religión, la religión de mis padres. Porque está cerca del catolicismo y al mismo tiempo está muy cerca de nosotros... porque es teatral, hay canto, danza, *orixás* de la naturaleza... Y luego uno incorpora a las entidades para ayudar a las personas, lo que para mí es algo muy lindo. El candomblé me conviene perfectamente.

Daniela: **¿Cómo desarrollaste tu mediumnidad? ¿Cómo has incorporado por primera vez? ¿Qué es la mediumnidad para ti?**

Sylvie: La mediumnidad vino realmente lentamente, por fuerza de realizar los cantos, las danzas, por fuerza de girar. Tomó bastante tiempo, la primera vez que incorporé fue después de seis o siete años... Al principio hacíamos las ceremonias sólo cuando Geraldo venía de Brasil, entonces no entrenábamos la mayor parte del año. Después, la experiencia se hizo cada vez más fuerte, y poco a poco la mediumnidad vino. No sé cómo explicar... En un momento

dato, cuando tú giras, tú sientes una energía que te envuelve y que poco a poco entra en ti. Y tú eres tú todavía, pero tú eres otro. Entonces tú sientes una especie de calor... Tú estás allí pero tú no estás allí; no sé cómo explicar. Y tú sabes que estás allí para ayudar a otras personas, ya sea por medio del *caboclo* o por medio de la *pombagira*...

El *caboclo* está allí, con su cigarro y su trago, necesariamente para limpiar, descargar a las personas lo más posible. Algunas personas necesitan más que otras... Y el *exu* está allí para ayudar a todos los que tienen necesidad, en sus historias de amor, en sus asuntos materiales, de dinero, de trabajo... Me parece maravilloso poder ayudar a las personas a través de la incorporación; para mí ese es el único objetivo de la incorporación. Honestamente, incorporar por incorporar, no tiene sentido. La incorporación es para tener una conexión con tus semejantes y poder ayudarlos. Más allá de la incorporación, yo tengo mi altar, escribo los nombres en pequeños papeles y hago mis oraciones cada noche para las personas que me piden. Eso es lo que es hermoso.

Daniela: Tú ahora eres *mãe pequena* y te estás preparando para devenir *mãe de santo*. ¿Cómo ocurre este proceso? Para ti, ¿qué significa ser una sacerdotisa del candomblé?

Sylvie: Con respecto a ser sacerdotisa, confieso que yo no tenía mucho la pretensión de iniciarme; yo consideraba las ceremonias de candomblé de una manera más sencilla, como ir a misa... Después empecé a incorporar y me divertía, pero no lo tomaba en serio más que eso. Fue Geraldo quien un día me dijo: "Sylvie, hay que hacer la iniciación. Estás lista; hay que hacerla." Mi reacción fue un poco de sorpresa, pero yo estaba contenta, yo tenía confianza en él. Él notó que yo tenía mucha fe, que yo era una persona seria y honesta... Creí en él y hice la iniciación. Bueno, afortunadamente pude pagar por ella, porque eso tiene un cierto precio, pero fue magnífico. Después me sentí mejor, eso trajo fuerza a mi personalidad. Me trajo energía... Yo todavía soy la misma persona, pero me hice más fuerte.

Hice la iniciación con Geraldo, después él falleció y yo sólo pude hacer mi primera obligación dos años después, con Luter. Y cada año, cuando Luter viene, hago otra obligación. Y la última será el próximo año. Pero, bueno, mi objetivo no es subir en grados, para mí da lo mismo... Ello sucede naturalmente y el trabajo es siempre el mismo. Yo lo hago por amor, para comunicarme

con el mundo invisible, para poder ayudar a mis semejantes, a mis allegados, a las personas que amo y que me rodean. Y también para proteger el lugar, el teatro...

Daniela: *¿Cuáles son tus orixás, qué representan para ti y cuál es tu relación con ellos?*

Sylvie: Mis *orixás* son Oxum –primer orixá, orixá de cabeza– y Ogum –el segundo–. Oxum es mi lado sensible, femenino, y Ogum es mi lado más guerrero y defensivo. Si paso por una decepción, por un fracaso, yo levanto la cabeza y continuo; eso viene de Ogum. Y Oxum es más la armonía, el hacer las cosas de manera que sean bellas, la sensibilidad. Oxum es sensible, pero Ogum me permite de no mostrarlo mucho [risas].

Daniela: *Tú sueles incorporar un **caboclo** y una **pombagira**. ¿Cuál es tu relación con las entidades que tú incorporas? ¿Qué representan para ti?*

Sylvie: De la relación con las entidades que yo incorporo no sé explicar mucho, es algo más inconsciente, no pienso mucho en eso, no me pregunto mucho. Me gusta trabajar, me gusta mi *pombagira*, porque pienso que ella trabaja bien. He visto que ya he ayudado a la gente, que el trabajo de mi *pombagira* da resultado. Soy entera cuando trabajo, soy sincera, pero no soy muy intelectual, no me pongo muchas preguntas, es bastante instintivo. Ello se siente; yo no intelectualizo mucho.

Daniela: *Tanto el teatro como el candomblé son dos actividades centrales en tu vida. Para ti, cuál es la relación entre teatro y candomblé?*

Sylvie: No voy a comparar el teatro con el candomblé, pero lo que puedo decir es que, en el teatro, los actores que se entregan realmente –no necesariamente actores muy experimentados, puede ser actores principiantes– son poseídos. Si realmente estás al servicio de tu texto, tú actúas el texto, escuchas a tu colega, tú estás en un personaje que te tiene, tú entras adentro, tú eres poseído. Eso está claro; es realmente una posesión. Yo me vinculo mucho a mis personajes. Cuando, por ejemplo, presentamos una pieza por uno o dos meses, cuando paramos, siento la nostalgia de dejar el personaje.

Daniela: En los primeros años de la práctica del candomblé aquí en el teatro, Geraldo también hacía ceremonias en una *péniche*⁸⁵ de amigos de la *troupe*, y los participantes de las ceremonias en los dos lugares eran en gran parte las mismas personas. ¿Puedes contarme un poco sobre eso?

Sylvie: Geraldo comenzó aquí en el teatro y poco tiempo después, algunos años después, se creó también otro *terreiro* sobre la *péniche*, con una parte de las personas del grupo de candomblé aquí del teatro. Aquí comenzamos en 1996, yo estaba embarazada de Oscarito. Luna frecuentaba el candomblé aquí y ella propuso a Geraldo de hacer las ceremonias también en su *péniche*. Entonces, cada vez que Geraldo venía, había dos *terreiros* que funcionaban. Los domingos, la ceremonia era en la *péniche* y los miércoles, en el teatro. Algunas personas venían sólo aquí, otras iban sólo a la *péniche*, otras participaban de los dos. Yo venía más aquí, casi no iba allá, porque yo trabajaba los domingos. En la *péniche* yo hice mi iniciación con Geraldo, alrededor de 2010. Yo no había hecho el *bori*, hice directamente la iniciación, pero ya hacía mucho tiempo que yo giraba.

Daniela: Al principio, el candomblé del Teatro Aleph tenía otra sacerdotiza preparada por Geraldo. Después, por lo que oí comentar, hubo una ruptura en el grupo y tú te convertiste en la sacerdotiza. ¿Podrías contarme mejor cuándo y cómo pasó esa ruptura?

Sylvie: La ruptura del Teatro Aleph ocurrió en 2008. Sebastián, el hijo mayor de Oscar, y Oscar pelearon. Oscar les dijo a Sebastián, Anita y sus amigos que se fueran. Ellos fundaron otro teatro, también aquí en Ivry-sur-Seine. Y ellos formaban parte de los médiums. Después de eso, nos volvimos menos numerosos aquí cuando hacíamos las ceremonias. A Geraldo esa separación hacía muy mal; Geraldo hacía todo para convencerlos de volver a participar en las ceremonias, pero ellos no querían. Entonces Geraldo me dijo “Sylvie, necesito iniciarte.” Yo respondí: “En serio?”. Antes la *mãe de santo* era Andrea, la hija de Oscar; ella se inició antes de mí. Ella había incorporado muy rápidamente, luego ella hizo un *bori*, luego su iniciación. Ella hizo todas sus obligaciones y se convirtió en la primera *mãe de santo* en Europa, pero eso ya después de la ruptura del grupo de teatro. Creo que Geraldo quiso prepararme a causa de esa separación del grupo, así que habría una *mãe pequena* para este *terreiro*, de lo contrario no

⁸⁵ Tipo de embarcación que suele ser adaptado para uso como residencia, muy comúnmente encontrado anclado a las márgenes del río Sena. Casa flotante.

habría nadie más. Y él sintió que yo estaba lista para eso. En el otro teatro ellos no continuaron practicando mucho, casi nada en realidad. Cuando Geraldo era vivo él todavía iba allí algunas veces, pero hoy no hacen más ceremonias. Desde que Geraldo murió ellos hicieron una única ceremonia con Luter, el año pasado. Es una pena.

Daniela: También escuché comentarios sobre el supuesto “robo del axé” por los miembros que dejaron el grupo. ¿Podrías contarme mejor este episodio? ¿Qué pasó exactamente?

Sylvie: Esta historia es terrible. Cuando se fueron, ellos se llevaron el axé. Desenterraron el axé y se lo llevaron. Geraldo tuvo que rehacer un axé aquí en el teatro, con otra ceremonia para rebautizar el lugar. Eso fue más o menos en 2009, antes de que yo me iniciara. No sé quién descubrió que habían llevado el axé. Fue Geraldo quien nos contó, pero yo no sé cómo lo descubrió. Para Geraldo ello no estaba bien; él tuvo que pedir disculpas a los espíritus, para que no hubiera fuerzas negativas que afectaran a los demás. El primer axé se hizo en torno a 1998; en 2009 se rehizo el axé, cuando se descubrió que había sido robado.

Daniela: Sé que la iniciación y las obligaciones suelen ser asuntos sigilosos, pero me gustaría escuchar lo que tú puedas contarme sobre tu iniciación y tus obligaciones. ¿Cómo, cuándo y dónde se hacen estos rituales?

Sylvie: Después de mi iniciación, hice una obligación cada año. Ahora me falta sólo la séptima y última, pero no tuve el dinero para hacerla. Son siete en total. Entonces la haré el próximo año; espero tener el dinero. Las obligaciones cuestan caro; cerca de 1000 euros, 1100 euros... El *pai de santo* prepara la ceremonia en Brasil, después él continúa aquí... Él trae varias hierbas... En verdad hice una primera obligación con Geraldo a distancia, obligación de Ogum, porque... yo no sé, Geraldo no iba a poder venir. Y después todas las demás obligaciones las he hecho con Luter. Entonces esa primera yo la hice aquí sola, en un pequeño cuarto, vestida de blanco, pero para mí no es lo mismo. Andrea hizo todas sus obligaciones a distancia... Creo que no tiene nada que ver con la obligación hecha presencialmente, con el sacrificio, todo el trabajo... Es fuerte cuando tú estás con el sacerdote, los animales, y él canta y reza para ti, te corta, te pone las cosas... Hay varias cosas, varios rituales que él hace contigo. Cuando tú estás sola, tú te vistes de blanco y te concentras, sin poder comer y beber, tú te quedas así 24

horas... pero no es lo mismo. Para Luter tampoco es lo mismo, pero bien, yo hice sólo la primera obligación de esa forma, a distancia.

Daniela: Quería que tú me hablaras un poco sobre la composición del grupo. Hay algunos integrantes que están desde el principio, la época en que ustedes conocieron a Geraldo. Y hay otras personas que llegaron después, incluso recientemente. ¿La composición del grupo varía mucho? ¿Es común que las personas empiecen a participar y luego desistan? ¿Por qué medios la gente suele llegar al grupo? ¿Qué motivos las traen al candomblé?

Sylvie: Entre los médiums, hay algunos que pasan por el grupo, comienzan y después dejan de venir, pero algunos continúan. Siempre hay gente de paso, que experimenta, que continúa o no... En general las personas vienen por necesidades personales. Con respecto a la mayoría de las personas que vienen desde el principio, la época en que conocimos a Geraldo, lo que se dio fue un fenómeno colectivo, nosotros del Aleph y muchos amigos del Aleph, como Cecilia, Luna, Montserrat... Éramos un grupo de amigos artistas franco-chilenos. Gabi, por ejemplo, vino porque Geraldo salvó a su hijo cuando tenía cinco años y tenía leucemia. Ella vino y trajo mucha gente. Ahora ella ya no viene mucho, pero bien, no importa. Entonces realmente hubo un fenómeno colectivo. Y después siguieron llegando personas a lo largo de los años...

Hay también dos belgas que vienen siempre, Sabrina y Jacques. El exmarido de Sabrina, Vincent, conoció a Geraldo en la misma época que nosotros, porque había un punto [de candomblé]⁸⁶ también en Bélgica, ya no recuerdo, creo que era Renato el nombre, y Geraldo iba también a ese *terreiro* en Bélgica. Vincent fue iniciado en la misma época que nosotros, con Nancy, que era su esposa en la época. ¿Tú sabes quién es Nancy, una belga de gafas? Nancy tiene una tienda de chocolates muy seria donde ella trabaja, es su empresa, y había un *terreiro* allí, salvo que no era muy sano para el chocolate, ella no podía, debido a las reglas de seguridad, de higiene, y ellos tuvieron que parar. Entonces ellos no tienen más *terreiros* en Bélgica, por lo que Sabrina y Jacques viajan hasta aquí para participar en las ceremonias. A veces Nancy viene también, pero es difícil porque generalmente ella no puede dejar la tienda de chocolates. En Bélgica están Gaetan que es *pai de santo*, Nancy que es *mãe de santo*,

⁸⁶ *Punto* es una expresión utilizada para referirse a un *terreiro* o a un grupo de candomblé.

Vincent que es *pai de santo*... Nancy y Gaetan hicieron su iniciación en Brasil; se quedaron dos meses en la casa de Geraldo.

Daniela: ¿Qué otras personas del grupo hicieron la iniciación?

Sylvie: Jacques y Rodrigo hicieron la iniciación con Luter aquí en el teatro. Sabrina, Gabi, Meriele, Gaia hicieron el *bori* con Luter, también acá. Geraldo había hecho la iniciación de Andrea, de Germane, el *bori* de Spinelo, el *bori* de Medi... Las iniciaciones de los belgas fueron hechas en Brasil... Vincent, Gaetan y Nancy fueron a Brasil.

Daniela: Esta pregunta es más subjetiva... ¿Cómo te sentiste al comenzar a coordinar las ceremonias? ¿Cómo te sientes como *mãe pequena*?

Sylvie: Yo llevo con mucha seriedad el papel de *mãe pequena*. Al principio tuve miedo, pero todo pasó bien. Yo tengo buena memoria para aprender los cantos y las secuencias de la ceremonia, y me quedé tranquila porque no hubo espíritus negativos que se manifestaron en los médiums. ¿Entiendes lo que quiero decir? No tuve problemas en las ceremonias con malos espíritus bajando en los médiums... Esto sólo sucedió una vez después de que me inicié, pero fue una vez en que Luter estaba presente y era él quien estaba coordinando la ceremonia. Entonces me siento más tranquila.

Daniela: Sabemos que las religiones afrobrasileñas abarcan muchas variantes, que llevan diferentes nombres. Geraldo se refería al culto practicado en el Teatro Aleph como *macumba*. Los integrantes más antiguos del grupo todavía usan ese término. Luter, por su parte, habla principalmente de *candomblé*. ¿El hecho de que Luter sea practicante de *candomblé* en Brasil trajo alguna modificación para las ceremonias? Después de la muerte de Geraldo y de la llegada de Luter, ¿el culto practicado aquí puede haber cambiado un poco de orientación?

Sylvie: De hecho Geraldo hablaba más de *macumba*. Luter me explicó después que su padre hacía un tipo de mezcla entre *umbanda* y *candomblé*; él hacía algo medio personalizado. En las ceremonias de Geraldo, que Luter respeta y continua haciendo de la misma manera, hacemos los saludos a los *orixás*, como en el *candomblé*, y también hacemos todo el ritual con los *caboclos* y los *exus*. Y es magnífico; me encanta esta ceremonia. No cambió su orientación.

Luter trajo mucha fuerza, él continuó el camino de su padre, que él conocía bien desde pequeño. Él asumió el *terreiro* aquí con mucha seriedad; asumió el *terreiro* profesionalmente y espiritualmente. Pienso que Luter es muy buen *pai de santo*; él trabaja muy bien.

Daniela: Después del fallecimiento de Geraldo, ¿cómo se dio la idea de traer a Luter para sustituirlo?

Sylvie: No fuimos nosotros quienes decidimos. Cuando Geraldo falleció, su billete de avión para venir aquí ya estaba comprado. Entonces dejamos la fecha del billete en suspenso. Nosotros esperábamos para saber quién lo reemplazaría en Brasil. Luter nos explicó que no sería él quien iba a decidir; sería un *pai de santo* amigo... O el *pai de santo* de Geraldo, hermano, no sé bien... Y la *mãe de santo* de Luter... Y alguien relacionado a Geraldo también. Ellos consultaron a los *orixás*... Y los *orixás* dijeron: "Luter, ¿estás listo? Es usted quien debe continuar. ¿Aceptas?" Luter reflexionó, él no respondió enseguida, porque es una gran responsabilidad... Pero fueron los *orixás* que le pidieron.

Daniela: ¿Podrías hablarme un poco sobre el juego de *búzios* [caracoles]?

Sylvie: No sé casi nada; sólo sé que los *búzios* son mensajeros de Dios. Con los *búzios*, Luter hace que los *orixás* hablen. A través de los *búzios*, los *orixás* nos dan consejos.

7.1.2. Cecilia



Imagen 02: Médium Cecilia Gomez participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Cecilia Gomez, conocida por sus amigos como Chichin, es chilena y tiene aproximadamente 70 años de edad. Era periodista en Chile antes de ser perseguida, presa y torturada por el régimen de Pinochet y terminar exiliada en Francia a principios de los años 1980. Amiga de la *troupe* del Teatro Aleph, participa en el candomblé desde sus principios, cuando el grupo conoció a Geraldo Winter. En su discurso, Chichin misma subraya la posible contradicción en el hecho de haber sido una marxista atea habiendo siempre guardado un fuerte interés por desarrollar su espiritualidad. Era muy cercana a Pai Simón, como se refiere a Geraldo, y demuestra gran creencia en lo sobrenatural y gran fascinación estética por la cosmogonía del candomblé.⁸⁷ Nunca se ha iniciado; planea hacer un *bori* el próximo año. Estuvo en Brasil en ocasión del funeral de Geraldo. Actualmente divide su tiempo entre Francia y Chile. Siempre que está en Francia, es una de las participantes más asiduas en las ceremonias de candomblé del Teatro Aleph.

Daniela: ¿Cómo fue tu encuentro con el candomblé?

⁸⁷ *Pai Simão* era el nombre de santo de Geraldo Winter y los practicantes podían llamarlo así después de pasar por el *bori*, como me explicó Chichin. De entre todos los adeptos que conocí y entrevisté, sólo Chichin se refería a Geraldo como *Pai Simón*, denotando la cercanía y el cariño de ella por él.

Cecilia: Pai Simón, que es quién consagró este *terreiro*, vino a París una vez y yo fue invitada a una ceremonia de candomblé. Yo vine para mirar y estuve un año mirando, hasta que un día pedi permiso para entrar a girar. Fui permitida y abracé esta religión con la máxima fé. De partida nunca había tenido una religión, salvo la que imponen en la sociedad en la que crecí, que es la cristiana. Pero siempre he tenido una inquietud espiritual. Y lo que se me presentó era lo que yo estaba esperando porque yo no quería adorar a un diós, no quería ser de una secta, y me pareció lo más maravilloso adorar a la naturaleza que es cada uno de nuestros *orixás*. Cada *orixá* ama, representa a un elemento de la naturaleza; y yo creo que todo ese conjunto es Dios. Y después, a medida que uno va entrando, se da cuenta que hay una respuesta del invisible hacia las cosas que uno pensaba. Entonces es algo que no se puede negar. No puedo abandonarlo nunca más.

Daniela: ¿Qué es el trance para ti?

Cecilia: Hablar del trance es difícil, porque es algo que no se puede traducir a palabras. Son unas sensaciones, unas energías... Para mi, solamente soy un instrumento de esas energías en ese momento y hago lo que puedo y lo que más pueda para ayudar a los que vengan a pedir, pero es algo que realmente no te podría explicar en palabras.

Daniela: ¿Cuál es tu relación con las entidades que tú incorporas?

Cecilia: Imagino que la relación que uno tiene con las entidades que incorpora son diferentes a medida que uno va creciendo en el candomblé y adentrándose más al trabajo. Yo nunca me he iniciado en el candomblé, por lo tanto nunca he incorporado mi *orixá*. Por el momento mi relación es la de venerar a mi *pombagira* los días que le corresponde y de intentar trabajar con ella al unísono en las cosas que ella sabe que hay que trabajar. Y tengo una *cabocla*, que es una entidad india, que trabaja limpiando, que vino a mi en la gira... y que trabaja. No te puedo explicar más tampoco.

Daniela: Tú sueles pasar una parte del año aquí en Francia y otra parte en Chile. Cuando estás en Chile, ¿allí tú también prácticas el candomblé?

Cecilia: Cuando estoy en Chile, estoy mucho más alejada de la religión, porque no hay sesión. No significa que esté más alejada de mis entidades, porque siempre las tengo conmigo, pero sí de la danza misma. Pero tengo en Chile una amiga-hermana que también se adentró al candomblé por las manos de Geraldo Winter y con ella veneramos algunos *orixás* en algunas fechas, nos juntamos para darles amor, comida, flores, cantamos y bailamos, para alimentar nuestra fé, pero solamente somos dos. A veces somos cuatro, pero normalmente somos dos.

Daniela: ¿Cuáles son tus *orixás* y qué relación tienes con ellos?

Cecilia: Mis *orixás* protectores son Yemanjá y Xangô. Yemanjá, tú lo sabes, es la diosa del mar, y es la diosa de la familia, del cariño, de la ternura... Y Xangô es el dios del trueno, de los cerros de piedra y de la justicia. Entonces me vienen muy bien a mi personalidad. Si estoy adelante del mar, lanzo flores, siempre. Si estoy adelante de un cerro de piedra, como en Chile, le saludo todos los días, *meu pai* Xangô. Y en sus días les prendo velas... y agradezco. Te puedo decir que lo que más hago es agradecer. Casi no pido... [risas].

Daniela: ¿Qué te une tan fuertemente al candomblé?

Cecilia: Algo que es muy fuerte es la resistencia de los esclavos venidos de Africa. Esa religión y esa fuerza siguen existiendo. Que exista aquí, en un teatro en Ivry-sur-Seine, y en todos los países donde llegaron los esclavos, es simplemente una fuerza que... si uno la abraza, la siente. Uno siente que en Cuba, en los Estados Unidos, en Brasil, en Uruguay y en toda África todavía existe la fuerza de estos dioses... Es algo muy impresionante. Tú me dirás, la Iglesia Católica también, pero la Iglesia Católica tiene muchas incidencias políticas que para mi no coinciden. No puedo defenderla como defendo el candomblé.

7.1.3. Rodrigo



Imagen 03: Médiun autorizado a tocar *atabaques*, Rodrigo Ramis participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Audiencia al fondo. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Rodrigo Ramis, chileno, aproximadamente 50 años de edad, vive en Francia desde hace aproximadamente 30 años. Se graduó en ingeniería, pero abandonó la carrera para convertirse en actor. Vive el teatro como un medio de autoconocimiento y desarrollo espiritual, que él conjuga con otras prácticas artísticas y religiosas. Forma parte del grupo desde sus inicios y está entre los participantes que nunca faltan a las ceremonias. Es un médium avanzado, incorporando una entidad *cabocla*, pero está encargado de tocar los *atabaques* durante los períodos de ausencia de Luter, o incluso cuando este está presente, debido a la carencia de *ogans* en el grupo. Anteriormente ya había hecho el *bori* y recientemente, en 2017, realizó su iniciación.

Daniela: Cuéntame cómo fue tu encuentro con el candomblé.

Rodrigo: Para mí todo comienza con el teatro. Sin embargo a través del teatro yo siempre buscaba algo más que el teatro; haciendo teatro me daba cuenta cada vez que se trataba de conocerme a mí mismo. Y así fueron búsquedas paralelas; mientras hacía un trabajo que se

considera como teatral, tenía mis búsquedas paralelas. Empecé por ejemplo a hacer artes marciales muy fuerte, porque quería mejorar mi presencia física para el teatro. Eso de las artes marciales era muy ligado al sintoísmo, entonces ya había una dimensión espiritual y de relación con la naturaleza muy fuerte.

Llegó un momento en que el trabajo con artes marciales se acabó y yo me quedé buscando algo más, que pudiera seguir apoyando el trabajo de teatro. Yo me decía que sería bueno encontrar otro trabajo que canalizara toda esa búsqueda y energía. Y un poco por casualidad yo vine acá en el Teatro Aleph, que yo ya conocía desde hace tiempo, vine a ver una sesión de candomblé, vi una y inmediatamente pedi autorización para participar en la segunda, y así comenzó, simplemente.

Me sumergí en el candomblé, pero siempre buscando ese lazo con el trabajo de teatro. Eso se correspondió muy bien porque en ese momento, un poco antes de empezar las sesiones de candomblé, yo empecé a trabajar, en el teatro, con gente que trabajaba con muchos *pontos*: de Cuba, de Haití...⁸⁸ También en ese momento empecé a trabajar con percusiones afrobrasileñas. Entonces lo que yo hacía en teatro muchas veces lo volvía a ver en las sesiones de candomblé, porque están todos los *pontos*, los ritmos, las rítmicas... E inversamente. Entre las dos cosas había paralelos directos muy evidentes y por eso seguí. Ya son dieciocho años de candomblé.

Daniela: Eres médium, pero también desempeñas el rol de *ogan*, el encargado de tocar las percusiones, en las ceremonias de candomblé del Teatro Aleph. Hace pocos días que tú pasaste tu iniciación. ¿Seguirás siendo responsable de la percusión después de la iniciación?

Rodrigo: Estoy autorizado a tocar las percusiones, pero empecé en el candomblé como médium. Sucedió que en un momento de la evolución del pueblo de la macumba aquí yo tuve que asumir la función de *ogan* en la ausencia de otras personas que lo hicieran, pero yo he seguido todo el tiempo con el trabajo de médium. Para mí la iniciación es entrar en un otro plano de relación con la macumba y la macumba me va pedir o me va ofrecer el trabajo que se requiera, como lo es la tarea de tocar la percusión.

⁸⁸ *Pontos* [puntos] son las canciones del candomblé. No se cantan al azar, sino que tienen funciones específicas en el ritual, como, por ejemplo, saludar a un determinado *orixá* o facilitar la incorporación.

Daniela: Anteriormente mencionaste que tanto el teatro como el candomblé te orientan en una misma búsqueda personal. ¿Consideras posible relacionar de alguna forma la incorporación en el candomblé con el interpretar un personaje en el teatro?

Rodrigo: Para mí el teatro y el candomblé tienen que ver con una búsqueda muy similar. Ya te conté que antes yo practicaba artes marciales, que estaban ligadas al sintoísmo y estaban por lo tanto muy impregnadas de rituales. Había un ritual, por ejemplo, que consistía en hacer saludos y pasar bajo cascadas. Pero se trata siempre de una búsqueda en el sentido de que tu experiencia se sitúe en otro nivel, tanto en relación a lo que percibes de ti mismo como a lo que percibes del exterior. Cuando yo hago teatro, más aún después de todo ese tiempo en que lo he alimentado con la macumba, con las artes marciales y mucho más, estoy siempre buscando una dimensión plena, entera, de la vida, aquí y ahora. El trabajo en una sesión o el momento de incorporación me llevan a eso: a estar consciente de toda la dimensión de la vida, a escuchar lo que está pasando, que puede ser interior como puede ser exterior, y que es lo mismo que hago en el teatro. ¿Qué es lo que está pasando en tu interior y qué es lo que está pasando aquí? Esa búsqueda de esa dimensión como entera en que todo está en un equilibrio perfecto... Eso es lo que siempre sigo buscando, en el candomblé, en el teatro, en la vida... La búsqueda es siempre ¿quién eres tú?, ¿quién soy yo?, ¿qué estoy haciendo?, ¿qué me está pasando?, ¿qué es lo que siento?, ¿es algo pequeño, sutil, o algo grande?, ¿qué me hace?

Recuerdo muy bien el proceso de aprendizaje de la incorporación en esos 18 años. Cuando hay incorporación es eso: el proceso de aprendizaje de la incorporación, que pasa por la imitación, ver lo que les pasa a los otros, los que ya tienen más experiencia, y cómo me pasa a mí. Al principio, las primeras veces, en que se necesita la gira, ¿lo que pasa? Y la vez siguiente, ¿qué es lo que pasa?, ¿y qué siento?, ¿y qué siento antes de la incorporación? Por ejemplo, en la última sesión, que fue la primera sesión después de mi iniciación, hubo un momento en que sentí muy fuerte la presencia de Oxóssi, el momento de hacer los saludos de Oxóssi, y también en la sesión que precedió mi iniciación, sentí esa presencia muy fuerte... Entonces para mí no se trata de jugar sino de percibir que es lo que siento...

Daniela: ¿Cuáles son tus *orixás* y cuál es la relación que tú tienes con ellos?

Rodrigo: Mis *orixás* son Oxóssi y Logunedé. La relación con Logunedé es más fresca puesto que fue recientemente que descubrí que lo tenía como *orixá*. Él es el hijo de Oxóssi y Oxum. Hay realmente aspectos de mi vida en que reconozco muy fuerte a Logunedé... Toda esa relación con la caza, el hecho de ser un cazador, algo solitario, por cierto... Y hay una otra calidad de Logunedé que me gusta mucho, es esa especie de delicadeza y fineza y elegancia, muy propia de Logunedé. Puede ser altanero y puede volverse como arrogante también... Escucha pero también a veces puede no escuchar... Tanto que se escucha que se puede encerrar en sí. Y está esa necesidad de estar abriendo los caminos, siempre está buscando... Seguir lo que sigue lo que sigue lo que sigue... Lo que viene y lo que viene ahora... Y eso reconozco mucho en el trabajo que yo hago, en el trabajo teatral, siempre lanzando, buscando, descubriendo.

7.1.4. Catherine



Imagen 04: Médiun Catherine Max-Martineau participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Catherine Max-Martineau, francesa, aproximadamente 60 años de edad, es maestra de niños discapacitados y actriz del Teatro Aleph. Hoy en día, es también la cuidadora de su padre anciano y de su marido, víctima de un accidente cerebrovascular. De origen judío, tuvo toda su familia paterna muerta en los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Es una humanista, declara no creer en Dios, y aún así parece pretender encontrar en

la belleza de la cosmogonía del candomblé el sentido para el sufrimiento y la vida. Después de unos 20 años participando del candomblé, vivenció el trance por primera vez una semana antes de concederme esta entrevista.

Daniela: ¿Cómo fue tu encuentro con el Teatro Aleph? ¿Y cómo fue tu encuentro con el candomblé?

Catherine: El Teatro Aleph es un lugar medio mágico y medio abierto a todo. Yo llegué por primera vez al teatro hace unos 20 años, porque una de mis amigas no se sentía bien, ella estaba depresiva. El Teatro Aleph en Ivry es festivo, aquí cantamos, bailamos, nos disfrazamos, jugamos una cantidad de personajes... Entonces yo dije a esa amiga: "Inscríbete en el curso de teatro del Teatro Aleph", y nos inscribimos las dos. Después de un tiempo, ella se sentía mejor y se fue. Y yo me quedé.

Como soy educadora de niños portadores de necesidades especiales, discapacitados, yo medio que hago el *clown* todo el día... Con ellos yo hago un poco de teatro, un poco de pintura... Entonces el teatro me cae bien.

Como dije, el Teatro Aleph es tan abierto a tantos tipos de encuentros diferentes que un día, justamente, hubo una sesión de candomblé y Oscar y Sylvie me invitaron a venir. Yo no conocía, no tenía ni idea de lo que era, pero yo soy curiosa, así que vine. Al principio me senté en la audiencia. Yo vi a todas esas personas en blanco, magníficas, cantar juntas, bailar, girar... Bueno, al principio eso no tiene nada que ver conmigo, yo no soy creyente en Dios. Tengo un universo... ¿cómo te podría decir?... No es que yo no sea espiritualizada, porque amo a la gente, me encanta la vida... Pero mi historia personal es tal que yo me dije "¿Por qué no formar parte de ese universo?" La familia de mi padre murió deportada a los campos de concentración y ese universo invisible tal vez no me permita encontrarlos pero... quizás si yo pudiera incorporar, alcanzaría una plenitud que me hiciera aceptar que esas personas hayan sido muertas así.

Daniela: ¿Qué es la incorporación para ti?

Catherine: Digamos que si logro dejarme llevar, a estar disponible a algo, como lo ocurrido la semana pasada⁸⁹, algo como una gran energía caliente, suave, muy agradable se instala en mí... Y yo sé que estoy en el teatro, yo sé que mis pies están sobre el escenario que conozco bien, salvo que por lo general estoy con zapatos, en ese caso estoy descalza, y tengo la impresión de que yo... Soy yo misma, pero llena de una vitalidad, un calor, una ternura... Tengo ganas de sonreír, de bailar... Siento, cuando estoy un poco triste, que esa tristeza... Bueno, siento que puedo vivir con ella. Es eso.

Daniela: **A la vez tú eres actriz y practicas el candomblé en el Teatro Aleph. ¿Cómo relacionarías teatro y religión?**

Catherine: Bueno... Más que relacionar teatro y religión, yo relacionaría teatro y humano... Yo respeto todas las creencias, pero yo no creo. Yo creo en el hombre. Y creo en el encuentro... Y ese encuentro es motivado por la energía de la tierra, de las flores, del mar, de las montañas... y de espacios como este aquí... Son cuatro paredes, pero cada uno aquí deja su huella... Somos todos de Dios, aquí. Cada uno aquí es respetado, cada uno tiene su lugar, cada uno es valorado en función de lo que sabe hacer, de lo que sabe decir, o de lo que va a aprender a decir, o de sus potencialidades... Entonces si tú sabes hacer trabajos manuales, tú te ocupas de eso en el teatro; si tú eres filósofo, tú te ocupas de hacer... digamos, una conferencia; si te gusta el vino, tú propones una actividad relacionada con la degustación de vinos, por ejemplo. Un lugar que protege y que permite subir a la escena, que alienta las cualidades de las personas. Cualidades que a veces van a ser descubiertas... A veces tal persona no sabía que ella cantaba, no sabía que ella cocinaba tan bien, etc. Para mí la religión en el teatro es eso. Acoger las cualidades y los defectos de las personas para colocarlas sobre un pedestal. De hecho, amo este espacio de teatro, que forma parte de mi vida. Tengo mucho respeto por lo que pasa aquí.

⁸⁹ En la ceremonia ocurrida la semana anterior a nuestra entrevista, Catherine incorporó su *pombagira* por primera vez, después de casi veinte años participando en las ceremonias.

7.1.5. Jennifer



Imagen 05: Médium Jennifer Tinot participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Jennifer Tinot, francesa de Guadalupe, aproximadamente 35 años de edad, participa en el grupo de candomblé del Teatro Aleph hace unos veinte años. Era la niñera del hijo de Sylvie y Oscar cuando conoció a Geraldo Winter y al candomblé y supo inmediatamente que debería seguir esa religión. Ya tenía tendencia a la mediumnidad antes y considera que en el candomblé logró canalizar y desarrollar esa aptitud. Es una de las integrantes más presentes en las ceremonias y comprometida con la organización del viaje del *pai de santo* brasileño a Francia cada año o semestre. Ya había planeado su iniciación con Geraldo cuando este falleció, y terminó siendo iniciada por Luter, a quien ella adora. Mantiene contacto frecuente con Luter a lo largo del año, cuando él se encuentra en Brasil. Es médium avanzado; incorpora un *caboclo* y un *exu*. Es virtualmente la única persona afrodescendiente participante del grupo.⁹⁰

⁹⁰ A diferencia de los *afrodeutsches* estudiados por Bahia (2016), Jennifer no vincula explícitamente su conexión con el candomblé a la búsqueda de una África ancestral idealizada para fines de marcación identitaria, como afrofrancesa antillana que es. Sin embargo, no puedo descartar la posibilidad de que esa vinculación exista, aunque en nivel no consciente, teniendo en vista todos los relatos de desarraigo y prejuicio racial que he escuchado de franceses no blancos (no sólo de origen afro) durante esos años en que he vivido en Francia. Aunque no lo oí de Jennifer, lo oí de otro afrofrancés, originario de Martinica, que frecuentó la ceremonia como espectador durante algunos meses. Me decía que, aunque no se tratara de una práctica religiosa idéntica a los cultos a *voduns* de su país natal, podía identificar elementos en común, lo que de todo modo le hacía sentirse más cerca de casa.

Daniela: ¿Cómo fue tu encuentro con el candomblé del Teatro Aleph?

Jennifer: Comencé a participar del candomblé en el Teatro Aleph cuando yo tenía 16 años. Yo era niñera de Oscarito, el hijo de Sylvie y Oscar, y yo vine a cuidarlo aquí en el teatro, y oí una sesión con *Pai* Geraldo. Ellos estaban haciendo la sesión en el piso de arriba y yo estaba en el piso de abajo. Todo se pasó bien, fue un poco extraño, pero para mí era algo natural. Después, quise asistir a la siguiente sesión. Y yo me dije: “Tengo que participar.” Pero yo no empecé a participar inmediatamente; empecé a participar dos o tres meses después, más o menos. Para mí, era una obviedad estar en ese camino. Es algo inexplicable.

Un día, un espíritu llamado *Carioca*⁹¹ habló conmigo y él dijo exactamente lo que yo buscaba en el candomblé, sin conocerme. Él dijo: “Usted hacía otras cosas antes, otras prácticas espirituales, usted no sabía exactamente dónde buscar.” Y yo respondí: “Sí, es exactamente eso.” Y me di cuenta que mi lugar era aquí. Y estoy aquí hasta hoy, casi veinte años después.

Daniela: ¿Cómo se dio el desarrollo de tu mediumnidad?

Jennifer: Mi mediumnidad creo que es algo de familia, porque mi madre es médium. Bueno, creo que hay diferentes maneras de ser médium. Mi madre tira cartas, ella ve cosas, ella escucha cosas... Y creo que eso me fue transmitido. Mi abuelo materno también era así. Luego creo que he desarrollado mucho más estando aquí todos estos años.

Cuando yo tenía 10 años de edad tiré las cartas por primera vez y anoté todos los resultados. En los resultados había cosas horribles que yo no podía creer. Y esas cosas horribles se pasaron realmente. Yo continué tirando las cartas y sólo paré cuando entré a la macumba. Yo paré con las cartas porque a veces las cartas hablan muy directamente la verdad y a veces no estamos preparados para escuchar la verdad.

Creo que haber entrado a la macumba, a los 16 años de edad, fue la realización de algo que ya estaba subyacente en mí. Mi mediumnidad ya existía subyacente; sólo no había encontrado el buen lugar y el buen momento.

⁹¹ *Carioca* es uno de los *exus* que Geraldo Winter incorporaba (Capone & Teisenhoffer, 2001).

Daniela: ¿Qué significa el candomblé para ti?

Jennifer: Hoy, el candomblé es toda mi vida. El candomblé representa todo para mí. Cuando hago algo, soy entera, lo hago con sinceridad. Bueno, tengo mi familia, tengo mis amigos, pero el candomblé es parte integrante de mi vida, realmente. Sin entrar en un fanatismo, porque yo soy una persona bastante pragmática, el candomblé es parte esencial de mi vida.

Daniela: ¿Cuáles son las entidades que tú incorporas? ¿Qué es la incorporación para ti?

Jennifer: Yo incorporo esencialmente el *caboclo* y el *exu*. Creo que es un *exu* y no una *pombagira*. No estoy segura de que sea una mujer. Aún que yo sea mujer no creo que incorpore un *exu* femenino; creo que incorporo un hombre. Pero yo ni siquiera estoy segura. Es difícil decir exactamente lo que uno siente en el momento de la incorporación, entender cómo la incorporación se pasa...

Tomé bastante tiempo para empezar a incorporar; no fue una cosa inmediata. No es que vamos a girar una primera vez e incorporar; no es así. Tomé uno o dos años para incorporar, más o menos. De hecho, aprendí a recibir la entidad. El espíritu está allí y nosotros somos apenas un instrumento. Caballero y caballo, como dicen. Además, no pienso que incorporar sea un fin en sí. Pienso que hay otras formas de comunicarnos con nuestro ángel de la guarda, además de la incorporación. El fenómeno del trance, cuando mirado desde afuera, puede parecer algo excepcional. La gente dice: "¡Es estupendo!, ¡él incorpora!" A lo mejor sea algo mucho más sencillo que eso, en mi opinión.

Daniela: ¿Cuáles son tus *orixás* y cuál es la relación que tú tienes con ellos?

Jennifer: Yo soy hija de *Iansã* y *Oxóssi*, para mí es importante subrayar eso. Realmente eso define mi personalidad. De hecho soy así. Mis *orixás* son, ¿cómo podría decir?, mi padre, mi madre... Ellos me guían, como también lo hacen los demás *orixás*. Mis *orixás* tienen un rol importante en mi vida, pero creo que los demás también son importantes. Yo no soy alguien que pide mucho a los *orixás*, porque es muy fácil pedir todo el tiempo; yo no soy una persona así. Soy más... Bueno, si decidí creer en ellos, creo en ellos. Yo dejo que me guíen, eso es todo.

Daniela: ¿Cómo las personas en Francia ven la práctica del candomblé? ¿Alguna vez has sufrido prejuicios por practicar esa religión?

Jennifer: Yo, cuando era más joven, no es que yo tenía vergüenza, pero tenía justamente miedo de la mirada de las personas, de ser categorizada como perteneciente a una secta, algo así. Quizás yo no tenía la fuerza de afirmarme. Hoy en día yo digo que practico el candomblé abiertamente, mismo en el trabajo. Yo tuve que quedarme con la cabeza cubierta, vestida en blanco durante siete días por un trabajo del candomblé y yo lo hice; fui a la oficina vestida de esa forma, sin problemas. La gente hacía preguntas, yo las dejaba hacer preguntas. Yo respondía: “Yo practico el candomblé.” El candomblé no es una religión conocida aquí, pero el hinduismo, por ejemplo, tampoco es muy conocido aquí... Las personas generalmente sólo conocen las tres religiones del Libro, pero hay muchas otras. Entonces, ¿por qué no el candomblé en París?

Daniela: ¿Qué significó para ti haber pasado tu iniciación?

Jennifer: Mi iniciación la hice luego de la muerte de Geraldo. Debería haberme iniciado con él; yo ya había hecho mi *bori*. Pero después que él falleció fue Luter quien retomó su trabajo. No dudé un momento; yo sabía que tenía que ser Luter. Entonces Luter me inició y fue algo formidable. En ese momento, durante la ceremonia en que incorporamos, sentí un poder, una fuerza realmente indescriptible. Bueno, incorporamos no más que un grano de polvo de *orixá*, porque ellos tienen tanta fuerza... La gente dice que esa fuerza puede matar a un humano y creo que eso es muy posible, porque es tan fuerte, tan fuerte... Bueno, yo hablo por mis *orixás*, yo no sé cómo se pasa con los demás. Yo les pregunté un poco a mis *irmãos de santo*⁹², por ejemplo a uno que es hijo de Ojalá, y él me dijo: “Para mí es diferente. Es algo muy dulce, muy lento...” En mi caso es *lansã*, entonces es mucha fuerza. Uno lo siente, es algo pesado, uno se siente medio como superhombre, algo así. Es muy extraño de sentir, pero es muy agradable también. Es formidable.

⁹² *Irmãos de santo* [hermanos de santo] son los iniciados por un mismo *pai* o *mãe de santo*, que forman parte de una misma casa de candomblé.

7.1.6. Meriele



Imagen 06: MédiuM Meriele Miranda participa en la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Meriele Miranda, brasileña, aproximadamente 35 años, es estudiante de doctorado en literatura en la Universidad París-Sorbona y actriz del Teatro Aleph. Cuenta que, desde niña, siempre tuvo una sensibilidad espiritual muy fuerte, con episodios de visiones y sueños premonitorios, lo que le generaba curiosidad por conocer más sobre religiones y deseo de desarrollarse espiritualmente. En la adolescencia, frecuentó con su madre la iglesia evangélica, religión a la que atribuye el prejuicio que tenía en relación a otras prácticas religiosas en aquella fase de su vida. Ya adulta, luego de haberse mudado a Francia, se sentía más abierta y libre para explorar el universo religioso. Dice que “el azar fue coherente”, pues ella ya buscaba un lugar donde pudiera practicar una religión afrobrasileña en la región parisina cuando empezó el curso de teatro en el Teatro Aleph. También empezó a participar en las ceremonias y muy rápidamente incorporó por primera vez. Para Meriele, a quién no le gusta el término “trance”, incorporar es entrar en contacto con otras dimensiones del mundo espiritual. Cree que el candomblé es el medio que se le fue dado para desarrollar su espiritualidad en la actual etapa de su vida y se abre a esa experiencia.

Daniela: ¿Qué te impulsó a buscar el candomblé? Tu me dijiste que ya eras alguien bastante espiritualizada desde tu infancia. ¿Puedes contarme un poco esa historia?

Meriele: Como yo ya te había contado, desde pequeña yo siempre tuve una curiosidad espiritual. Cuando era niña tenía algunas visiones, escuchaba voces... A medida que fui creciendo, que devenía adolescente, esos fenómenos se intensificaron. Ver personas, tener sueños premonitorios, unas sensaciones extrañas de salir fuera del cuerpo... Un día, no sé si fue un sueño o realidad, me miraba y yo estaba fuera de mi cuerpo; yo miraba por el espejo y veía el reflejo de mi cuerpo acostado... Estas cosas me asustaban, porque yo no entendía. Cuando era niña yo frecuentaba con mi madre la iglesia evangélica, pero tú sabes que en la iglesia evangélica las personas creen que esas cosas son cosas del demonio. Son personas que tienen una visión restringida, una visión maniqueísta del bien y del mal, de Dios y del Diablo, y fuera de eso no hay nada más. Pero yo sentía que existía algo más, que no era sólo eso, que había algo mucho más profundo, pero que yo no sabía explicar. Cuando yo contaba esas cosas a mi madre, le parecía extraño, ella pensaba que era invención mía.

Entonces fue esa curiosidad que me llevó a buscar una explicación espiritual. Y yo siento que estoy pasando, en ese momento, por un despertar espiritual. Yo siento mucho deseo de conocer, de estudiar, de leer sobre espiritualidad, vibración, energías... Todo lo que tiene relación con la espiritualidad, con la cuestión del despertar espiritual. Y el candomblé es uno de los medios por los que trato de investigar eso, lo que más está a mi alcance aquí en París. Creo que si yo estuviera en Brasil, tendría más opciones; allá hay muchas casas de espiritismo, esto es más desarrollado allá que aquí... Aquí fue ese el medio que encontré de estudiar, de experimentar, de vivir la espiritualidad –a través de la práctica de la incorporación y de los rituales del candomblé–. Además, lo que me hace estar aquí son las personas, que son muy acogedoras y muy buenas, como tú lo sabes. El candomblé es uno de los medios por los que estoy tratando de desarrollar mi espiritualidad hoy, junto a otros estudios, lecturas... También he intentado practicar un poco la meditación. Y siento que me ha hecho bien, que ha alimentado mi alma, mi espíritu.

Daniela: ¿Por qué el candomblé y no otra religión?

Meriele: Para mí es un poco difícil de responder a esta pregunta porque el candomblé no es exactamente algo que elegí, es algo que vino a mí... Ya te conté la historia de cómo conocí el grupo de teatro; y el teatro aquí está involucrado con el candomblé... Un día, en la Cité Universitaire, conocí a aquel señor, Philippe Lacaze, y él me habló bastante del candomblé practicado en Ivry-sur-Seine, elogiando bastante. En esa época yo ya quería tener una experiencia en el candomblé, o en la umbanda. Yo ya conocía bastante la religión evangélica, porque mi madre es evangélica, y conocía un poco del espiritismo, porque mi exnovio es espiritista, aunque yo no frecuentaba siempre el centro espiritista porque tenía un poco de prejuicio. Cuando llegué aquí en Francia, yo estaba con la mente un poco más abierta para conocer y tener nuevas experiencias. Entonces yo ya tenía una curiosidad y cuando Philippe me habló del candomblé de Ivry-sur-Seine, me dio ganas de conocer. Intercambiamos los números de teléfono Philippe y yo; íbamos a combinar un día para que él me llevara a la ceremonia de candomblé. Mientras tanto, otra amiga mía, Jenny, me invitó a ver una pieza teatral, justamente en el Teatro Aleph. Hablando con ella, descubrí que en ese teatro también se practicaba una religión afrobrasileña... Entonces yo relacioné las dos informaciones. Yo vine a ver la pieza, después empecé a hacer el curso de teatro aquí, a participar en las piezas, invitada por Oscar, y un día le pregunté a Sylvie sobre la ceremonia de candomblé, y ella me invitó a conocer. La primera vez, yo estuve sólo para asistir a la ceremonia, y me gustó, y me dije: “¿Por qué no me aventuro? ¿Por qué no conocer?” Y así fue. Yo empecé a participar, a conocer a las personas, a integrarme al grupo... La continuación de la historia tú la conoces. Me fui profundizando cada vez más en el candomblé y no sé cuál va a ser mi camino, no sé si voy a continuar en el candomblé o si voy a cambiar... Yo estoy abierta al camino que la espiritualidad quiere hacerme recorrer, porque creo que nada es por casualidad. No soy supersticiosa pero siento que nada es casual. Para mí, hasta ahora, las cosas han tenido mucha coherencia, mucha conexión. Digamos que el azar ha sido coherente en mi vida... Parece que el candomblé es algo que la espiritualidad ha puesto en mi camino, para que yo conozca, para que me aventure. Estoy abierta a lo que la espiritualidad me ofrece.

Daniela: ¿Cómo fue la primera vez que entraste en trance? ¿Qué es el trance para ti?

Meriele: Bueno, no me gusta mucho esa expresión “entrar en trance”, porque parece una cosa medio fantasmagórica, una hipnosis, no sé... Incluso el término “incorporación” tampoco me gusta. Para mí, no se trata de un estado en que uno sale de sí, es un momento de sintonía con

otro lado del mundo, con otra dimensión. En el comienzo yo no entendía, pero hoy veo así, como una sintonía... Está la analogía de la cebolla: la cebolla tiene varias capas, y creo que en el mundo espiritual también hay varias capas, varios niveles, que tú vas descubriendo. Cuando entras en “trance”, entre comillas, es como si entraras en sintonía con otro nivel, un nivel superior al que estamos acostumbrados. Más o menos como la cueva de Platón... Entonces tú te abres a esa sintonía y te sientes de otra manera, experimentas el mundo de otra manera. Como siempre tuve ese lado espiritual, de hecho creo que vivo más en el mundo de la luna que aquí, entonces para mí es algo natural... La primera vez que incorporé realmente fue en el candomblé, pero ya antes, cuando yo iba al centro spiritista o a la iglesia evangélica, podía llegar a un estado en que sentía la otra dimensión... Esto ocurre algunas veces cuando uno está bien conectado, bien concentrado, o incluso cuando hace la meditación. Siempre he tenido esto, puedo sentir, si me concentro, puedo sentir ese otro lado espiritual... En el candomblé sentí eso muy fuerte la primera vez que “incorporé”, entre comillas, pero es una cosa que no puedo explicar. Tú mimetizas aquel espíritu, tú no pierdes la conciencia totalmente, tú sientes esa otra dimensión. Pero cada persona tiene una experiencia diferente, cada persona siente de una manera, no hay una receta de torta para decir lo que es la incorporación. Si tú comparas el tipo de incorporación del candomblé con lo que se pasa en las iglesias pentecostales, por ejemplo, tú puedes mirar un vídeo en Youtube, tú verás que es bastante parecido: los gestos son parecidos, el comportamiento de las personas, como si estuvieran locas, parece que no son ellas, que están fuera de sí. Pienso que el “trance” es una capacidad espiritual que todo el mundo tiene de entrar en contacto con esa otra capa del mundo –sólo es necesario practicarla, desarrollarla–. En ese sentido todo el mundo es médium. Algunas personas ya nacen con esa capacidad desarrollada, otras desarrollan más tarde. Algunas desarrollan naturalmente... A través de la meditación se puede desarrollarla también. Es un momento muy bueno en el que tú puedes sentir, tú puedes experimentar el mundo de otra manera.

Daniela: ¿Qué entidades incorporas? ¿Cuál es tu relación con esas entidades?

Meriele: No puedo decir que incorporo una cierta entidad... Porque todavía estoy comenzando en la religión del candomblé... Entonces no sé qué entidad yo incorporo. En el candomblé del Teatro Aleph, se dice que en la primera etapa del ritual ocurre la incorporación de los *caboclos* y en la segunda etapa la incorporación de los *exus*, que son los espíritus de izquierda, los espíritus marginales, algo así... Pero yo no me interrogo qué tipo de entidad yo incorporo, yo

me dejo llevar, sin cuestionar mucho... Mi relación con las entidades del candomblé es una relación restringida al candomblé, al momento de la ceremonia. Me siento diferente cuando estoy en contacto con esas entidades, "incorporada", entre comillas, y me abro para esa experiencia, pero no tengo una relación profunda con esas entidades. En mi vida espiritual, en el día a día, en mi cotidiano, me gusta mucho hablar con Dios, con mi ángel de la guarda, con los espíritus que me protegen... En cuanto a las entidades del candomblé, tengo contacto cuando estoy en el *terreiro*. Estoy abierta a la espiritualidad, pero no puedo definir para ti cómo es mi relación con esas entidades.

Daniela: ¿Qué significó para ti hacer el *bori*?

Meriele: En el comienzo, confieso que estaba con un poco de miedo del *bori*, y durante también. Eso en parte porque yo había preguntado cómo era el *bori* para una persona que ya lo había hecho, Sabrina, y ella me dijo que después del *bori* muchas cosas sucedieron en su vida, que ella tuvo experiencias que nunca hubiera podido imaginar... Entonces me pregunté si realmente quería eso, si estaba lista para hacer frente a tantos cambios que podrían venir... Y algunas cosas realmente sucedieron después de que hice el *bori*, pero no sé si están ligadas al *bori* en sí. Hoy creo que el *bori* fue una etapa por la que necesitaba pasar, una forma de abrirme a un aprendizaje, para que yo pudiera autoconocerme, autoubicarme en ese proceso de desarrollo espiritual. No me arrepiento de nada y lo haría de nuevo; haría otro *bori*. Estoy dispuesta a profundizar cada vez más en el conocimiento del candomblé, en el conocimiento de los espíritus, de las entidades, y dejarme llevar por el camino que la espiritualidad quiere que yo pase. Si ese es el camino por el cual tengo que ir, yo voy. Pienso que todo es válido para el crecimiento espiritual, con la condición de que tú no estés haciendo daño a nadie, que estés buscando tu crecimiento... Para mí el *bori* fue como una preiniciación para algo, una etapa que forma parte de ese desarrollo espiritual que siento que estoy pasando ahora.

Daniela: Como brasileña, ¿qué significa para ti practicar una religión afrobrasileña en Europa?

Meriele: Me parece bastante inusitado el hecho de que estoy practicando una religión afrobrasileña en Europa. Cuando yo estaba en Brasil, tenía un cierto prejuicio en relación al candomblé, porque yo era evangélica. Pero cuando vine a Francia, estaba con la cabeza más

abierta, como te dije. Yo sentía que ese viaje me iba a proporcionar nuevas experiencias, nuevos descubrimientos, y yo me sentía lista para sumergirme en esas experiencias. Es realmente una experiencia inusitada, incluso porque mi *mãe de santo* es una francesa... Las cosas fueron sucediendo sin premeditación y yo estoy feliz por todo lo que ha sucedido, por haber conocido a la gente de aquí, por haber conocido ese *terreiro*. Estoy feliz y dispuesta a continuar en ese proceso.

Daniela: Además de practicar el candomblé en el Teatro Aleph, tú también eres actriz de la *troupe*. ¿Cómo relacionarías teatro y candomblé?

Meriele: Creo que la religión y el teatro son dos cosas distintas, aunque parecidas. En el teatro hay la incorporación de un personaje y en el candomblé también hay incorporación, pero se trata de una incorporación espiritual, la incorporación de un espíritu que realmente vivió en la tierra. Son dos tipos de incorporación, que están en diferentes niveles. Bueno, deben existir otras relaciones entre teatro y religión más allá de esa cuestión de la incorporación... El teatro te proporciona vivir el mundo de otras formas, transfigurar, transmutar, trascender tu esencia... como el candomblé, que te permite vivir a través de otras vidas, experimentar el mundo de una forma sobrenatural.

7.1.7. Luter



Imagen 07: *Pai de santo* Luter Winter concede entrevista en el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Luter Winter, brasileño, aproximadamente 40 años de edad, es hijo biológico de Geraldo Winter, el *pai de santo* que fundó el *terreiro* del Teatro Aleph. Creció muy cercano a la umbanda que practicaba su padre, pero cuenta que durante su infancia y adolescencia no tenía mucho interés por la religión, sólo decidió iniciarse en el candomblé angola de adulto. Conoció al grupo de candomblé del Teatro Aleph aún antes de iniciarse, cuando hizo un viaje a Francia acompañando a su padre. Después que Geraldo falleció, se convirtió en su sustituto como líder espiritual del *terreiro* del Teatro Aleph. También juega *búzios*. Es carismático y muy querido por los integrantes del grupo. Ejerce su papel de líder con mucha desenvoltura y autoridad; transmite la imagen de alguien muy autoconfiante. En el *terreiro* en que fue iniciado en Belo Horizonte, tiene originalmente la función de *ogan*, pero con ocasión del fallecimiento de Geraldo, se le asignó la función de *tata ngunzo* –que, según Luter, corresponde a la persona que tiene como misión transmitir el conocimiento y preparar a un nuevo *pai de santo*–.

Daniela: ¿Puedes contarme la historia del encuentro de tu padre con el Teatro Aleph y la fundación del *terreiro* aquí en Francia?

Luter: Mi padre fue traído a París por un grupo de amigos que él conoció en Paraíba, en una época de vacaciones, eso alrededor de 1982. En ese grupo había un chileno, que es mi tío Gilberto, y dos amigos del hijo adoptivo de mi padre, siendo uno de ellos francés. Un día esos amigos le dijeron a mi padre que viniera a pasear en Francia. Y sucedieron algunos casos, como el de una niña que necesitaba ayuda, y mi padre, ya estando en Francia, se predispuso a ayudar. Y fueron apareciendo más personas y más personas... Él vino para quedarse 15 días y acabó quedándose casi tres meses trabajando ya con el candomblé. Hasta entonces no había espacio para hacer el candomblé pero los trabajos espirituales que él hacía en Brasil los empezó a hacer aquí también. Y con ello empezó a viajar a Europa con más frecuencia, dos o tres veces al año. Él pasaba aquí dos, tres meses... Casi se quedaba más tiempo aquí que en Brasil. Y así comenzó esa historia. No sé exactamente la fecha, pero él conoció a Oscar y Oscar ofreció el espacio para que mi padre hiciera los trabajos aquí, que se practican hasta hoy.

Daniela: **¿Y tú, cuándo y cómo conociste el grupo del Teatro Aleph? ¿Cómo te convertiste en el líder religioso aquí después del fallecimiento de tu padre?**

Luter: Yo, Luter, llegué aquí por primera vez en 1999, para acompañar a mi padre en uno de sus viajes y ayudar en los trabajos. Yo tenía una función muy diferente, todavía no me había iniciado en el candomblé. A pesar de estar cerca del candomblé desde pequeño, hasta entonces yo no me interesaba mucho. Fue a partir de ese viaje a Francia acompañando a mi padre que empecé a interesarme más, cuando vi el buen trabajo que él hacía. Empecé a interesarme por aprender y también empecé a asumir su *terreiro* en Belo Horizonte cuando él venía aquí. A partir de entonces mi vida comenzó a orientarse hacia el candomblé. Debido al lazo de sangre, mi padre no podría ser mi *pai de santo*, y me llevó tiempo antes de que yo encontrara a la persona con quien yo quisiera profundizar más. Hasta que un día apareció mi *mãe de santo* y yo fui iniciado en el candomblé.

Después de esa primera visita en 1999, no vine más aquí, me quedé un largo tiempo alejado, y volví justamente después del ritual fúnebre de mi padre en Brasil. Por haber hijos iniciados aquí, se debería hacer otro ritual, para retirar la responsabilidad de mi padre sobre la vida de esas personas que habían sido iniciadas por él. Se trata de un ritual llamado *mão de vumbi* [mano de vumbi]. *Vumbi* quiere decir muerto; entonces el ritual consiste en retirar la mano del

muerto de sobre las personas que están vivas. Y yo vine a Francia con ese propósito. En Brasil, en mi casa de candomblé, recibí la función de *tata ngunzo*, que es el que prepara al sucesor.⁹³

Daniela: ¿Podrías contarme más sobre la función de *tata ngunzo*?

Luter: Cuando un *pai de santo* muere, yo soy el tipo que va a ayudar al sucesor, a través de los conocimientos y de las prácticas. Entonces mi función en el candomblé hoy, aquí en París, es exactamente esa: buscar un sucesor. En el momento en que aparece, cesa mi trabajo aquí. No es que yo no vaya a seguir viniendo, pero tendré mi función original de *tata cambono* reasumida, digamos así.

Tata ngunzo es como se dice en el culto angola en Brasil; en el culto ketu se dice *babalaxé*. Son cargos muy específicos de personas que tienen la posibilidad de suceder a aquel que se fué, o entonces que toman ese cargo temporalmente mientras los *orixás* no indican el sucesor, hasta el momento en que el sucesor aparezca. Me corresponde a mí, si el futuro sucesor no está preparado, pasarle el conocimiento. Si no tengo el conocimiento, llevar a alguien que lo tenga. El objetivo es la formación de esa persona elegida por los *orixás* para que ella asuma su cargo de derecho.

Daniela: En tu opinión, ¿cuáles son las mayores dificultades para practicar el candomblé en Francia?

Luter: Creo que la mayor dificultad se refiere a la legislación del país. Hay muchas restricciones; hay muchas prácticas dentro del candomblé que no podrían ser practicadas aquí. Entonces muchas cosas que deberíamos hacer en el lugar donde ocurren las iniciaciones, las tenemos que hacer en Brasil, preparar todo, antes de venir aquí. Los iniciados pasan por una dificultad muy grande relativa a los preceptos, difíciles de ser cumplidos a la raya aquí. Incluso en Brasil puede ser difícil cumplir los preceptos, pero aquí es mucho peor. Aquí las personas llevan una vida diferente, tienen un ritmo de vida diferente, una cierto individualismo... Creo que esos son los mayores problemas que tenemos para practicar el candomblé en Francia. Esto en

⁹³ El término *tata* utilizado en el candomblé angola se traduce por padre y el término *ma* se traduce por madre. *Ngunzo*, a su vez, se traduce por energía, poder, fuerza vital que circula entre los objetos y las personas, algo próximo al significado del término *axé*, de origen yoruba (Marques, 2015).

Brasil es diferente, es más fácil, las personas son más cercanas unas a las otras, son más familiares. En Brasil, el grupo de candomblé es una familia, todos trabajan para todos... Aquí las personas son más individualistas y la religión no funciona individualmente, funciona en grupo, cada uno tiene su función, cada uno tiene su rol. Y aún en Brasil las cosas empiezan a cambiar en ese sentido, y eso me preocupa.

Daniela: En tu opinión, ¿qué mueve a esas personas a practicar el candomblé aquí en Francia, a pesar de las dificultades?

Luter: Es la búsqueda de la esencia de uno. Porque *inquice*, *orixá*, *vodum* nada más son que tu propia esencia, tu propia energía, aquello que está dentro de ti. Por el candomblé, no se busca una fuerza extracorpórea; el objetivo es conocerse a uno mismo y saber la energía que se tiene adentro, la influencia de la naturaleza que está dentro de uno...

Por medio del candomblé tú consigues trabajar eso y externar esa energía, ese sentimiento, esa fuerza. Creo que es exactamente lo que la gente busca aquí en Francia y en todo el mundo, pero cada uno busca de la manera en que él cree. El candomblé en Brasil viene perdiendo un poco de fuerza, pero la gente continúa buscando eso, en otras religiones, en otras prácticas, como la meditación. El candomblé es una vertiente más, una forma más de encontrar el camino que tienes que seguir en ese autoconocimiento, en esa autoinstrucción de cómo caminar, de cómo seguir la vida...

Daniela: De la época en que tú eras niño o adolescente en Brasil, ¿tienes recuerdos de algo que tu padre contaba sobre el candomblé practicado aquí en París?

Luter: Mi padre siempre ha sido una persona muy reservada; nunca fue de hablar mucho. Y en aquella época yo todavía no me interesaba por el candomblé, como te conté. Lo que yo recuerdo es que mi padre siempre tuvo mucho cariño por la gente de aquí. Tanto que, cada año, siempre había gente de acá visitando nuestra casa, no por el candomblé, sino por la fiesta, por la amistad... Lo que yo presenciaba era el cariño de los amigos de aquí cada vez que iban allá, tenían mucho cariño con él y lo tienen hasta hoy.

Daniela: Una vez tú me dijiste que tu padre llamaba umbanda a su práctica religiosa. Tú fuiste iniciado en el candomblé. Las fronteras entre las distintas ramas de las religiones afrobrasileñas pueden ser muy sutiles, muy porosas, pero a veces se las defiende de forma muy contundente. ¿Prodrías hablarme un poco sobre esas fronteras?

Luter: Yo no las veo exactamente como fronteras, sino como vertientes... También no puedo separar lo que es divino y lo que no lo es. El ser humano, él es divino. Hay un poco de dios en cada uno. Por eso no puedo ver diferencia entre la umbanda, el candomblé, la quimbanda, el toque de caboclo, etc. Para mí es todo una sola cosa. Yo personalmente no puedo ver diferencia... Creo que todo está ligado al mundo espiritual.

7.1.8. Oscar



Imagen 08: Oscar Castro concede entrevista en su oficina en el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

Oscar Castro, chileno, aproximadamente 70 años de edad, marxista, exiliado político, hace unos 20 años abrió las puertas de su teatro en los suburbios de París para que un *pai de santo* que recién conocía realizara allí una ceremonia y luego comenzara a practicar una religión de la que hasta entonces no había siquiera oído hablar.

En su perspectiva anticolonialista, Oscar valoriza tradiciones culturales no occidentales, y enfatiza –tanto en su discurso como en las piezas teatrales que escribe– el orgullo de poseer ancestros “indios”, constantemente identificándose como tal, aunque sus raíces también europeas sean innegables. Oscar afirma que, influenciado por su madre, estaba ligado a rituales de origen “indio” desde antes de conocer a Geraldo Winter. Sin embargo, parece complicado definirlo como una persona religiosa o incluso mística. Oscar es sobre todo un humanista. Cuando habla del *candomblé*, lo relaciona con prácticas ancestrales africanas y amerindias que no le interesan en detalles, sino como ideal estético y político de resistencia a una cultura occidental dominante y opresora. Al principio, cuando el *terreiro* del Teatro Aleph fue fundado, Oscar participó de las primeras giras, pero pronto fue desaconsejado por Geraldo a seguir girando, por no tener aptitud para la *mediumnidad*, según el *pai de santo*. Desde entonces, Oscar participa en las ceremonias como *cambono*, auxiliar de los médiums.

Su papel secundario en las ceremonias y el protagonismo de su esposa Sylvie como *mãe pequena* contrastan con sus personalidades fuera del *candomblé*, en el teatro o en la familia, ámbitos en que la autoridad y el protagonismo se ligan nitidamente a la persona de Oscar. Oscar Castro tiene una historia de vida remarcable y lo sabe. En cuanto hombre inteligente que es, se proyecta artísticamente a través de un discurso identitario muy marcado, presente en su obra dramaturgica, en su posicionamiento público, en la decoración de su teatro –como si, en cierto modo, hubiera creado un personaje para sí mismo–. Y el *candomblé*, con su belleza estética y seductora, entra muy bien en esta trama de vida.

Daniela: ¿Podrías contarme la historia del encuentro del Teatro Aleph con el *candomblé*?

Oscar: Creo que el encuentro del Teatro Aleph con el *candomblé* fue algo muy normal. Porque yo tengo ancestros indígenas muy fuertes... Entonces cuando estaba aquí en Francia hacía lo que mi madre hacía para limpiar la casa. En Chile nos paseábamos por la casa con un tarro de incienso, ajo, carbón, todos los viernes, pieza por pieza, para que se fueran los malos espíritus. Y estas son prácticas menospreciadas, porque se las considera primitivas, cosas de indios... Mi mamá decía: “Cierren las ventanas porque no quiero que nos vean hacer cosas de indio.” Cuando llegué a París continué con mi tradición de limpiar la casa. Es muy interesante porque cada semana, en ese ritual, tú reanudas tu compromiso, por ejemplo, si estás en un matrimonio, reanudas con tu mujer el compromiso para la próxima semana, y así la vida de

pareja no parece tan larga, porque tú siempre estás reanudando, reanudando... Y eso lo conté a un amigo dentista aquí en Francia y él me dijo: “¿Tú sabes que anda por aquí un brujo brasileño, dando unas conferencias en la Unesco? Lo que él hace es muy interesante... Yo creo que te haría bien que ustedes se conozcan...” Así conocí a Geraldo; y nos entendimos perfectamente. Él centralizó un poco mi interés por esa cultura que se concentra con los índios de Amazonia, los negros de Brasil... Brasil es como un centro de esas tradiciones. Así que creamos un *terreiro* acá en el teatro, Geraldo vino y hizo sesiones, la gente empezó a venir mirar, por curiosidad, y otros comenzaron a participar. Y esa historia se produjo simplemente.

Daniela: Tú mencionaste que el Teatro Aleph fue una vez notificado por el Estado francés a causa del candomblé, víctima de prejuicio religioso por parte de la administración pública. ¿Podría contarme lo que pasó? ¿Qué hicieron ustedes? ¿Todavía sufren algún tipo de problema para tener el *terreiro* en funcionamiento en Francia?

Oscar: Acá en Francia hubo una ocasión en que nos acusaron de ser una secta que prometía la práctica de curación, alentando a las personas a abandonar sus tratamientos de salud convencionales, de la medicina occidental. Pero eso era una mentira; eso nunca se hizo en el Teatro Aleph. Fue una denuncia hecha a nivel gubernamental; entonces recibí una carta del asesor del primer ministro sobre ese asunto, era una carta de amenaza. Y la dirección del Teatro Aleph respondió a esa carta de forma muy contundente. Yo soy *chevalier de lettres*⁹⁴ en Francia y escribí una carta con mucha indignación. El diputado honorario, también director del teatro, respondió igualmente con una enorme indignación, diciendo que el Estado francés estaba impidiendo a esos cultos tradicionales que se mantuvieran... Hicimos el escándalo merecido; nunca más nos molestaron. Se dieron cuenta del error.

Daniela: En tu opinión, ¿por qué existe este tipo de prejuicio?

⁹⁴ *Ordre des Arts et des Lettres* [Orden de las Artes y las Letras] es una distinción honorífica francesa instituida en 1957 y otorgada por el Ministerio de Cultura de Francia. La Orden recompensa a las personas que se han distinguido por sus creaciones en el dominio artístico o literario o por la contribución que han aportado a las artes y las letras en Francia y en el mundo. Oscar Castro recibió la distinción de *chevalier de lettres* [caballero de las letras] en 1992, durante el gobierno de François Mitterrand.

Oscar: Pienso que el hecho de que prácticas religiosas como el candomblé sufran prejuicios tiene que ver con una opresión de la cultura occidental y cristiana hacia los pueblos conquistados. Se acepta, por ejemplo, que la Virgen de Lourdes produzca un milagro, pero nosotros, indios, no tenemos derecho a hacer milagros, ni los negros tampoco... Estas prácticas son vistas como una cierta perversidad. Siempre se habla de sectas, que seducen a los niños para hacer de ellos ofrendas a los dioses paganos... Entonces eso queda en la memoria de los pueblos, y por consecuencia esas religiones son muy mal aceptadas, porque no las trajo la cultura occidental y cristiana.

Daniela: ¿Cómo relacionarías el teatro y el candomblé?

Oscar: Para mí, todo se trata de la búsqueda de la utopía. La utopía es un lugar que no existe, pero es un lugar. Donde entran hombres que no son lo que son... Por ejemplo, cuando yo me miro al espejo yo digo: "Ese no soy yo; yo soy otra cosa. El espejo no está reflejando lo que soy..." Con respecto a las religiones ancestrales –este es el análisis que hago yo– los hombres necesitaban crear espacios de utopía, y se inventaban ceremonias en que se acercaban a Dios –o al fuego... lo que tú quieras–. Y los que entraban en esos círculos no eran ellos, eran ya otros hombres que podían pisar en ese espacio que se llama utopía... Y eso tiene que ver mucho con el teatro para mí. Yo no trato de intentar comprender el candomblé a nivel cartesiano, eso no me interesa... Yo he visto cosas del candomblé que no tienen explicación, para mí es una cosa de fe.

La fe es más importante que Dios en la vida... Entonces en el teatro se produce ese espacio de utopía, donde entra gente que representa otras cosas y, cuando salen de la escena, son otros. Cuando hacemos el candomblé, es también un lugar utópico, donde entras tú, y entras en trance, y no eres tú, pero en el fondo también es parte de ti. Y entonces ahí tú te liberas, ahí tú vives, la persona no es juzgada... Se grita, se canta, se fuma, se toma... todo es aceptado.

Cuando yo estaba en el campo de concentración, creamos un espacio de utopía. El teatro es un espacio de utopía en el sentido que es un espacio de libertad. Crear un espacio de libertad en la prisión es una utopía... Y esa utopía embarcó a todo el campo de concentración, tanto así que yo me nombré alcalde y nosotros vivíamos como en otro mundo... Y los que estábamos presos éramos el hombre nuevo. Después cuando tú sales de ese lugar de utopía vuelves a ser

el mismo... Yo me digo: “¿Cómo transportar la macumba al planeta?” Porque ello cambiaría ese estado de ánimo... Fíjate en el teatro que yo hago, en que vienen los amigos de los actores... Y tú ves la transformación de las personas en ese espacio utópico. Son ellas pero no son ellas, porque están en ese espacio que no existe. Me interesa discutir cómo se crean esos espacios que al mundo le falta tanto. Vivimos en una sociedad de miedo, de resignación, eligimos candidato a cualquiera... Eso es un estado de ánimo. Veámos cómo cambiamos el estado de ánimo a la gente –tanto en la macumba como en el teatro– y cómo ese espacio de utopía lo podemos ir abriendo, para que dé soluciones que los partidos políticos no te dan en este momento.

Daniela: El otro día te pregunté cuáles eran tus *orixás* pero tú no te acordabas. Tú tienes un otro tipo de relación con el candomblé...

Oscar: Siempre me dicen cuáles son mis *orixás* pero siempre me los olvido... [risas]. Pues sí, mi relación con el candomblé es otra. No necesito saber cuál es mi *orixá* para saber que tengo *orixá*. Es una cosa que no sé como se llama pero que sé que está ahí. Esas energías de *orixás* me han ayudado mucho en la vida.

7.2. A cada uno su candomblé

Los discursos de mis informantes evidencian la heterogeneidad de las representaciones que tienen del candomblé y las diferentes maneras como experimentan la religión.⁹⁵ Sería incluso posible decir que cada adepto ve y vive el candomblé de una manera única, aunque también es posible trazar paralelos entre las representaciones y trayectorias de algunas personas, en determinados aspectos, y establecer algunas constantes y / o características. También es posible cotejar los discursos de algunos de mis informantes con las proposiciones de ciertos autores que constituyen mi marco teórico de investigación, verificando la mayor o menor pertinencia de esas preposiciones con respecto a los casos concretos estudiados. Sus

⁹⁵ Con respecto a la heterogeneidad de representaciones que tienen distintos practicantes de una misma religión, es interesante lo observado por Steil (Steil, 1996 en Silva, 2005) en sus estudios sobre romerías en el *sertão* de Bahía, cuando se vuelve a la noción de *communitas* de Victor Turner. Steil muestra que aunque *communitas* sea efectivamente una dimensión de la romería vivida por muchos peregrinos, no agota su sentido, que comporta diferencias múltiples entre los diferentes grupos que la viven. Según el autor, la romería no se hace sólo de idealización de las relaciones sociales, sino también de diferencias y tensiones entre romeros, moradores y clero.

discursos abren un amplio abanico de análisis y cuestionamientos posibles, y trataré aquí de poner en relieve al menos una parte de ellos, de acuerdo a los objetivos de este estudio.

7.2.1. Acumulación de prácticas y seducción por lo exótico

En el discurso de Sylvie, destaco el énfasis que ella da a la caridad como valor central de la religión. En las diversas ocasiones en que tuve la oportunidad de entrevistarla, la cuestión de la caridad estaba siempre muy marcada. Para ella, la posibilidad de poder ayudar a otras personas es lo que da sentido a la incorporación. De todos mis informantes, ese énfasis está presente únicamente en el discurso de Sylvie y puede ser asociado, al menos en parte, a su educación fuertemente católica. Es verdad que también Meriele pertenecía a una religión cristiana antes de entrar al candomblé, pero la experiencia religiosa previa de Meriele parece estar menos relacionada con un dogma y más relacionada con una experiencia mística, revelada por su predisposición para sentir o adivinar cosas, al igual que sucede con Jennifer.

Si el discurso de Sylvie se diferencia de los demás en lo que se refiere a la importancia que da a la caridad, se iguala a otros en lo que se refiere a la lógica de acumulación de diferentes creencias, una característica propia también del movimiento *new age*. El hecho de remplazar el catolicismo por el candomblé en su vida, sin negar su primera religión, o el hecho de conciliar el culto a los *orixás* y *exus* con el culto al dios indio Ganesha, son reveladores de esa lógica acumuladora. En este aspecto, algo similar ocurre con Rodrigo: él transita de una práctica religiosa a otra, en el caso del sintoísmo al candomblé, sin considerarlas incompatibles, sin renunciar a una para quedarse con la otra, pero entendiéndolas como diferentes etapas de un mismo camino de búsqueda personal de autoconocimiento y desarrollo espiritual.

En el caso de Jennifer, también ella narra una trayectoria espiritual previa a la conversión al candomblé, pero en su discurso se destaca una cierta inevitabilidad del candomblé en su vida, el encuentro con la religión como una determinación del destino, una especie de “llamado”. Meriele, que describe una espiritualidad previa al candomblé bastante semejante a la de Jennifer, afirma que el candomblé le conviene más que las religiones pentecostales, porque da cuenta de su mediumnidad / espiritualidad sin imponerle una moral religiosa rígida. Esta característica de las religiones afrobrasileñas la llevaron a buscar el *terreiro* de candomblé, pero no hay en ese encuentro un carácter inevitable como ocurre con Jennifer. En los casos de

Sylvie y Rodrigo, ocurre como con Meriele: ellos destacan que el candomblé es una religión que les “conviene” mucho, sin que ello signifique que es la única religión posible para sí o que estaban destinados a practicarla. Meriele incluso no descarta la posibilidad de cambiar de práctica religiosa en el futuro, en su proceso personal de evolución espiritual.

Tanto en el caso de Jennifer como en el caso de Meriele, las dos de mis informantes que tuvieron experiencias mediúnicas anteriores a la adhesión al grupo de candomblé, la nueva religión posibilita la canalización de esa energía espiritual considerada innata, proporcionando un equilibrio a la vida de esas médiums. Para Jennifer y Meriele, y también para Sylvie, la conversión estimula la resignificación de eventos anteriores de la vida relacionados con experiencias místicas y / o prácticas religiosas. Así, la conversión parece no ser el paso automático de un sistema de creencias a otro, sino que implica el esfuerzo de reinterpretación de las experiencias pasadas bajo la lógica del nuevo sistema de creencias. Mis informantes hacen una relectura de sus pasados, descubriendo en las experiencias vividas señales –que hasta entonces podrían ser desprovistos de sentido– coherentes con el hecho de practicar el candomblé hoy en día.

Como enseñan Capone y Teisenhoffer (2001), en las religiones afrobrasileñas, la conversión no consiste en el abandono total de las creencias anteriores a favor de las nuevas, sino su reinterpretación y readaptación. La noción de conversión es mucho más abierta que en el protestantismo o el pentecostalismo. Teisenhoffer (2007) destaca que las prácticas presentes en el campo religioso afrobrasileño se caracterizan por un alto nivel de movilidad interna que permite conectar elementos de diferentes tradiciones y contextos culturales. Hay un entretrejo de referencias dentro de los itinerarios religiosos de los individuos, de manera que el *continuum* interior al campo religioso afrobrasileño se complementa con prácticas derivadas de otras tradiciones. Se trata, por lo tanto, de un paisaje religioso en constante movimiento, en que las prácticas se entrelazan constantemente, acompañando la movilidad de los fieles. La vinculación de elementos de diferentes tradiciones se realiza mediante una interpretación lógica de las relaciones entre diferentes sistemas, requiriendo un trabajo cognitivo constante que permite la traducción de elementos de diferentes estructuras religiosas.⁹⁶

⁹⁶ Acerca del trabajo cognitivo que permite la traducción de elementos de diferentes tradiciones religiosas, son muy interesantes los aportes de Capone (2017) en sus estudios sobre la introducción del culto de Ifá cubano en el candomblé brasileño. La autora se sirve de la noción de *working misunderstandings* de Marshall Sahlins para mostrar cómo los *malentendidos* constituyen una posibilidad de diálogo entre modalidades de culto emparentadas pero no completamente traducibles entre sí. Esos malentendidos activarían los fundamentos, o sea, principios

Chichin y Catherine no tienen la experiencia previa de mediumidad ni de pertenencia a una religión monoteísta. Ambas se dicen “no creyentes en Dios”, aunque declaren “siempre haber tenido una espiritualidad muy fuerte”, en el caso de Chichin, y “un deseo de conectarse a lo invisible”, en el caso de Catherine. Una mujer exmarxista y la otra humanista, como se definen, parecen seducidas por el candomblé por su estética antihegemónica, antioccidental, antirracionalista, por representar un “retorno a la naturaleza”, sea en relación al culto a los *orixás*, sea en relación a la vivencia corporal relacionada a las danzas, a la música, al trance. Parecen atraídas por una estética de lo “exótico” y de lo “primitivo”, por la liberación del cuerpo, por la experiencia del cuerpo como parte integrante de la naturaleza.

Bahia (2016) describe algo muy cercano a eso cuando observa la relación que los alemanes tienen con el candomblé. Para la autora, la entrada a la religión implica un fuerte proceso de desracionalización, requiere que el adepto aprenda a lidiar con sentidos y valores que están relacionados con la idea de misterio y que no son verbalizados, sino expresados en la relación entre naturaleza y cuerpo. El exotismo, la exuberancia tropical, la idea de una primitividad esencialista, sumados a una relectura de las cuestiones ambientalistas, son recodificados bajo la óptica de cierta cultura romántica, promoviendo nuevas significaciones para la religiosidad afrobrasileña. El entrelazamiento entre sagrado y profano se da en la idea de que los *orixás* son personas con poderes, a la vez humanos y dioses, con defectos y virtudes. El poder del candomblé es atribuido a la fuerza de la naturaleza, se puede experimentar en el cuerpo. El cuerpo gana una dimensión más cercana a la naturaleza y se mueve según esta. Además, se trata de un cuerpo sexualizado. La sexualidad y la alegría son elementos fundamentales en las danzas de los *orixás* (Bahia, 2016).

Catherine afirma que no cree en Dios pero –seducida por la belleza de la cosmogonía del candomblé y sensible al sufrimiento humano que la rodea y que carece de sentido– actúa como si quisiera creer, como si esperara que ese sentido le pudiera ser revelado. Para ello, se expone a la experiencia sensible, practica los ritos con asiduidad y respeto. A fin de cuentas, como afirma Durkheim (1989), ningún ritual o ceremonia puede ser visto apenas como un

subyacentes a la práctica ritual, todo lo que, *a priori*, no puede ser negociado y que compone el núcleo duro de los sistemas de creencias. Serían, así, malentendidos productivos, por permitir gestionar la contigüidad. Capone utiliza también la noción de *lenguaje neutralizado* de Pierre Bourdieu para destacar un consenso práctico entre actores o grupos de actores con intereses distintos, logrado mediante la movilización de *significantes* consensuales –o sea, términos, imágenes u objetos cuya simplicidad parece ser un consenso, pero para los cuales cada actor atribuye un significado diferente y alrededor de los cuales se activa una la lucha por la posesión del signo–.

sistema de signos a través del cual la fe se traduce exteriormente. Como afirma el autor, los rituales sólo tienen sentido cuando se basan en un conjunto de creencias y son las creencias que fundamentan los ritos. Para que las creencias puedan renovarse, sin embargo, es necesario un momento de efervescencia colectiva que sólo se alcanza durante la realización de los rituales. Para Durkheim, esa fuerza anónima, superior y difusa, que define lo sagrado, no es otra cosa que la propia vida colectiva, o mejor, la sociedad transfigurada. Es la sociedad que despierta en los individuos el sentimiento de lo divino, infundiéndoles respeto y devoción (Durkheim, 1989; Vares, 2015). La sociedad se revela como una fuerza capaz de atribuir a las cosas una dimensión sagrada o, como sugiere Moscovici (1990), como una “máquina de hacer dioses” –expresión que remite inevitablemente al discurso de Catherine, quien se sirvió de palabras casi idénticas para describirme el Teatro Aleph y la “sacralización” de las personas que lo integran– (Moscovici, 1990; Vares, 2015).

Aunque Sylvie, Oscar y Meriele también relacionen de alguna forma el hacer teatral con la incorporación en el candomblé, Rodrigo, entre mis informantes, es quien más explícitamente habla del aprendizaje de la incorporación como proceso observacional e imitativo. Al respecto, Schechner (2003) reúne en el amplio y flexible concepto de *performance* toda actividad cultural dinámica reelaborada creativamente a lo largo del tiempo, pero que siempre se pretende como la reproducción de un modelo ideal e implica un proceso permanente de aprendizaje, entrenamientos, ejercicios prácticos y repetitivos. También para Rodrigo, incorporación y actuación teatral se interseccionan en un mismo género de actividad simbólica y reflexiva, que presupone un complejo y dedicado esfuerzo de transmisión y aprendizaje, un juego mimético que se establece a través de experiencias de alteridad e interacciones sociales, y que tiene como objetivo primordial un conocimiento auténtico de sí y del mundo, una forma plena de existencia.

La acumulación de prácticas y la movilidad religiosa, la idea de que todas las tradiciones religiosas provienen de la misma fuente, la afirmación de la posibilidad de transformación individual, la sacralización de la naturaleza, la referencia constante a una energía cósmica, el papel central desempeñado por el cuerpo, la valoración de la espiritualidad no occidental son elementos que caracterizan el universo *new age* (Carozzi, 1999). Bajo enfoques distintos, gran parte de los practicantes de candomblé del Teatro Aleph se ligan a la religión en una lógica que podría ser llamada *new age*. Es el caso de Sylvie, Rodrigo, Chichin, Gloria y otros.

Teisenhoffer (2007) afirma que, en Europa, las condiciones de implementación de los cultos afrobrasileños son sensiblemente diferentes de aquellas encontradas en Brasil, ya que la adhesión a estos cultos es el resultado de ciertas relaciones personales, basadas en individuos en busca de nuevas fuentes espirituales en la construcción de sus recorridos religiosos. Según la autora, se trata de una orientación religiosa sustentada por la lógica del “todo es uno”, por la cual todas las tradiciones religiosas remiten a la misma fuente, las prácticas rituales son sólo expresiones de esta fuente, variando en función de la época y el lugar. Las prácticas de las varias tradiciones se conciben como caminos distintos que tienen el mismo propósito y conducen al mismo fin. No existe, por lo tanto, una jerarquía entre las diferentes prácticas religiosas, porque las etapas del camino individual siempre pueden reorganizarse en dirección a la misma meta: la realización espiritual del individuo. Gracias a la lógica del “todo es uno”, es posible combinar o intercambiar diferentes prácticas religiosas.

Al igual que la noción de “desequilibrio”, la noción de “luz interior” es recurrente en las diferentes prácticas *new age*, constituyendo de cierta forma su denominador común: se trata de la afirmación de la existencia de un ser perfecto, una esencia o chispa divina, dentro de cada persona. Esa esencia, gracias a las diferentes prácticas, puede florecer y desarrollarse para que la persona finalmente alcance el equilibrio necesario para llevar una vida saludable y feliz (Heelas, 1993 en Teisenhoffer, 2007). La representación del *orixá* personal como la “esencia” de la persona, así como la concepción de desarrollo de las capacidades mediumnísticas como un proceso de transformación permiten la traducción de las prácticas del *candomblé* a un lenguaje *new age* (Teisenhoffer, 2007).

En cuanto a Luter, llama la atención el hecho de que, por un lado, demuestra gran ortodoxia cuando coordina las ceremonias, en lo que se refiere a la obediencia rigurosa de los ritos y, por otro lado, presenta un discurso de unicidad de todas las creencias y de todo el mundo espiritual, bien en el estilo *new age*, afirmando que las diferentes vertientes de las religiones afrobrasileñas e incluso otras prácticas espirituales / religiosas son una sola cosa. A primera vista, el discurso que equipara las diversas vertientes de cultos afrobrasileños puede parecer incongruente con la observancia estricta de dogmas y ritos de una vertiente específica.⁹⁷

⁹⁷ Según Capone y Teisenhoffer (2001), que estudiaron el *candomblé* del Teatro Aleph cuando Geraldo Winter aún era vivo, el difunto *pai de santo* presentaba un discurso similar al de Luter. Afirmaba que las diferentes religiones – catolicismo, espiritismo u otras– serían facetas de una misma espiritualidad. De ello resultaría que el sistema de creencias propuesto por el *pai de santo* no era jamás totalmente extraño a los participantes de las ceremonias, que siempre encontrarían elementos familiares para sí.

7.2.2. “Pureza”, conocimiento y legitimidad

Capone (2005) explica que, en Brasil, como reacción a la hegemonía simbólica de los *terreiros* de candomblé ketu de Bahía, muchos *pais* y *mães de santo* de *terreiros* del sureste del país comenzaron a reconectarse con la tierra de origen, realizando ceremonias en Brasil bajo la dirección de sacerdotes yoruba o emprendiendo viajes a África, desde donde regresan cargados de títulos honoríficos. La búsqueda de una tradición africana “pura”, opuesta a las prácticas sincréticas, permite entonces a estos nuevos convertidos, en su mayoría provenientes de la umbanda, escapar de la sumisión a las casas de culto bahianas. Es a través de una afirmación de la identidad africana que los adeptos del candomblé –independientemente de sus pertenencias étnicas e identitarias– mejoran su estatus social y religioso, gracias al prestigio resultante del proceso de reafricanización. Según Capone (1999a), de acuerdo con la jerarquización producida por la literatura antropológica de la cual tratamos en el Capítulo 5, el candomblé angola sería menos “puro”, habiendo incorporado de manera sistemática el culto de los *caboclos* a sus prácticas rituales, pero todavía goza de más prestigio que la umbanda. Hoy en día, por iniciaciones múltiples, se puede comenzar frecuentando *terreiros* de umbanda blanca y, después de la iniciación en el candomblé en un *terreiro* angola, devenir ketu, perteneciente a un *terreiro* de renombre.⁹⁸

Luter, criado en la umbanda, eligió luego iniciarse en un *terreiro* de candomblé angola. Aunque no sea miembro de una prestigiosa casa de candomblé ketu, podemos hablar en este caso de un redireccionamiento de vertiente que tiende a la reafricanización de las prácticas culturales, más aún si consideramos que su comunidad de candomblé en Belo Horizonte tiene fuerte compromiso con el movimiento afrobrasileño. Teniendo en cuenta su trayectoria, tal vez el discurso de Luter que iguala las diferentes vertientes de religiones afrobrasileñas pueda ser entendido como justificación de su *mudança de águas* o del hecho de no haber sido iniciado en el mismo grupo en que hoy ejerce el papel de líder.

De acuerdo a mis observaciones, Luter guía las ceremonias de forma segura, rígida y a menudo autoritaria. Interpreto esto como una manera de afirmarse, reforzar su papel y su legitimidad en el grupo. Considero que su importancia en el grupo y el respeto del que goza se pueden explicar también por la carencia de conocimiento sobre la cosmogonía y los ritos del

⁹⁸ El proceso en que el iniciado de una nación pasa a otra es llamado *mudança de águas* [cambio de aguas].

candomblé por parte de los adeptos de Ivry-sur-Seine, quienes se refieren al candomblé como una tradición africana que se ha perpetuado en Brasil y adhieren estrictamente a los fundamentos y a las prescripciones ritualistas transmitidos por el *pai de santo* brasileño. Como destaca Teisenhoffer (2007), la práctica ritual brasileña es siempre mencionada por los adeptos en Francia como más poderosa, gracias a la elevación del plano espiritual garantizada por la proximidad de la “fuente” y del *pai de santo*. Brasil aparece a menudo en el discurso de los practicantes como la tierra mítica de los orígenes y la lengua portuguesa como el idioma de la tradición. La legitimación de la práctica ritual implica la referencia a una tradición auténtica cuyo no respeto distorsionaría la religión y es por eso que ciertos elementos del ritual pueden ser reinterpretados de forma extremadamente ortodoxa por los adeptos (Teisenhoffer, 2007). De acuerdo con estas interpretaciones, es posible afirmar que cuanto menos conocimientos los adeptos poseen del candomblé, más valoran el *pai de santo* brasileño, ya que son más dependientes de él para seguir practicando la religión.⁹⁹

Durante nuestro tiempo de convivencia, numerosas fueron las circunstancias en que pude constatar que los practicantes de candomblé del Teatro Aleph no poseen, de manera general, un conocimiento profundo y sistemático de la religión, sea en relación a su cosmogonía, sea en relación a sus rituales. El conocimiento tampoco es homogéneo, pues, naturalmente, algunas personas saben más que otras, en función del tiempo que tienen en el candomblé, de su interés por buscar informaciones, de las fuentes de que disponen y / o de la facilidad que tienen para aprender. Sylvie, por ejemplo, es muy humilde y muy sincera cuando, en respuesta a mis preguntas, no intenta ocultar que dispone de un conocimiento limitado acerca de una serie de asuntos, como el significado de las *guias* (collares) o del juego de *búzios*.

Al respecto, Segato (1993) afirma que, de la misma forma que ocurre en otras tradiciones religiosas, en las religiones afrobrasileñas existen grados diferentes de comprensión y elaboración y fieles con mayor antigüedad y en posiciones de responsabilidad tendrán una

⁹⁹ En ese sentido, Frigerio (2002) observa que al inicio de la implantación de las religiones afrobrasileñas en Argentina, eran buenas las relaciones entre los practicantes argentinos y los *pais de santo* brasileños que iban a ese país. Años después, cuando esos *pais de santo* brasileños pioneros ya habían fallecido y los argentinos conocían bien la religión, la relación entre *pais de santo* argentinos y brasileños pasó a ser más conflictiva. En las palabras del autor: “*Qué tan armoniosa o ríspidamente funcionen las relaciones entre individuos de distintos países parece ser función de en qué lugar de la jerarquía de poder se encuentren. En primer lugar, parece que, mientras los individuos se encuentren dedicados a la constitución de un campo (en este caso religioso) común, las relaciones serán prevalentemente cooperativas. Una vez formado el campo, sin embargo, comienzan las disputas por los espacios de poder al interior del mismo. En segundo lugar, las disputas parecen darse entre individuos que tienen status comparables.*” (p. 145)

complejidad mayor en el tratamiento del *corpus* de conceptos del culto. Según la autora, inclusive, en algunas áreas es posible hallar un conocimiento vulgar, simplificado, del sistema de creencias, un verdadero folcklore o pequeña tradición, donde las nociones vulgarizadas a veces adquieren formulaciones opuestas a las que reciben cuando son tratadas por los grandes sacerdotes o sacerdotizas, cuya complejidad filosófica es de otro nivel.

Carvalho (2002) subraya la importancia de los maestros / líderes espirituales en el proceso de difusión de las religiones afroamericanas. Para el autor, la santería cubana es tan auténtica en La Habana cuanto en Caracas, Ciudad del México o Miami; lo mismo vale para la umbanda y el candomblé brasileños que se expandieron por Argentina y Uruguay. Según Carvalho, la difusión de tales religiones son un ejemplo de hibridismo cultural positivo justamente porque se hace por las manos de maestros que se desplazan y se adaptan a nuevos ambientes para enseñar su relación con el sagrado, sin destruir su núcleo inciótico. Contrario al uso de la cultura afroamericana por la industria del entretenimiento, en el caso específico de la difusión de las religiones afroamericanas, el autor entiende que no se trata de un producto simbólico trasladado y ofrecido como mercancía para consumo, gracias al papel desempeñado por los maestros, que encarnan la memoria y la sabiduría viva de la tradición.

De acuerdo con Capone y Teisenhoffer (2001), cuando Geraldo Winter era vivo, los practicantes de candomblé del Teatro Aleph construían su conocimiento a partir de pequeñas explicaciones fragmentadas o pistas que el *pai de santo* les transmitía al responder a sus indagaciones, adaptando las respuestas a la persona que preguntaba. Por lo tanto, este conocimiento fragmentario no era –como no es hoy– un patrimonio compartido por todos. Para enseñar a los adeptos las canciones brasileñas entonadas durante las ceremonias, por ejemplo, Geraldo les había distribuído los textos con las letras. Los practicantes que llegaron después, sin embargo, aprendían los mismos cantos por imitación fonética. Ya bajo la égida de Luter, yo presencié lo mismo: las fuentes de información siguen escasas y la demanda de los adeptos por conocimiento es grande, particularmente por material escrito. En una ocasión, Nancy, una de las iniciadas belgas presente en el grupo desde sus inicios, envió por correo electrónico, a todos los nuevos integrantes que le pidieron –incluso yo–, las letras de las canciones transmitidas por Geraldo hace muchos años. Nancy era la única del grupo que poseía ese material en formato digital. Para los que recibieron las letras, se trataba de un tesoro.

7.2.3. Ruptura con lo cotidiano y resistencia política

Si por un lado la práctica del candomblé en el Teatro Aleph puede ser enmarcada en el movimiento *new age*, por otra parte, esta interpretación no parece suficiente para explicarla en todos sus aspectos. En los discursos de Oscar, Catherine y en parte Rodrigo y Chichin, hay una ineludible dimensión de transfiguración de la realidad individual y colectiva asociada a la celebración religiosa, como también a la práctica teatral. Teatro y religión son ambos pensados como fenómenos de ruptura con lo cotidiano y asumen sentido de contestación política.

En lo que se refiere a su potencial de ruptura con lo cotidiano, podemos aprehender el candomblé practicado en el Teatro Aleph sirviéndonos de la noción de liminalidad teorizada por Turner (1974). Para el antropólogo británico, liminal es la práctica situada al margen de la estructura social, que emerge efímeramente en los intersticios de la sociedad y se configura en antiestructura. Las nociones de antiestructura y de liminalidad están asociadas con la ausencia de restricciones a los deseos y la acción. Se trata del espacio / tiempo en que la creatividad y los sueños afloran y se manifiestan en el comportamiento libre.

En la fase final de su obra, partiendo de la idea de liminalidad, Turner (1982) desarrolla el concepto de *liminoide*. Mientras el fenómeno liminal es propio de las sociedades tradicionales, caracterizadas por una solidaridad orgánica, el fenómeno liminoide ocurre en las sociedades complejas, caracterizadas por la división social del trabajo. Ambos fenómenos, liminal y liminoide, se relacionan con una dimensión de creatividad, reflexividad y ruptura temporal del flujo de la vida social. En las sociedades tradicionales, como es el caso de la sociedad ndembo en donde Turner realiza sus estudios, los dramas sociales y los ritos de paso configuran momentos extraordinarios instituidos que posibilitan a los actores sociales distanciarse de la normalidad cotidiana y, reflexivamente, lanzar una mirada crítica a la realidad social, concientizándose de los conflictos, las contradicciones estructurales, los problemas no resueltos u ocultos. Dramas sociales y ritos de paso, por lo tanto, son momentos de ruptura y / o inversión del orden establecido en la vida cotidiana, en que los actores sociales se arriesgan en una aventura dramática –de representación de papeles y juego simbólico– teniendo como perspectiva la resolución de los conflictos sin necesariamente transformar el *status quo* (Turner, 1982; Silva, 2005).

En las sociedades occidentales, a su vez, las actividades culturales como el teatro, la danza, la música y los deportes tienden a configurar acontecimientos apartados del todo social, más orientados hacia las expectativas individuales de diversión y entretenimiento y, bajo la lógica de la industria cultural, funcionan como productos de consumo. Ante el amplio abanico de opciones que se les propone, los individuos deciden, por sí mismos, participar o no en determinado tipo de actividad cultural, de acuerdo con sus gustos e intereses, y no por un imperativo del orden colectivo (Turner, 1982; Silva, 2005). Artistas o audiencia, eligen el tipo de actividad cultural de la que quieren participar, de la misma manera en que los seguidores del movimiento *new age* eligen sus prácticas religiosas heteróclitas. Estamos ante la identidad reflexiva del hombre contemporáneo, como preconizada por Giddens (1991, 1995, 1997).

Los discursos de parte de mis informantes –Oscar, Catherine, Rodrigo, Chichin– nos permiten vislumbrar más o menos explícitamente, según el caso, la práctica del candomblé como análoga a la práctica teatral, en el sentido que ambas se insertan en una dimensión de antiestructura, de ruptura con lo cotidiano, de estímulo para la renovación individual y colectiva. Si la actividad teatral de las sociedades complejas es una práctica liminoide, según la propuesta de Turner (1982), el candomblé practicado en el Teatro Aleph nos parece liminal y liminoide a la vez, ya que su carácter de manifestación religiosa colectiva y su carácter de actividad cultural elegida individualmente quedan efectivamente indistintos, al menos para parte de los practicantes. Aquí, teatro y candomblé asumen los mismos fines: sanación, liberación, reinención, transformación, contestación.

Intentando establecer la diferencia entre rito y teatro, Schechner (Schechner, 1985 en Silva, 2005) hace hincapié en las ideas de *eficacia* y *entretenimiento*. De acuerdo con el autor, *performances* relacionadas con la eficacia son aquellas que generan repercusiones significativas en la sociedad, como resolución de problemas y redefinición de papeles o posiciones de los actores sociales. Los ritos de pasaje y los dramas sociales son ejemplos. *Performances* relacionadas con el entretenimiento, a su vez, no alteran de modo directo y efectivo a la sociedad. Los espectáculos teatrales son ejemplos. Para Schechner, es esta polaridad eficacia / entretenimiento que permite diferenciar rito y teatro, aunque, en última instancia, ninguna *performance* sea puramente una u otra cosa: dependiendo de las circunstancias y, principalmente, del tipo de implicación de los participantes, rito puede ser entendido como teatro y viceversa. Con respecto a los discursos de Oscar, Catherine y

Rodrigo, la propuesta de diferenciación de Schechner resulta casi inocua puesto que, para mis informantes, candomblé y teatro parecen tener la misma eficacia de cambio social y la misma naturaleza de entretenimiento.

Todavía con respecto a la relación entre rito y teatro, Schechner (2011b) llama la atención sobre los procesos que él nombra de *transportation* y *transformation*. El primer término hace referencia a una experiencia que caracteriza cualquier tipo de evento performático, ya sea de eficacia o de entretenimiento, y sugiere que participar de una *performance* implica desplazarse a un determinado lugar; penetrar los espacios reservados, físicos y simbólicos, de un mundo recreado momentáneamente; tener la experiencia singular de ser llevado a otro lugar durante el estado de trance o durante la representación escénica de un personaje. El *performer* se transporta del mundo ordinario al mundo performativo, de una referencia de tiempo / espacio a otra, de una personalidad a otra o varias otras.¹⁰⁰ El proceso de *transportation* consiste en una experiencia temporal que, a veces, puede implicar un cambio permanente de status. Para estas hipótesis, Schechner utiliza el término *transformation*, refiriéndose al desdoblamiento de ciertos eventos performáticos que instituyen un nuevo papel y / o status para el *performer* en la sociedad, así como propician al actor social, en calidad de *performer* o de espectador, reflexionar críticamente sobre sí mismo y sobre la realidad social en que está inserto (Schechner, 2011b; Silva, 2005).

Según Schechner (2011b), el *performer* que durante una pieza teatral incorpora personajes o que durante un ritual religioso incorpora entidades divinas tiene generalmente conciencia de los límites del acto de incorporar / representar y, al final del evento performático, reasume los papeles sociales que configuran su identidad en la vida cotidiana. En los procesos de *transportation* y *transformation*, el *performer* pasa por la experiencia de la liminalidad o ambigüedad de papeles, cuando se presenta –para sí mismo y ante la audiencia– como sujeto doble: deviene *no-yo* y, al mismo tiempo, *no-no-yo*. Los términos empleados por Schechner son prácticamente idénticos a aquellos que Oscar Castro utilizó en las entrevistas que me concedió, al referirse al teatro y al candomblé como espacios de utopía donde los participantes son ellos

¹⁰⁰ Schechner sugiere que, durante la *performance*, no sólo el *performer* pero también el público es *transportado*, pues el actor social, en la posición de audiencia, es llevado a asumir papeles diferentes de los que habitualmente desempeña en las interacciones sociales de la vida cotidiana. Él podrá sentirse más libre para expresar sus emociones (llorar, reír, gritar, silbar, etc.) o aún podrá ser instigado a reflexionar sobre las relaciones de poder y dominación que permean la sociedad, despertando hacia una “conciencia crítica” (Schechner, 2011b; Silva, 2005).

mismos y no son ellos mismos a la vez. El espacio utópico de que habla Oscar Castro, al mismo tiempo que hace referencia explícita al concepto de heterotopía de Foucault (2004), puede ser entendido como la experiencia liminal tratada por Genep (2011), Turner (1974) y Schechner (2011b).

Costa (2013), comparando las propuestas de Turner y Schechner, verifica que, aunque ambos se sirven del concepto de liminalidad para situar el ritual en un momento apartado de la vida cotidiana, sus teorías divergen en algunos puntos. Según la autora, Turner y Schechner abordan de diferente manera la transformación personal que ocurre en el momento liminal: mientras que Turner entiende esta transformación en términos de *status*, Schechner lo hace en términos de *personalidad*. En Turner, la transformación de la persona que pasa por el proceso ritual parece ocurrir en una capa más exterior de su identidad, en la forma como se presenta al grupo social y es vista por este. En Schechner, la transformación ocurre en un nivel más profundo de la identidad, en la manera como la persona se ve y se autodenomina. En cuanto a lo que pude apreciar de las entrevistas realizadas a los practicantes de candomblé del Teatro Aleph, para parte de ellos –como Rodrigo, Catherine, Oscar– teatro y candomblé representan una posibilidad de transformación personal profunda, más cercana al cambio en la personalidad concebida por Schechner. Si se analizan los cambios que vivencian los adeptos desde la perspectiva específica de la formación religiosa y el nivel de implicación con la religión –aprendizaje de la incorporación, *bori*, iniciación, obligaciones, etc.– se pueden aproximar a la transformación de status social que argumenta Turner. Al pensar estos cambios exclusivamente en términos de status y personalidad, sin embargo, considero que se los descuida en tanto propuesta utópica, como medio y fin de crítica y resistencia a un sistema socioeconómico y a una cultura dominante, como dispositivo estético de marcación de un posicionamiento político.

Cuando identifico una dimensión política en el candomblé practicado en el Teatro Aleph, me acerco a la noción de *micropolítica* propuesta por Deleuze y Guattari (1995b). En líneas generales, la micropolítica se refiere a los modos como los individuos reproducen o no los modos de subjetividad dominante. Los autores parten de la suposición de que cada sociedad y cada individuo son atravesados por dos segmentaridades, distintas pero inseparables: una molar o macropolítica y otra molecular o micropolítica. Mientras la macropolítica opera por medio de una organización binaria, clasificatoria, asumiendo el formato de macrodecisiones, la

micropolítica opera en detalle, por medio de flujos que pueden provocar cambios en el conjunto del cuerpo social, pero que tienen carácter de imprevisibilidad, porque relacionados a percepciones, afecciones, atracciones, deseos. Deleuze y Guattari comparan la micropolítica a la *microfísica del poder* foucaultiana que, a pesar de operar en detalle, compone un diagrama abstracto que se extiende a todo el campo social.¹⁰¹

No satisfecho con enfoques que se concentraban en las formas reglamentarias y legítimas del poder desde su centro, Foucault deseó entender el poder desde sus extremidades, en las instituciones locales, manifestado en técnicas precisas e instrumentos materiales de dominación. Esta microfísica del poder está constituida, por ejemplo, por mecanismos de exclusión, aparatos de vigilancia y medicalización de la sexualidad, la locura o la delincuencia, que funcionan a nivel molecular, de las familias, los vecinos, los padres y los médicos. La cuestión del Estado, que era central en las investigaciones del poder político, es redefinida desde la perspectiva de múltiples circuitos de poder, conectando la diversidad de autoridades y fuerzas, dentro de una amplia variedad de complejos agenciamientos (Alvim, 2011; Bampi, 2002).

Si por un lado Foucault afirma que el poder no es uno, sino que se encuentra diseminado en las relaciones sociales y se manifiesta en un campo de cálculos e intervenciones, por otro lado defiende que las relaciones de poder siempre implican la posibilidad de resistencia, de escape, de estrategias de reversión (Foucault, 1988; Foucault, 1995). Foucault propone que las relaciones de poder sean entendidas como juegos estratégicos entre las libertades y los estados de dominación. Estos juegos hacen que algunos busquen determinar la conducta de los demás, a lo que, a su vez, estos responden intentando no dejarse determinar en su conducta o buscando determinar la conducta de aquellos. Así, Foucault analiza las tecnologías de gobierno no sólo orientadas hacia los demás, sino también para sí. Es el desplazamiento del gobierno de los demás hacia el *gobierno de sí*, o *técnicas del yo*, que permite introducir la temática de la autoconstitución del sujeto (Foucault, 1988; Bampi, 2002).¹⁰²

¹⁰¹ Deleuze y Guattari fueron pensadores posestructuralistas como Michel Foucault y tenían con este grandes afinidades intelectuales. Sobre las conexiones entre los pensamientos de Deleuze y Foucault, véase Guattari (2007), Foucault y Deleuze (1972), Deleuze (1992a), Deleuze (1992b), Robinson (1999), Maia (2010).

¹⁰² La discusión sobre la resistencia en la obra de Foucault divide a los autores que se inclinaron a estudiarlo. Los críticos de Foucault –como Jürgen Habermas, Charles Taylor, Nancy Fraser, Anthony Giddens, Nicos Poulantzas e Peter Dews– suelen apuntar a la fragilidad de la noción de resistencia en la obra foucaultiana. Autores como Heller y Pickett, sin embargo, desafían esta interpretación hegemónica, defendiendo que la noción de resistencia al poder en

La práctica de una estética del yo corresponde a las formas en que los individuos se producen como sujetos. La ubicación de los puntos de resistencia en la no aceptación de los modos de subjetividad impuestos ofrece la posibilidad de cambiar las prácticas consideradas intolerables. La idea de que la vida de alguien puede ser creada como una obra de arte abre posibilidades de elección de nuevas formas de experimentarse a sí mismo. Es así que Foucault se refiere a las múltiples formas de resistir, relacionadas con una elección ético-política que debe ser tomada (Pickett, 1996 en Bampi, 2002).¹⁰³ Para Foucault, el proceso de subjetivación es una forma de resistir al poder, una búsqueda práctica de otro modo o estilo de vida. Se trata de doblar la línea de fuerza, por la invención de nuevos modos de existencia, capaces de resistir al poder así como hurtarse al saber, aunque el saber intenta penetrar y apropiarse de uno (Deleuze, 1992). La resistencia tal cual es concebida por Foucault no confronta al enemigo para imponer su derrota. Si la resistencia es un combate, se trata de un combate particular, que no busca la victoria, no se empeña en batallas, aún menos en la guerra. Se caracteriza como resistencia puntual y local, precisa y limitada (Bampi, 2002). Es esa resistencia como experiencia de subjetivación, como coraje de experimentar la libertad, que vislumbro en la práctica del candomblé en el Teatro Aleph: más sutil en los discursos de integrantes como Chichin y Catherine, aparece entera y explícita en el discurso de Oscar Castro.

Al utilizar la noción de espacios utópicos para describir su relación con el teatro y el candomblé, el intelectual Oscar Castro evidentemente se sirve de la teoría de Foucault. Foucault (1984) elabora el concepto de heterotopía a partir de reflexiones sobre espacios que tienen la función de suspender, neutralizar o revertir el orden establecido. A diferencia de la utopía, que es un modelo ideal, la heterotopía es concreta. Según Foucault, las utopías son espacios sin ubicación real que mantienen relación de analogía directa o inversa con el espacio real de la sociedad. Se trata de la propia sociedad perfeccionada o lo contrario de la sociedad, pero, en cualquier caso, las utopías son espacios fundamentalmente irreales. Las heterotopías, a su

Foucault, lejos de ser infundada teóricamente, es estructuralmente garantizada por las ideas de reversibilidad de los mecanismos de poder y de procesos de subjetivación (Bampi, 2002).

¹⁰³ Pickett (Pickett, 1996 en Bampi, 2002) se refiere a la falta de un amplio tratamiento de la resistencia en los escritos sobre la obra de Foucault, concentrándose la mayoría de las discusiones en la noción de poder. Para comprender la noción foucaultiana de resistencia, Pickett divide los estudios de Foucault en tres períodos. El primer período corresponde a los años 1960, cuando la noción de poder aún no había sido formulada como un concepto central. En esa fase, Foucault utilizaba los términos contestación y transgresión de forma alternada, refiriéndose a la negación temporal de límites, al intento de minar o al menos debilitar un conjunto de límites para atenuar su violencia. Foucault no se preocupaba por el rechazo que propusiera un nuevo orden, por una ley que reemplazara la ley vigente: la resistencia para él sería simplemente la afirmación de una negación. Ya en los años 1970, marcado por una renovada simpatía por el marxismo, Foucault utiliza los términos lucha y resistencia como sinónimos. Es en esta fase que la noción de poder emerge como concepto central. En el tercer período, correspondiente a los últimos trabajos de Foucault, la idea de resistencia está conectada al ideal nietzscheano de autocreación estética.

vez, son lugares reales, efectivos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos.

El ejemplo del espejo, dado por Oscar Castro en la entrevista, también se encuentra en Foucault. Para Foucault, el espejo sería tanto una heterotopía como una utopía. El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, uno se ve donde no está, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie. La persona está allá donde no está, especie de sombra que le devuelve su propia visibilidad, que le permite mirarse allá donde está ausente. El espejo es a la vez una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que la persona ocupa, una especie de efecto de retorno. A partir del espejo uno se descubre ausente en el lugar en que está, puesto que se ve allá. A partir de la mirada que se le recae, desde el fondo del espacio virtual que está del otro lado del vidrio, uno se vuelve sobre sí mismo y empieza a reconstituirse allí donde está. El espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que uno ocupa, en el momento en que se mira en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por el punto virtual que está allá.

Foucault afirma que las heterotopías existen en cualquier cultura y civilización. Toman formas muy variadas, no habiendo probablemente una heterotopía que sea universal. Sería posible, sin embargo, clasificarlas en dos grandes tipos. Las *heterotopías de crisis*, particularmente presentes en las sociedades “primitivas”, son lugares privilegiados, sagrados o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad en la que viven, en estado de crisis. Como ejemplos, el autor cita a los adolescentes, las mujeres durante la menstruación, las parturientas, los viejos, etc. Según Foucault, en las sociedades complejas, estas heterotopías de crisis están desapareciendo y son reemplazadas por un segundo tipo: las *heterotopías de desviación*, aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida. Ejemplos son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas, las prisiones.

El teatro también aparece como ejemplo de heterotopía en Foucault. Haciendo suceder sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son extraños los unos a los otros, el teatro ilustra uno de los principios de las heterotopías: su capacidad de yuxtaponer en un solo

lugar real múltiples espacios que son en sí mismos incompatibles. Con respecto al espacio restante, según Foucault, las heterotopías tienen una función: o bien tienen el rol de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real, todos los emplazamientos en que la vida humana está compartimentada; o bien crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan bien ordenado como el nuestro es desordenado, mal administrado y complicado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación.

Oscar Castro describe el teatro y el candomblé como espacios de utopía. El teatro hecho por Oscar Castro es de cuño festivo y político –o *micropolítico*, si se sigue los términos de Deleuze y Guattari– y puede ser leído como heterotopía de ilusión, lugar de creación de ilusiones que denuncian la ilusión mayor impuesta por el sistema económico y social, o como heterotopía de compensación, un microcosmos de alegría, libertad, amistad y desarrollo personal, en contraste con la vida real en sociedad, tantas veces sombría, reprimida, competitiva. El candomblé, a su vez, puede recibir la misma lectura. En tanto cosmogonía y práctica ritualista ordenada, remite a una heterotopía de compensación, microcosmos reglamentado que intenta explicar, calmar y controlar el desorden que es la vida. Concilia, sin embargo, su espacio de descontrol, irracionalidad y misterio, evidenciado en el trance, revelándose también una heterotopía de ilusión.

Cuando joven, Oscar Castro estuvo preso en un campo de concentración del gobierno dictatorial de Pinochet. Era una heterotopía de desviación, donde se confinaban los oponentes políticos del régimen militar. Pero Oscar, para resistir, para permanecer sano, comienza con algunos compañeros a hacer teatro dentro de la prisión, transformándola en una heterotopía de ilusión. Una vez fuera de allí, sigue haciendo teatro. El teatro es lo que lo constituye como sujeto. En su proceso de subjetivación, algunos años más tarde también incorpora en su vida la práctica del candomblé. Candomblé antihegemónico, candomblé de riqueza estética. Las personas que conocen a Oscar Castro saben que él escribe su historia de vida como si concebiera una obra dramática. Oscar Castro se crea como a uno de los bellos personajes de sus textos. Teatro y candomblé son sus heterotopías, o espacios utópicos, el terreno en que Oscar continúa su militancia marxista de juventud.

8. El cortometraje y su realización

8.1. Breves apuntes sobre la Antropología Visual

Se puede decir que la Antropología Visual abarca tres ámbitos principales, que tienen que ver con el desarrollo histórico de la disciplina. El primer ámbito se refiere a la práctica de la investigación antropológica que se propone la utilización de herramientas audiovisuales tanto en el proceso de investigación como en la comunicación de resultados. Se trata de la utilización de las tecnologías audiovisuales en la realización del trabajo de campo y en la construcción de discursos o narrativas audiovisuales, dirigidas al público académico o al público en general. El segundo ámbito se refiere al estudio del uso de los medios audiovisuales en la producción y la diseminación del conocimiento antropológico. Se trata de analizar teóricamente las propiedades de los sistemas audiovisuales y sus estrategias discursivas, así como las condiciones de su interpretación, relacionando esos sistemas particulares con las complejidades de los procesos políticos y sociales de los cuales son parte. El tercer ámbito corresponde a una ampliación del dominio de los análisis de los sistemas audiovisuales más allá del trabajo hecho por antropólogos, extendiéndose al estudio de los sistemas representacionales de la cultura visible, es decir, al estudio de cualquier sistema expresivo humano que comunique su sentido, parcial o principalmente, a través de medios visuales o audiovisuales (Parés, 2000; Ribeiro, 2005; Peixoto, 1999; Barbosa, 2014).

La primera función de las imágenes en Antropología fue documentar, es decir, registrar acontecimientos observables. En un contexto de expansión colonial, las imágenes fotográficas o fílmicas enriquecieron colecciones de museos y archivos, sirviendo a la “preservación” de las culturas y a la realización de estudios sistemáticos y comparativos. Esta función, típica de los primeros tiempos de la Antropología, nunca dejó de estar presente, y lo es hasta la actualidad. Después de la Segunda Guerra Mundial, se llegó incluso a la idea de que las imágenes deberían servir a una *antropología de urgencia*, frente a la necesidad de reunir, registrar y preservar, antes que fuera tarde, las actividades y los comportamientos humanos en vías de desaparición alrededor del globo (Ribeiro, 2005; Peixoto, 1999). La preocupación por el registro exacto de la prácticas sociales se basa en presupuestos positivistas, es decir, la idea de que una realidad objetiva es observable y que el rigor de la observación es dependiente de los métodos de investigación. En ese sentido, la incorporación de instrumentos de medición y de

observación en los estudios de las sociedades y culturas concedería a la Antropología un carácter más objetivo y, por lo tanto, más científico. La cámara sería capaz de producir una transcripción fiel y neutra de la realidad, siempre que permaneciera subordinada y controlada por los métodos tradicionales de investigación. Las imágenes funcionarían como instrumento de prueba y control, de análisis minucioso y detallado y como bloque de notas extraordinariamente eficaz (Parés, 2000; Ribeiro, 2005; Peixoto, 1999).

En las décadas de 1950 y 1960, las imágenes dejan de ser simples ilustraciones de las situaciones de investigación, convirtiéndose en parte constitutiva del trabajo antropológico. Fue un período marcado por intenso debate sobre el uso de la cámara como instrumento de la investigación antropológica. Las consideraciones sobre la objetividad de ese instrumento en la captación de información estimulaban el surgimiento de concepciones divergentes, apoyadas en la enorme y variada producción de películas documentales europeas y estadounidenses de ese período. Tomaba fuerza la posición de que la cámara no podía ser considerada un observador objetivo e imparcial, capaz de registrar el fenómeno social en su pureza y espontaneidad original y que, por lo tanto, era inútil establecer exigencias de no intervención y control rígido de los métodos de filmación (Peixoto, 1999).

A partir de los años 1970, se inicia una fase rica para el desarrollo de la Antropología Visual, tanto en la producción de imágenes como textos, que dura hasta los días de hoy. Se multiplican los laboratorios y comités en el interior de universidades o centros de investigación, se crean festivales de cine etnográfico o documental, se publican libros y revistas especializadas. En esta fase, prevalecen las teorías en que la imagen fotográfica o fílmica es entendida como un artefacto socialmente construido, un signo tan arbitrario como el lenguaje verbal. La película etnográfica es una lectura posible del fenómeno social, una elección de aquel que la realiza, una representación. El discurso antropológico, en general, es un proceso representacional y comunicativo; y es precisamente en su dimensión representacional y comunicativa que la película, con su capacidad para mostrar, para dar a ver directamente, constituye recurso descriptivo de innegable valor para la reflexión antropológica. Las principales cuestiones teórico-metodológicas de ese período giran en torno a los límites epistemológicos de la representación visual. Se discute hasta qué punto esos modos de representación visual poseen una capacidad argumentativa intrínseca que sirva a los propósitos interpretativos que se espera del discurso antropológico (Peixoto, 1999; Parés, 2000).

Aunque quien decide ángulos, foco, posición del micrófono, secuencias, etc. es el realizador / investigador, no siempre lo que la cámara capta es fruto de su decisión: el ojo del operador de la cámara puede estar enfocando lo que sucede en el primer plano del cuadro, mientras que el objetivo registra también lo que pasa al fondo –y esas informaciones sólo serán percibidas en el análisis de las imágenes–. En determinadas condiciones, por lo tanto, los registros audiovisuales son susceptibles de ser utilizados como fuente primaria para el análisis antropológico. Si las imágenes se producen con la necesaria eficiencia para destacar elementos útiles a la reflexión y se explicitan los modos de producción empleados, la documentación visual puede constituirse en una metarealidad, accesible y permanente, a partir de la cual el ejercicio interpretativo se desarrolla (Peixoto, 1999; Parés, 2000). En este caso, se puede pensar las imágenes como formas de presentación y no de representación, recuperando su condición existencial.

A lo largo de la historia de la Antropología, la utilización de las imágenes en la investigación siempre ha causado algún extrañamiento. Hubo y sigue habiendo resistencia a su calidad epistemológica. Algunas veces, la dificultad se centró en la dicotomía objetividad / subjetividad: la ciencia busca precisión y objetividad como medios privilegiados de aprehender y comprender la realidad y, en ese sentido, la polisemia de la imagen parece convertirse en un obstáculo. Otras veces, se centró en el doble desafío que emprender una investigación a partir y a través de imágenes impone: dar cuenta de las cuestiones antropológicas que se busca tratar y al mismo tiempo de las cuestiones cognitivas provocadas por el uso del lenguaje audiovisual (Barbosa, 2014).

No existe consenso en el debate en torno a la película etnográfica, sea en lo que se refiere a su cientificidad, sea en lo que se refiere a su definición. Para Barbosa (2014), se trata de cine hecho por antropólogos, aunque la Antropología Visual también se interesa por películas producidas fuera de la academia y sin ningún propósito científico. Para Lajoux (Lajoux, 1976 en Peixoto, 1999), no todo cine etnográfico es científico: sólo tiene valor científico cuando se inscribe en un conjunto de reflexiones que tienen como objetivo principal el descubrimiento. Ribeiro (2005), a su vez, diferencia películas de investigación de películas de exposición. En estas últimas, se trata de exponer resultados científicos ya elaborados, de trasladar el discurso científico de un medio de comunicación a otro, quizás para alcanzar otro público, o quizás

porque en muchos casos el cine puede exponer ciertos aspectos de la actividad humana con más facilidad y eficacia de lo que harían un texto o un discurso oral.

Si comprendo el cortometraje por mí realizado como una película etnográfica, lo hago acercándome a la propuesta de Buob (2016), para quien cine etnográfico es aquel realizado en el marco de una exploración etnográfica, se caracteriza por el deseo de descubrir una situación con una cámara, y no dar a ver en una película un conocimiento ya adquirido. Es un proceso de construcción de conocimiento que resulta en una película, sin estar limitado a un formato cinematográfico específico. El uso del audiovisual como registro o ilustración deviene solamente una posibilidad, incluso simplista, cuando vislumbrada su potencialidad como medio para la comprensión e interpretación de un determinado fenómeno social. Aunque no menosprecio la importancia de la documentación de prácticas culturales singulares como es el caso del candomblé del Teatro Aleph, *Candomblé sur Seine* no tiene como pretensión el simple registro de una práctica cultural, la comunicación de una investigación concluida anteriormente o la ilustración un argumento desarrollado en un texto escrito previo. Mi investigación se hizo con y durante la realización de la película, allí englobadas filmación y montaje. A través de la filmación y el montaje, obtuve datos, orienté mis indagaciones y razonamiento, llegué a ciertas conclusiones. La película no es sólo el resultado de la investigación; es también su instrumento y su camino.

8.2. Etnografía escrita de una etnografía filmada

Asistí a la ceremonia ritual por primera vez en marzo de 2016. Mi cortometraje fue filmado entre diciembre de 2016 y abril de 2017 y montado entre abril y mayo de 2017. Son dos los motivos por los que llevé casi diez meses para empezar a filmar después de haber conocido al grupo. En primer lugar, hubo un largo proceso de acercamiento a las personas y de construcción de confianza. Aunque he sido muy bien recibida cuando llegué y me presenté como estudiante de Antropología, la filmación de la práctica religiosa era una cuestión sensible no sólo para algunos de los participantes, sino también lo era para mí. Yo vivía un cierto conflicto ético, sintiéndome en el papel de quien invade la intimidad del Otro, orientada en última instancia por un interés personal. A una parte de los adeptos parecía no gustar la idea de dejarse exponer en su práctica religiosa –sea ante la cámara, sea por la posterior difusión del cortometraje– y por lo tanto no veían con buenos ojos la realización de la película, aunque no siempre lo declararan

explícitamente. Si no lo hacían, era porque Oscar Castro y Sylvie Miqueu no se oponían a las filmaciones. Más que eso, los dos parecían ver en la realización del cortometraje un reconocimiento a la importancia del trabajo artístico y religioso allí realizados y a la propia historia del Teatro Aleph.

En realidad, el hecho de que algunos adeptos fueran tan abiertos a la idea de realizar la película me sorprendía más que el hecho de que otros adeptos no lo quisieran. Para mí, parecía natural que ellos no desearan ser filmados durante la ceremonia. En Brasil, es conocida la gran resistencia que enfrentan aquellos deseosos de filmar o fotografiar ceremonias religiosas afrobrasileñas. Antes de conocer el *terreiro* de candomblé del Teatro Aleph, yo ya había intentado hacer mi película en el Templo Guaracy, un centro de umbanda brasileño con una sucursal en la ciudad francesa de Montreuil. Allí también fui bien recibida, pero obtuve una negativa contundente cuando intenté proponer la realización del cortometraje al *pai de santo* del lugar. Me pregunté si tal vez él no cambiaría de idea si yo lograra ganar su confianza, pero Viola Teisenhoffer, antropóloga que había estudiado el *terreiro* de Montreuil para su tesis doctoral, me disuadió de insistir. Ella sabía muy bien cómo las personas del Templo Guaracy eran refractarias a mostrar su práctica religiosa por medio de imágenes.

La apertura y la simpatía demostradas hacia la película por parte de los participantes del candomblé en el Teatro Aleph, la atribuyo al hecho de que gran parte de los miembros del grupo sean actores y actrices, acostumbrados a la exposición de la propia imagen. Esta consideración se ve reforzada por el hecho de que los miembros menos afectos a la idea de la película en general no son actores y actrices. El propio Luter no era favorable a la realización de la película y llegó a decírmelo claramente. Sin embargo, ni los adeptos ni Luter se hubieran opuesto a la posición de Oscar –quien, aunque no detenga la autoridad religiosa del *terreiro*, es indiscutiblemente la autoridad máxima en el Teatro Aleph–. Tengo conciencia de que sólo pude hacer esa película porque Sylvie y Oscar me lo permitieron. No obstante, aún teniendo el apoyo de ellos, fue muy difícil permitirme a mí misma estar allí, sobre la escena, durante la ceremonia que yo tanto respeto, teniendo en mis manos una cámara que apenas aprendía a utilizar.

El segundo motivo por el que tardé en empezar a filmar se relaciona con las restricciones materiales y formales impuestas por la universidad a la que yo estaba vinculada. Habiendo realizado la película en el marco de una maestría de la Universidad Paris-Saclay, yo debería

utilizar la cámara y el equipo de sonido proporcionados por la universidad, que además me imponía reglas rígidas en cuanto al calendario de filmación y montaje. La propuesta del curso era que los alumnos hicieran casi un año entero de *repérages* –expresión francesa que designa la fase de trabajo previo al rodaje, dedicada a recolección de información, determinación del tema, reconocimiento del campo, creación de vínculos, solicitudes de autorizaciones, definición de personajes– para sólo entonces pasar a la filmación. Esta última debería realizarse en un período máximo de 10 días, programado entre marzo y abril de 2017. Fuera de las fechas establecidas, los alumnos no podían utilizar el material de audio y vídeo de la universidad. El uso de material ajeno a la universidad tampoco estaba permitido.

En el caso específico de mi sujeto de investigación, era muy complicado, si no imposible, seguir de manera estricta las directrices determinadas por la dirección de la maestría. Generalmente las ceremonias de candomblé en el Teatro Aleph ocurrían una vez al mes, pero a veces, por alguna dificultad o imprevisto, la ceremonia mensual podía ser cancelada. Me parecía muy arriesgado esperar para filmar sólo en los diez días determinados por el equipo de profesores, porque tal vez ninguna ceremonia sucedería en aquel período, o tal vez algo más podría ir mal. Aunque las fechas de la ceremonia y del calendario de filmación de la universidad coincidieran, podría ocurrir algún problema técnico que inviabilizara la filmación. Además, yo no tenía experiencia previa con la cámara y las condiciones de filmación no eran simples ni siquiera para un profesional: poca luz, poco espacio para moverme sobre el escenario con la cámara y los micrófonos, la cuestión de que yo no podía perturbar a los médiums (o debería perturbar lo menos posible).

Hablé con mis profesores de maestría, tratando de explicarles las peculiaridades de mi sujeto de investigación y pidiendo permiso para filmar antes de las fechas programadas, pero en general ellos se mostraron indiferentes a mis argumentos. Seguían las políticas de la institución y no querían abrir excepciones en cuanto a las fechas de filmación para ninguno de los alumnos del curso. Algunos de los docentes llegaron a sugerir que yo simplemente no filmara las ceremonias si no ocurrían en el período determinado de rodaje, que yo adaptara mi tema, que hiciera la película posible, con el material que pudiera obtener. Aunque puedo entender el enfoque según el cual, en cine documental, se debe trabajar dentro de la lógica de lo posible, intentando extraer lo mejor de las situaciones imprevistas, la rigidez de mis profesores en la defensa de sus métodos me incomodaba mucho. Al lado de los muchos puntos positivos que

identifico en la maestría que hice en Francia, esta inflexibilidad relativa a los métodos a ser empleados por los alumnos es lo que considero su mayor problema.

La idea de filmar la ceremonia era muy importante para mí –porque yo creía en el valor excepcional de tener acceso a mi sujeto de investigación y de haber obtenido permiso de rodaje– y yo no estaba dispuesta a renunciar a ella. Debido a esto, llegué a tener desacuerdos con algunos de mis profesores, lo que contribuyó a que esta fase de la investigación fuera emocionalmente difícil para mí. Finalmente, contra la voluntad de mis profesores, filmé las ceremonias de diciembre de 2016, enero, febrero y marzo de 2017 –a veces con una cámara prestada por amigos, otras veces con la cámara de la universidad que yo conseguía tomar prestada bajo el pretexto de hacer ejercicios de filmación–. Si por un lado no tenía apoyo de los profesores, por otro lado siempre tuve mucho apoyo de mis colegas de curso, que me alentaban y me acompañaban a las ceremonias para ayudarme con la grabación de sonido. Las entrevistas filmadas se hicieron a lo largo de un sábado de abril de 2017, durante el período reservado para las filmaciones en el calendario de la universidad. En esos días de abril con la cámara de la universidad a mi disposición, ninguna ceremonia de candomblé fue realizada en el Teatro Aleph.

Pienso que haber filmado cuatro ceremonias fue imprescindible para poder realizar la película, porque me permitió entrenarme con la cámara, probar ángulos que funcionaran mejor, hacer experimentos con la luz, acostumbrarme a estar sobre la escena durante la ceremonia, hacer que los participantes de la ceremonia también se acostumbraran a mi presencia y la presencia de la cámara. El uso del trípode, por ejemplo, un intento hecho cuando filmé la ceremonia por primera vez, fue luego abandonado por mí, al percibir la dificultad de movimiento sobre la escena que ese aparato me imponía, además de la incomodidad que generaba en los médiums, por ocupar mucho espacio.

El proceso de filmación no fue fácil, más emocional que técnicamente. Además de las dificultades en la relación con los profesores y con algunos adeptos más resistentes a la realización de la película, la relación con la audiencia de las ceremonias podía a veces ser problemática. Algunas personas que venían para asistir y hacer consultas no querían ser filmadas en aquel lugar, por todo el estigma que las religiones no hegemónicas llevan en sí y todo el prejuicio que sufren, particularmente en suelo francés. En una ocasión, antes incluso del

inicio de la ceremonia, una señora de la audiencia se quejó con Oscar Castro de la presencia de la cámara, quien muy diplomáticamente me pidió que no hiciera imágenes de tal señora. La cámara, finalmente, es todo excepto un observador neutro e invisible: su presencia impacta las relaciones, llevando al surgimiento de un nuevo contexto social a ser etnografiado, diferente de aquel que existiría si la cámara no estuviera allí. Por esa razón, la cámara debe ser un elemento incorporado al análisis de la situación social específica en que se hace presente.

Gracias al hecho de haber filmado cuatro ceremonias, pude tener un mayor margen de elección de material para el montaje –que todavía considero un margen limitado–. En el montaje, acabé utilizando sólo material filmado en dos ceremonias. La elección del material se orientó por distintos criterios: la narrativa que yo pretendía construir; el deseo de dar voz al mayor número posible de participantes; la mayor o menor calidad de las imágenes y el sonido en el material filmado disponible; la necesidad de que hubiera una cierta uniformidad de luz, personajes, vestuario, etc. en las imágenes seleccionadas, cuando fueran relativas a ceremonias distintas. En mi experiencia personal de montaje, la narración tomó su forma condicionada no sólo por la presencia de sonidos e imágenes que me interesaban y me gustaban en medio de todo lo que fue filmado, pero también por la escasez o ausencia de sonidos e imágenes con tales características a mi disposición.

El cortometraje, a pesar de que intenta seguir linealmente el orden cronológico de la ceremonia, evidentemente no la engloba en su totalidad –lo que se justifica por el simple hecho de que la ceremonia dura entre una y dos horas y que la película tiene catorce minutos y nueve segundos–.¹⁰⁴ Así, muchas etapas de la ceremonia quedaron parcialmente cortadas o totalmente omisas en la película, aunque he intentado incluir momentos representativos del conjunto de la ceremonia –por ejemplo: una muestra de la parte introductoria, una muestra de la incorporación de *exus*, una muestra de los cánticos de salutación a los *orixás*, una muestra de los pases, una muestra de las consultas del público, etc.–. Como ya mencionado, además de la restricción de tiempo, yo estaba limitada por la calidad de las imágenes y del sonido disponibles: mucho del material filmado era inutilizable. Todo ello corrobora que mi cortometraje

¹⁰⁴ La consigna de la maestría de la Universidad Paris-Saclay era que el cortometraje tuviera entre doce y quince minutos. No tuve que presentar una tesis o tesina escrita; sólo un proyecto de película y la película. La ausencia de tesis como consigna tiene que ver con una concepción epistemológica muy particular que orienta el referido curso de posgrado y busca afirmar el valor epistemológico de la película documental en Ciencias Sociales, independientemente de una producción escrita que le sea correlata.

no pueda ser considerado una película de registro o documentación en moldes estrictos, aunque en alguna medida documenta en imagen fílmica una manifestación cultural particular.

En las secuencias de cantos y danzas, originalmente me hubiera gustado utilizar únicamente *sonido directo*¹⁰⁵, pero justamente por la escasez o falta de calidad del material filmado, eso no sería posible. Así, el montaje reúne trozos de sonido sincrónico y trozos de sonido no sincrónico. Desde el inicio de la concepción de la película, la inclusión de entrevistas era imprescindible para mí. Yo quería dar voz a mis informantes, porque eso está en consonancia con una ética metodológica que me inspira, pero también porque, en apenas quince minutos, no podría comunicar todo lo que me gustaría si me sirviera sólo de imágenes. He dudado en incluir las imágenes de las entrevistas filmadas, intercalando con fragmentos de la ceremonia. Pensé incluso en proponer a mis entrevistados un tipo de *performance* ante la cámara, preparada a partir de un cuestionario previo elaborado en conjunto por ellos y por mí, para sustituir las entrevistas tradicionales, aprovechando el hecho de que la mayoría de los entrevistados estaba compuesta de actores y actrices. Finalmente, sobre las imágenes del teatro y de la ceremonia, opté por dejar las entrevistas como *voz off* de la película –“voces off”, en realidad, porque múltiples, alineadas a los preceptos de Clifford (1991) y Rabinow (1991)–.

El sonido de las voces y las imágenes de sus respectivos rostros intentan coincidir en el montaje, pero lo logran apenas groseramente, una vez más en razón de los límites del material filmado disponible. Durante el montaje, me pregunté si ese ligero y parcial desacuerdo plantearía un problema de rigor epistemológico a la película, pero rápidamente me convencí de que no. Después de todo, no se trata de una película de personajes, sino de la película de un grupo, que intento retratar en su totalidad. Además, la ausencia de un rostro exacto que corresponda infaliblemente a cada extracto de discurso confiere a la película una cierta libertad de comunicar y al espectador una cierta libertad de sentir y de imaginar.

Cuando empecé a filmar, en diciembre de 2016, ya había hecho diez meses de trabajo de campo sin la cámara y avanzado bastante en la investigación bibliográfica y las lecturas, lo que me permitió estar relativamente familiarizada con la práctica del candomblé en el Teatro Aleph

¹⁰⁵ *Sonido directo* es el sonido capturado y registrado en sincronía con las imágenes. En la década de 1960, la aparición de cámaras más ligeras y del grabador portátil Nagra facilitó grabaciones externas con captación de sonido e imagen sincrónicos, permitiendo mayor libertad en la creación cinematográfica, ahora libre del confinamiento en estudios. El uso de estos equipos transformó el lenguaje del cine documental, inaugurando el llamado *cine directo*.

y con los enfoques teóricos que suelen orientar las investigaciones sobre religiones afrobrasileñas. De ese modo, yo ya tenía cuestionamientos e hipótesis de estudio delineados – me refiero particularmente a aquellos relacionados con las temáticas de la transnacionalización de las religiones y de la relación entre teatro y religión– que deseaba hacer constar del cortometraje. Durante la filmación, esos cuestionamientos e hipótesis iniciales terminaron de confirmarse o no, pero también se han producido nuevos hallazgos, que me orientaron hacia la idea de que, para algunos de los practicantes de candomblé en el Teatro Aleph, esta religión asume un valor de resistencia política, de la misma manera que la práctica teatral. Quizás podría haber llegado a las mismas conclusiones en un trabajo etnográfico realizado exclusivamente sin cámara, pero no fue lo que pasó y me inclino a creer que la realización de la película –tanto en su fase de filmación como en su fase de montaje– fue condición imprescindible para que yo llegara a los resultados expuestos en esta tesis.

Fue ante la cámara que Oscar me propuso la idea de teatro y candomblé como espacios de utopía, en evidente referencia a la noción de espacios utópicos de Michel Foucault (1984). Yo ya había conversado con Oscar sobre el tema otras veces, en entrevistas informales anteriores a la entrevista filmada, pero la mención a los espacios de utopía no había ocurrido hasta entonces. Sin embargo, ya me había dicho que guardaba algo importante para decirme. Oscar es un hombre inteligente y vanidoso y esperó la entrevista “formal”, ante la cámara, para exponer su discurso a la vez poético e intelectualizado. Fue a partir de las palabras de Oscar que construí la narrativa fílmica en el proceso de montaje. El rompecabezas que es el montaje se reveló como un proceso de cuestionamientos, proposiciones, descubrimientos, conclusiones, que quizás ocurra de forma más intuitiva que cartesiana. Si la presencia de la cámara parece haber sido el disparador del discurso de Oscar, su discurso parece haber sido el disparador de mi razonamiento. Con sus palabras yo inicio y termino el cortometraje y, más que eso, reflexiono y armo mi argumento. Las pistas que Oscar me proporciona delante de la cámara me orientan, en el proceso de montaje, hacia conclusiones que intento comunicar en la película y, ahora, por otro lenguaje, en la tesis.

Más allá de la inseparabilidad entre los procesos de filmación y montaje y los procesos de razonamiento y argumentación, he utilizado reiteradamente el material filmado durante la escritura de la tesis, para fines de consulta y verificación de datos, aclaración de dudas, observación de detalles –tanto en relación a la ceremonia como a las entrevistas–. Es en ese

sentido que podemos pensar el registro fílmico como metarealidad o fuente primaria de análisis, como ya se ha dicho, aunque obviamente no se trate de un documento infalible que dé cuenta de la realidad en su totalidad. Incluso así, este particular uso del material filmado se me mostró de gran utilidad, principalmente para describir la ceremonia en sus detalles y en orden cronológico. Es interesante el hecho de que, viendo y revisando el material filmado, pude notar y comprender algunos aspectos de la ceremonia que no había aprendido antes, observando la ceremonia una veintena de veces, durante todo el período en que realicé mi trabajo de campo. Atribuyo esto a las distintas maneras de prestar atención al vídeo y a la ceremonia en vivo. Frente a la pantalla que muestra el vídeo, con las herramientas de avanzar, volver, frenar, ralentizar, uno puede concentrarse en elementos que le pasan desapercibidos en la ceremonia en vivo, cuando una atmósfera de emociones variadas influye en la dirección de la atención o falta de ella.

Etimológicamente, *texto* deriva del verbo latino *texere*, que significa *tejer*. Texto, por lo tanto, es material tejido y, en ese sentido, la película es texto. Dado por la tejeduría de imágenes y sonidos, que nos ayudan a pensar antropológicamente, el proceso de montaje es un proceso de construcción de sentido. Sin embargo, el sentido de la película no se agota en el sentido pensado por el investigador / realizador / montador. Aunque el itinerario narrativo de la película dirija y establezca límites a la interpretación del espectador, entre este y el registro audiovisual existe una proximidad íntima y singular, capaz de revelar complejos aspectos de lo real y evocar un sentido de experiencia y participación. Incluso la imagen montada no genera un sentido unívoco, guardando un grado mayor o menor de apertura a múltiples interpretaciones. Según Parés (2000), las imágenes funcionan no como representaciones fieles de la realidad fenomenológica, pero como una ventana abierta para acceder a la realidad invisible que se oculta detrás de la apariencia sensible. Con la crisis de los discursos antropológicos de carácter totalizante, existe una creciente tendencia a experimentar formas etnográficas abiertas, metafóricas, que adoptan estilos reflexivos y dialógicos, susceptibles de provocar preguntas al espectador. En ese sentido, los experimentos propuestos por la Antropología Visual abren nuevos caminos para el hacer antropológico.

Desde mi experiencia personal, la realización de una película etnográfica ha resultado compleja y rica, desvelando un campo de estudios extremadamente fértil, cuyo potencial de impacto en las Ciencias Sociales, en general, y en la Antropología, en particular, cada vez más tendrá que

ser tenido en cuenta. En un eventual futuro trabajo doctoral, desde el marco de la Antropología Visual, me gustaría poder profundizar en el estudio comparativo y analítico de estas dos formas de cognición, el texto escrito y la película, aquí sólo brevemente mencionadas. Tengo un especial interés por las líneas metodológicas que se sirven de las propuestas de la fenomenología en la investigación etnográfica y me gustaría reflexionar sobre las posibles relaciones entre la etnografía filmada y la etnografía dicha fenomenológica.

9. Conclusiones

Esta investigación se inicia en el año 2015, cuando llegué a París para hacer un cortometraje documental, en el marco de una maestría en Cine Documental y Ciencias Sociales. El tema me fue inspirado de otro documental, sobre la vida de una mujer francesa que se convirtió en sacerdotiza del candomblé en Brasil, y correspondió a una curiosidad y un deseo antiguos de conocer más sobre las religiones afrobrasileñas. Determinada a averiguar la práctica de religiones afrobrasileñas en Francia, terminé llegando al Teatro Aleph, teatro franco-chileno ubicado en Ivry-sur-Seine, en los suburbios de París, donde se practica el candomblé hace más de veinte años. De ahí siguió un gradual proceso de acercamiento al grupo y conquista de confianza, que me permitió ser aceptada en su seno para la realización del cortometraje. Paralelamente, la búsqueda bibliográfica me ayudó a identificar enfoques de estudio y a refinar indagaciones e hipótesis, siempre alimentada por los hallazgos que me proporcionaba el trabajo de campo. La realización del cortometraje se concluyó en el año 2017 y a partir de entonces me dediqué a pensar y escribir esta tesis, entendiéndola como la versión escrita y complementaria de la investigación que había resultado en la película. De hecho, la investigación continuó durante el proceso de escritura de la tesis, tanto en la profundización del trabajo de campo como en la revisión bibliográfica.

Tomando el campo religioso afrobrasileño en su heterogeneidad y asumiendo la existencia de un *continuum* de prácticas sincréticas entre un polo más cercano a las raíces africanas y otro polo más lejano a esas raíces (Segato, 1993), situo el candomblé del Teatro Aleph como culto intermedio, entre la *umbanda africana* –o lo que en algunas regiones de Brasil se suele denominar *macumba*– y el *candomblé de caboclo* –un tipo de candomblé con fuerte marca bantú, en el que tiene fundamental importancia el culto de los espíritus amerindios–. Efectivamente, la ceremonia de candomblé del Teatro Aleph engloba la adoración de los *orixás* y la incorporación de las entidades de la umbanda, siendo que la incorporación de *orixás* queda reservada a situaciones especiales, como las iniciaciones o las obligaciones.

La práctica del candomblé en el Teatro Aleph se inscribe en el fenómeno que desde las Ciencias Sociales se indica como *transnacionalización de las religiones*, en tanto parte de un proceso más amplio de globalización cultural. El candomblé ahí practicado no es una reproducción fiel del candomblé practicado en Brasil –que, por lo demás, no es único y

uniforme— pero una interesante adaptación, condicionada por las representaciones que los practicantes tienen de la religión y por las limitaciones impuestas por el nuevo ambiente. Los adeptos importan objetos y plantas de Brasil, o buscan equivalentes locales de aquello que no pueden importar, especialmente plantas y animales. Hacen venir a un *pai de santo* brasileño, que no es *pai de santo* en sentido estricto, pero que para el grupo representa el vínculo con la tierra de origen de la religión y la fuente de conocimiento religioso, otorgando legitimidad al candomblé practicado en Ivry-sur-Seine. Al mismo tiempo que sintetizan y simplifican los ritos, se preocupan y hacen gran esfuerzo para aprender y practicar un candomblé “auténtico”. Estas estrategias de adaptación y legitimación en mucho se asemejan a lo que otros investigadores han descrito acerca de otros grupos que practican religiones afrobrasileñas fuera de Brasil, notablemente en los países de América y Europa.

Hay una relación no explícita y sutil entre la práctica del teatro y la práctica del candomblé en el Teatro Aleph, pero esa relación no se da en términos de una afiliación a un “teatro sagrado”, tal como proponen los teatrólogos Antoin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba o incluso Peter Brook, de quien Oscar Castro es declaradamente un gran admirador. La relación entre teatro y religión en el Teatro Aleph, además, no es vivida de la misma manera por todos los actores / adeptos. Para algunos entre ellos, ambas prácticas, la religiosa y la teatral, funcionan como medios de una búsqueda de autoconocimiento y evolución personal, remitiéndonos a las creencias religiosas o místicas y las prácticas terapéuticas típicas del movimiento *new age*. En ese sentido, el teatro y la religión cumplirían papeles similares y / o complementarios en un proceso de desarrollo de la espiritualidad, de búsqueda de equilibrio y armonía con las fuerzas de la naturaleza.

Sin embargo, para una comprensión más completa de cómo el teatro y la religión se relacionan en el espacio social específico investigado, recurro a una dimensión política que emerge en las representaciones de parte de los actores / adeptos. Surgido en un campo de concentración de la dictadura militar chilena, el Teatro Aleph congrega en su seno a exilados políticos de formación marxista, que se convierten al candomblé a partir del encuentro con el *pai de santo* Geraldo. Así, teatro y religión convergen como estrategias de resistencia política, o como *heteropías*, para usar el concepto propuesto por Foucault (2004). En este punto, al hablar de política, me acerco a la noción de *micropolítica* de Deleuze y Guattari (1995b), que hablan de resistencia como experiencia de subjetivación, coraje de experimentar la libertad, fomento de

alternativas sin necesariamente la definición de un modelo político-institucional a ser implementado, suscitación de pequeños acontecimientos que escapen al *status quo*. O bien, siguiendo las enseñanzas de Turner (1974, 1982), se puede decir que el candomblé y el teatro practicados en el Teatro Aleph son fenómenos *liminales / liminoides*, manifestaciones de *antiestructura*, en su papel de resistir, combatir y revitalizar la estructura social.

Porque las representaciones de teatro y religión varían entre los actores / adeptos, un estudio que no pretenda descuidar de particularidades y matices y quiera evitar clasificaciones generalizantes no puede dejar de constituirse como polifónico, dando voz y protagonismo al mayor número posible de personas que participan en el campo social investigado. Tal ha sido mi intento, tanto en la tesis como en el cortometraje, y en este sentido considero que pude seguir la metodología propuesta. Recibo las palabras de mis entrevistados como un regalo y siento como si ellos me hubieran brindado esta tesis, como ya me habían brindado la película. En noviembre de 2017, organizamos una función para proyectar el cortometraje *Candomblé sur Seine* en el Teatro Aleph y hacer un pequeño debate sobre la película. La audiencia del teatro estaba completa con la presencia de los adeptos del candomblé, frequentadores y amigos del teatro, investigadores de religiones afrobrasileñas y estudiantes de cine, además de amigos míos. Fue una ocasión festiva y mi mayor recompensa fue saber que los practicantes habían disfrutado de la película, se sintieron respetados y representados, incluso aquellos que al principio no querían que la ceremonia fuera filmada. Sigo cercana al grupo, incluso después de mi regreso a Brasil, y seguramente tendré la oportunidad de compartirles esta tesis.

En lo que se refiere a la propuesta metodológica de investigar por medio de la filmación y el montaje de una película, son numerosas las implicaciones epistemológicas, sólo brevemente mencionadas en este trabajo escrito, pero que merecerían ser profundizadas. A este respecto, ya dice mucho el sólo hecho de que la forma de comunicar los resultados de una investigación que se propone explorar los límites entre la producción de conocimiento por palabras y la producción de conocimiento por imágenes sea casi obligatoriamente un trabajo escrito. La hegemonía de la palabra escrita en el hacer antropológico revela el predominio, hasta los días de hoy, de una visión de la ciencia según los moldes concebidos en el siglo XIX. Mi propio trabajo de investigación es representativo de esa prevaleciente jerarquía entre palabra e imagen: si bien mi trabajo de campo se hizo en gran parte con el uso de la cámara, mucho de mi reflexión y análisis se dio durante el proceso de montaje y el resultado primero de la

investigación fue un objeto fílmico, me propuse hacer una tesis tradicional escrita sobre el sujeto investigado –con el fin declarado de explicitarlo, profundizarlo y complementarlo– y sobre la utilización en sí del audiovisual en la investigación –como si esa utilización siempre necesitara ser justificada o legitimada–.

A partir de mi experiencia personal de realización de una etnografía filmada y, ahora, de escritura de una tesis convencional sobre el mismo tema, veo en la película etnográfica un gran potencial de experimentar e ir más allá en determinados aspectos de la etnografía tradicional, tales como la estructura narrativa, la intersubjetividad, la plurivocalidad, la utilización pedagógica. Hay una dimensión de lo sensible proporcionada por la película que la palabra no siempre puede suplir. En lugar de una *descripción densa*, tal vez la etnografía filmada posibilite una *experiencia de cultura*. Es innegable, sin embargo, que para la explicitación y la profundización de ciertas discusiones teóricas, el texto escrito se muestra mucho más eficaz que la película, cuando no insustituible. Si la realización de *Candomblé sur Seine* fue para mí un proceso rico de aprendizaje, interpretación, análisis, la escritura de esta tesis me permitió ejercitar otra forma de aprender, interpretar y analizar, distinta pero igualmente valiosa. A mis espectadores y / o lectores, creo que las experiencias cognitivas proporcionadas por la película y / o tesis serán también muy distintas, y a lo mejor complementarias.

Bibliografia

- Alvim, D. M. (2011). *Foucault e Deleuze: deserções, micropolíticas, resistências*. (Tesis de Doctorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo - Brasil. Recuperado de: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/11561/1/Davis%20Moreira%20Alvim.pdf>
- Anecchiarico, M. (2016). *Senderos de la diáspora africana en Argentina y en Cuba: prácticas y políticas culturales en contexto*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires - Argentina.
- Artaud, A. (2006). *O Teatro e seu duplo* (T. Coelho, trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada en 1938).
- Aubrée, M. & Dianteill, E. (2002). Misères et splendeurs de l'afro-américanisme: une introduction. *Archives de sciences sociales des religions*, pp. 5-15. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/assr/2472?file=1>
- Augras, M. (1998). Tendances actuelles de la recherche sur les cultes afro-bresiliens. *Cahiers du Brésil Contemporain*, 35-36, pp. 87-103. Recuperado de: http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/05-Augras_M..pdf
- Bahia, J. (julio-diciembre, 2015). Exu na mouraria: a transnacionalização das religiões afro-brasileiras e suas adaptações, trocas e proximidades com o contexto português. *MÉTIS: história & cultura*, 14 (28), pp. 111-131. Recuperado de: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/4227/2441>
- _____. (2016). O candomblé em terras alemãs. *Religião, migração e cultura Imagens da fé*, 12 (18), pp. 86-104. Recuperado de: <http://docplayer.com.br/33626330-Religiao-migracao-e-cultura-imagens-da-fe.html>
- Bampi, L. (enero-junio, 2002). Governo, subjetivação e resistência em Foucault. *Educação e realidade*, 27 (1), pp. 127-150. Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25941/15204>
- Banu, G. (2015). Peter Brook: esboço de uma obra. *Moringa*, 6 (1). Recuperado de: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/24948/13638>
- Barba, E. (1991). *The secret art of the performer*. London: Routledge.
- Barbosa, A. (2014). Imagem, pesquisa e antropologia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3 (2), pp. 3-8. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/770>
- Basch, L., Schiller, N. & Blanc, C. (1994). *Nations unbound: transnational projects, postcolonial predicaments, and deterritorialized Nation-States*. Routledge: London, New York. Recuperado de: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781135307042>
- Beck, U., Giddens, A. & Lasch, S. (orgs.). (1997). *Modernidade Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp.

Bernard, C. (2002). *Du candomblé à l'umbanda, cultes de possession au Brésil*. Recuperado de: https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/du_candomble_a_l_umbanda_cultes_de_possession_au_bresil.asp

Bharucha, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London, New York: Routledge.

Braz, D. (2017). *Los movimientos sociales afrodescendientes de la ciudad de Buenos Aires*. (Tesis de Maestría). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires - Argentina.

Brook, P. (1970). *O teatro e seu espaço* (O. Araripe y T. Calado, trads.). Petrópolis: Vozes. (Obra original publicada en 1968).

Buob, B. (2016). La caméra réflexe de l'ethnographie filmée. *Entrelacs : Cinéma et audiovisuel, hors série 2*, pp. 35-52.

Camargo, R. (2012). *O teatro sagrado: entre o ritual e o fenômeno teatral*. (Tesis de Grado). Escola Superior de Artes Célia Helena. São Paulo - Brasil.

Capone, S. (1999a). *La quête de l'Afrique dans le candomblé: pouvoir et tradition au Brésil*. Paris: Karthala.

_____. (1999b). Uma religião para o futuro: a rede transnacional dos cultos afro-americanos. *Estudos Afro-Asiáticos*, 36, pp. 57-73.

_____. (2005). Le candomblé au Brésil ou l'Afrique réinventée. *La religion: unité et diversité, Sciences Humaines*, pp. 225-231.

_____. (2017). Le culte d'Ifá ou les recompositions du champ religieux afro-latino-américain. *Caravelle*, 108, pp. 99-114. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/caravelle/2301>

Capone, S. & Teisenhoffer, V. (2001). Devenir médium à Paris: apprentissage et adaptation rituel dans l'implantation d'un terreiro de candomblé en France. *Psychopathologie africaine, Hôpital de Dakar, Fann, XXXI* (1), pp. 127-156. Recuperado de: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00007720/document>

Carlson, M. (enero-junio, 2011). O entrelaçamento dos estudos modernos da performance e as correntes atuais em Antropologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre*, 1 (1), pp. 164-188. Recuperado de: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/21512>

Carmo, C. M. & Magalhães, C. M. (2010). Sincretismo e questão racial. *D.E.L.T.A.*, 26 (1), pp. 25-57. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/delta/v26n1/02.pdf>

Carozzi, M. J. (1999). La autonomía como religión: la nueva era. *Alteridades*, 9 (18), pp. 19-38. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/747/74791803.pdf>

Carvalho, J. J. (2002). Las culturas afroamericanas en iberoamerica: lo negociable y lo

innegociable. *Série Antropologia, Universidade de Brasília*, 311. Recuperado de: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie311empdf.pdf>

_____. (2004). Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. *Série Antropologia, Universidade de Brasília*, 354. Recuperado de: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie354empdf.pdf>

Cavalcanti, M. L. (2007). Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. *Cadernos de Campo, São Paulo*, 6, pp. 127-137. Recuperado de: https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/Drama_Social_notas_sobre_um_tema_de_Victor_Turner.pdf

Clifford, J. (1991). Sobre la alegoria etnográfica. En J. Clifford y G. Marcus (eds.), *Retóricas de la Antropología* (pp. 151-182). Madrid: Júcar. Recuperado de: https://monoskop.org/images/0/0b/Clifford_James_Marcus_George_Ret%C3%B3ricas_de_la_antropolog%C3%ADa_1991.pdf

Costa, G. A. (2013). O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner. *Aspas, Universidade de São Paulo*, 3 (1), pp. 49-60. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385>

Costa, J. C. (1953). O positivismo na República: notas sobre a história do positivismo no Brasil. *Revista de História, Universidade de São Paulo*, 7 (15). Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35732/38448>

Dantas, B. (1988). *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal. Recuperado de: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279007/1/Dantas_BeatrizGois_M.pdf

DaMatta, R. (1976). Centralização, estruturas e o processo ritual. *Anuário antropológico. Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília*. Recuperado de: http://dan.hospedagemdesites.ws/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1976/anuario76_robertodamatta.pdf

Dawsey, J. (2006). Turner, Benjamin e Antropologia da Performance. *Campos*, 7 (2), pp. 17-25. Recuperado de: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322/5249>

Dravet, F. (julio-diciembre, 2016). O imaginário ou a comunicação entre corpo e linguagem: problematização do fenômeno da incorporação no Brasil. *Conexão - Comunicação e Cultura, Universidade de Caxias do Sul*, 15 (30), pp. 287-360. Recuperado de: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/4426/2845>

Deleuze, G. (1992a). Rachar as coisas, rachar as palavras. In *Conversações* (pp. 105-117). Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 1990). Recuperado de: <https://grupodeestudosdeleuze.files.wordpress.com/2016/05/deleuze-g-conversac3a7c3b5es.pdf>

_____. (1992b). A vida como obra de arte. In *Conversações* (pp. 118-126). Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 1990). Recuperado de:

<https://grupodeestudosdeleuze.files.wordpress.com/2016/05/deleuze-g-conversac3a7c3b5es.pdf>

Deleuze, G. & Guattari, F. (1995a). Introdução: Rizoma. In *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 1, pp. 10-36). Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 1980). Recuperado de: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf>

_____. (1995b). Micropolítica e segmentaridade. In *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 3, pp. 76-106). Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 1980). Recuperado de: <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/Gilles-Deleuze-Mil-Plat%C3%B4s-Vol.-3.pdf>

Deleuze, G. & Foucault, M. (1972). Intellectuals and Power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze. In D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice* (pp. 205-217). Ithaca: Cornell University Press. Recuperado de: <https://files.pressible.org/366/files/2012/04/Deleuze-and-Foucault-Intellectuals-and-Power.-In-Bouchard-ed.-Language-Counter-Memory-Practice-Selected-Essays-and-Interviews.-Cornell-University-Press-1977.-.pdf>

Durkheim, E. (1989). *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (2ª ed.) (J. Pereira Neto, trad.). São Paulo: Paulus. (Obra original publicada em 1912).

Eliade, M. (2010). *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (3ª ed.) (R. Fernandes, trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1957).

Evangelista, D. F. (2015). *Fundando um axé: reflexões sobre o processo de construção de um terreiro de candomblé*. *Religião e Sociedade*, 35 (1), pp. 63-85. Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872015000100063

Felício, V. L. (1992). O tempo presente no processo teatral. *Discurso*, 19, pp. 43-58. Recuperado de: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37948/40675>

Foucault, M. (1988). The ethic of care of the self as a practice of freedom. In J. Bernauer & D. Rasmussen (eds.), *The final Foucault* (pp. 1-20). Cambridge: MIT Press.

_____. (1995). O sujeito e o poder. In H. L. Dreyfus & P. Rabinow, *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica* (pp. 231-249). Rio de Janeiro: Forense Universitária. Recuperado de: https://monoskop.org/images/2/29/Rabinow_Paul_Dreyfus_Hubert_Foucault_Uma_trajetoria_filosofica.pdf

_____. (2004). Des espaces autres. *Empan*, 54, pp. 12-19. Recuperado de: <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>

Frigerio, A. (enero-marzo 2002). La expansión de religiones afrobrasileñas en Argentina: representaciones conflictivas de cultura, raza y nación en un contexto de integración regional. *Archives de sciences sociales des religions*, 117. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/assr/2489?lang=en>

_____. (enero-junio, 2013). A transnacionalização como fluxo religioso na fronteira e como

campo social: umbanda e batuque na Argentina. *Debates do Núcleo de Estudos da Religião*, 14 (23), pp. 15-57. Recuperado de: <file:///Users/danielaantoniassi/Downloads/40972-162821-1-PB.pdf>

Furtado, M., Sucupira, R. & Alves, C. (2014). Cultura, identidade e subjetividade quilombola. *Psicologia & Sociedade*, 26 (1), pp. 106-115. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v26n1/12.pdf>

Geertz, C. (2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC. (Obra original publicada em 1973). Recuperado de:

https://monoskop.org/images/3/39/Geertz_Clifford_A_interpretacao_das_culturas.pdf

Gibbons, F. (17.enero.2010). The prayers of Peter Brook. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/stage/2010/jan/17/peter-brook-eleven-twelve>

Giddens, A. (1995). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

_____. (1997a). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península. (Obra original publicada en 1991). Recuperado de: <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/giddens-anthony-modernidad-e-identidad-del-yo.pdf>

_____. (1997b). A vida em uma sociedade pós-tradicional. In U. Beck, A. Giddens & S. Lasch (orgs.), *Modernidade Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna* (pp. 73-134). São Paulo: Unesp.

Guattari, F. (2007). Microfísica dos poderes e micropolítica dos desejos. In A. Queiroz & N. V. Cruz (orgs.), *Foucault Hoje?* (pp. 33-41). Rio de Janeiro: 7 Letras.

Guimarães, A. (2001). Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. *Novos Estudos Cebrap*, 61, pp. 147-162. Recuperado de: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st20-3/4678-aguimaraes-democracia/file>

_____. (2006). Depois da democracia racial. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, 18 (2), pp. 269-287. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a14v18n2.pdf>

Hugarte, R. (org.). (1998). *Los cultos de posesión en Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.

Hurtado, M. L. (1998). Pasiones y avatares del alma del Aleph. *Apuntes*, 113. Recuperado de: <http://www.chileescena.cl/archivos/colecciones/archivo/apuntes%20n%20113%20oscar%20castro%20pasiones%20y%20avatares%20del%20alma%20del.pdf>

Jungblut, A. I. (2014). Globalização e religião: efeitos do pluralismo global no campo religioso contemporâneo. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, 14 (3). Recuperado de: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16483/11874>

Kileuy, O. & Oxaguiã, V. (2009). *O candomblé bem explicado: nações bantu, ioruba e fon*. Rio de Janeiro: Pallas.

Laurino, C. G. (enero-marzo, 2011). El debate del riesgo. *Serviço Social & Sociedade*, 105, pp. 110-130. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/sssoc/n105/07.pdf>

Leiris, M. (1958). *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*. Paris: L'Homme - Cahiers d'ethnologie.

Lima, A.V. (2004). O positivismo e a república. *Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo*, 99. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67617/70227>

Maia, A. C. (junio, 2010). O agenciamento Foucault / Deleuze. *Lugar Comum*, 23-24, pp.167-184. Recuperado de: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110810121135O%20Agenciamento%20Foucaul-Deleuze%20-%20Alexandre%20do%20Nascimento%20.pdf

Mahler, S. (1998). Theoretical and empirical contributions toward a research agenda for transnationalism. In M. Smith & L. Guarnizzo (eds.), *Transnationalism from Below* (pp. 64-102). New Brunswick: Transaction Publishers.

Marques, C. E. (2015). *Bandeira branca em pau forte: a senzala de Pai Benedito e o quilomblé urbano de Manzo Ngunzo Kaiango*. (Tesis de Doctorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas - Brasil. Recuperado de: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/281131/1/Marques_CarlosEduardo_D.pdf

Martín, A. (2009). Procesos de tradicionalización en el carnaval de Buenos Aires. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy*, 36, pp. 23-41. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18516802001>

Mattos, C. (2011). A abordagem etnográfica na investigação científica. In C. L. G. Mattos & P. A. Castro (orgs.), *Etnografia e educação: conceitos e usos* (pp. 49-83). Campina Grande: EDUEPB. Recuperado de: <http://books.scielo.org/id/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902-03.pdf>

Melo, A. V. (2008). Reafricanização e dessincretização do candomblé: movimentos de um mesmo processo. *Anthropológicas*, 19 (2), pp. 157-182. Recuperado de: <http://www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/view/101/98>

Mora, M. (2002). La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici. *Athenea Digital*, 2. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34106/33945>

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público* (N. M. Finetti, trad.). Buenos Aires: Huemul. (Obra original publicada en 1961).

_____. (1990). *A máquina de fazer deuses* (M. L. Menezes, trad.) Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada en 1988).

Moscovici, S. y Hewstone, M. (1986). De la ciencia al sentido común. En Moscovici, S. (comp.), *Psicología social II: Pensamiento y vida social*. Barcelona: Paidós.

Nogueira, L. C. (2009). *Umbanda em Goiânia: das origens ao movimento federativo (1948-2003)*. (Tesis de Maestría). Universidade Federal de Goiás. Goiânia - Brasil. Recuperado de:

<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2346/1/Dissertacao%20Leo%20Carrer%20historia.pdf>

Oliveira, J. (2003). *Das macumbas à Umbanda: a construção de uma religião brasileira*. (Tesis de Grado). Centro Universitário Moacyr Sreder Bastos. Rio de Janeiro - Brasil. Recuperado de: <http://www.institutocaminhosoriental.com/Livros/Monografia%20Das%20macumbas%20a%20umbanda.pdf>

Oro, A. P. (1996). Fronteiras religiosas em movimento no Cone-Sul. *Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo*, 39 (1). Recuperado de: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/175168/000188889.pdf?sequence=1>

_____. (1998). Religião e mercado no Cone-Sul: as religiões afro-brasileiras como negócio. XXII *Reunião Anual da ANPOCS*, Caxambu-MG. Recuperado de: <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/22-encontro-anual-da-anpocs/gt-20/gt16-16/5158-arioro-religiao/file>

_____. (1999). *Axé Mercosul: As religiões afro-brasileiras nos países do Prata*. Petrópolis: Editora Vozes.

_____. (enero-junio, 2008). As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. *Debates do NER, Porto Alegre*, 9 (13), pp. 9-23. Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/5244/2975>

Oro, A. P. & Steil, C. A. (orgs.). (1997). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes.

Parés, L. N. (diciembre, 2000). Algumas considerações em torno da Antropologia Visual. *Comunidade Virtual de Antropologia*. Recuperado de: <http://www.antropologia.com.br/colu/colu3.html>

Morais, R. (2006). *Cáritas e sua prece histórica*. Campinas: Editora Allan Kardec. Recuperado de: http://www.allankardec.org.br/upload/livro/323_caritas-sua-prece-demo-10p.pdf

Peixoto, C. (1999). Antropologia e filme etnográfico. *Bib - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, Rio de Janeiro*, 48, pp. 91-115. Recuperado de: <https://www.anpocs.com/index.php/bib-pt/bib-48/505-antropologia-e-filme-etnografico-um-travelling-no-cenario-literario-da-antropologia-visual/file>

Piault, M. (2015). Where indeed is the theory in Visual Anthropology? *Visual Anthropology*, 28, pp. 170-180.

Pordeus Jr., I. (2009). *Portugal em transe: transnacionalização das religiões afro-brasileiras, conversão e performances*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Prandi, R. (1996). As religiões negras no Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. *Revista USP*, (28), pp. 64-83. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28365/30223>

Rabinow, Paul. (1991). Las representaciones son hechos sociais: modernidade y postmodernidad en la antropología. En J. Clifford y G. Marcus (eds.), *Retóricas de la*

Antropología (pp. 321-356). Madrid: Júcar. Recuperado de: https://monoskop.org/images/0/0b/Clifford_James_Marcus_George_Ret%C3%B3ricas_de_la_antropolog%C3%ADa_1991.pdf

Ramirez, O. C. (2017). *Postulación Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales*. Santiago de Chile. Documento no publicado que me fue concedido por el Teatro Aleph.

Rapazote, J. (diciembre, 2007). Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. *Doc Online*, 3, pp. 82-113. Recuperado de: <file:///Users/danielaantoniassi/Downloads/Dialnet-AntropologiaEDocumentarioDaEscritaAoCinema-4002320.pdf>

Ribeiro, J. S. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP*, 48 (2), pp. 615-648. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27220/28992>

Ricœur, P. (1991). *O si-mesmo como um outro* (L. M. Cesar, trad.). Campinas: Papiрус. (Obra original publicada en 1990).

Robinson, K. (1999). Thought of the outside: the Foucault / Deleuze conjunction, *Philosophy today*, 43 (1).

Sabino, T. (2014). O ator devoto: o trabalho atoral em Jerzy Grotowski. *Anais ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 15 (1). Recuperado de: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2003/2095>

Schechner, R. (1966). Approaches to theory/criticism. *The Tulane Drama Review*, 10 (4), pp. 20-53.

_____. (2003). O que é performance? *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, 11 (12), pp. 25-50.

_____. (2011a). Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral (A. L. Fiori, trad.). *Cadernos de Campo, São Paulo*, 20, pp. 213-236. (Obra original publicada en 1985). Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807/39529>

_____. (2011b). Performers e espectadores: transportados e transformados. *Moringa: Artes do Espetáculo, Universidade Federal da Paraíba*, 2 (1). Recuperado de: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/9993/5473>

_____. (2012). Ritual. In Z. Ligiéro (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad.

Scheffler, I. (2005). Elos de uma mesma cadeia: diferentes períodos no transcurso de Jerzy Grotowski. *Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Recuperado de: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/ismael_scheffler.pdf

Segato, R. (1991). Uma vocação de minoria: a expansão dos cultos afro-brasileiros na Argentina como processo de re-etnicização. *Dados, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro*, 34 (2), pp. 249-278. Recuperado de:

http://dan.unb.br/images/doc/SerieAntropologia_99.pdf

_____. (junio, 1993). La religiosidad candomblé e la tradición afro-brasileña. *Perfiles Latinoamericanos*, 2, pp. 133-164. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/115/11500206.pdf>

Silva, R. A. (julio-diciembre, 2005). Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, 11 (24), pp. 35-65. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a03v1124.pdf>

Silveira, A. V. A. (enero-junio, 2014). Expressões de continuidades no campo religioso afrodecendente. *Ñanduty - Universidade Federal da Grande Dourados*, 2 (2), pp. 55-62. Recuperado de: <file:///Users/danielaantoniassi/Downloads/2544-10468-1-PB.pdf>

Teisenhoffer, V. (2007). Umbanda, new age et psychothérapie: aspects de l'implantation de l'umbanda à Paris. *Ateliers du LESC*, 31. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/ateliers/872>

_____. (2015). *Produire un soi spirituel : pratiques et expériences rituelles dans l'umbanda du Temple Guaracy de Paris (France)*. (Tesis de Doctorado). Universidad Paris X, École Doctorale Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent. Nanterre - France.

Tolentino, C. (s.f.). Grotowski. *Caleidoscópio Portal Cultural*. Recuperado de: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/jerzy-grotowski.html>

Turner, V. (1974). *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* (N. Castro, trad.). Petrópolis: Vozes. (Obra original publicada en 1969). Recuperado de: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861105/mod_resource/content/1/Turner_Victor_O_processo_ritual_Estrutura_e_antiestrutura.pdf

_____. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications. Recuperado de: https://hiso.fhs.cuni.cz/HISO-204-version1-turner_victor_from_ritual_to_theatre1.pdf

_____. (1996). *Schism and continuity in an African society*. Manchester: Manchester University Press. (Obra original publicada en 1957). Recuperado de: <https://antropologiafractal.files.wordpress.com/2018/06/schism-and-continuity-in-an-african.pdf>

Van Gennep, Arnold. (2011). *Os ritos de passagem* (2ª ed.) (M. Ferreira, trad.). Petrópolis: Vozes. (Obra original publicada en 1909).

Vares, S. F. (2015). O sagrado e o profano em Émile Durkheim. *Revista Eletrônica FAPPES*, 1 (4)

Verger, P. (1995). *Dieux d'Afrique*. Paris: Revue Noire.

Weber, M. (2004). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada en 1964-1920).

Williams, R. (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Filmografía

Lima, J. W. (dir.). (2001). *Um vento sagrado* (película documental). País de origen: Brasil.

Paugam, M. & Rodrigo, J. M (dirs.). (2015). *Exil(s)-sur-Scène* (película documental). País de origen: Francia.

Peixoto, C. E. (dir.). (2009). *Gisèle Omindarewá* (película documental). País de origen: Brasil.

Apéndice



Imagen 09: Fachada del Teatro Aleph en Ivry-sur-Seine. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 10: Dependencias del Teatro Aleph. Boletería y *hall* de entrada. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 11: Dependencias del Teatro Aleph. Salón Julieta. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 12: Fotografía de Che Guevara decora el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 13: Fotografía de Salvador Allende y Pablo Neruda y antiguas fotografías de la *troupe* decoran el Teatro Aleph. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

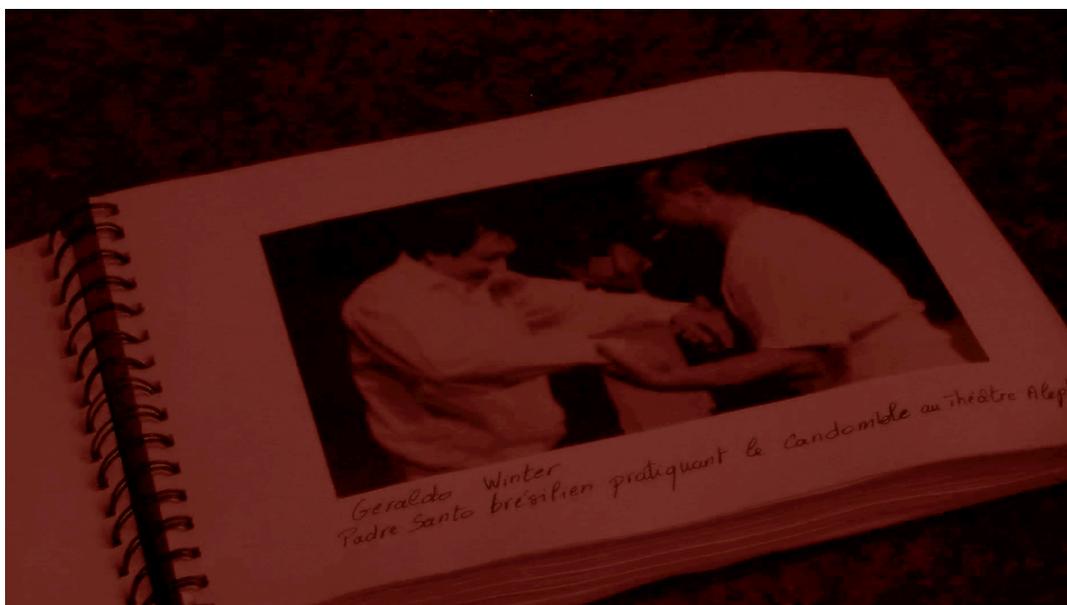


Imagen 14: Fotografía de Oscar Castro recibiendo un *passe* del difunto *pai de santo* Geraldo Winter, en el álbum de recuerdos del Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.

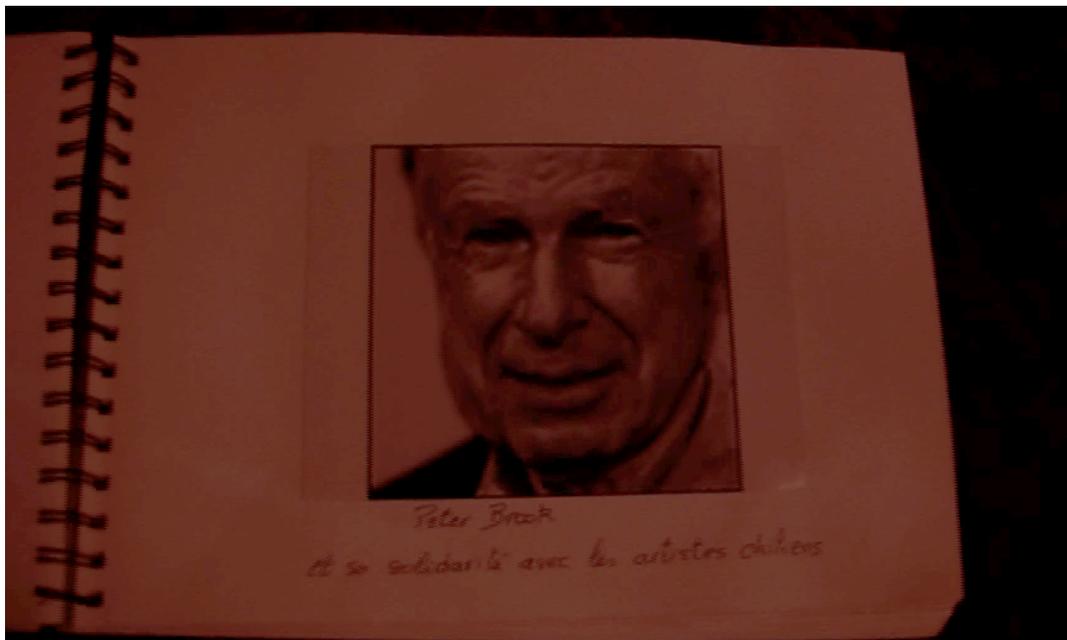


Imagen 15: Homenaje a Peter Brook en el álbum de recuerdos del Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 16: Médioms Meriele y Sabrina se preparan para la ceremonia de candomblé en el camerino del Teatro Aleph. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 17: Adeptos Sylvie, Jacques, Sabrina y Meriele preparan el escenario del Teatro Aleph para la ceremonia de candomblé. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 18: Médium Jacques prepara *atabaque* para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 19: *Atabaques* preparados para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 20: Altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 21: Estatuillas de santos y orixás en el altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph (1). Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 22: Estatuillas de santos y orixás en el altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph (2). Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 23: Estatuillas de *caboclo* y *preto-velho* en el altar preparado para la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 24: Cigarros, cigarrillos, cachaza, champán, copas, tocado de indio, incienso y otros objetos dispuestos para ser utilizados en la ceremonia de candomblé del Teatro Aleph. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 25: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médioms cantan para los *eguns* (espíritus de los muertos). Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 26: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médioms saludan a los *exus*. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 27: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiúms saludan a Iemanjá. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 28: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiúms saludan a Ogum. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 29: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiu en desarrollo Gloria participa de la *gira* para entrenar la incorporación, rodeada por la *mãe pequena*, la *makota* y otros médiu. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 30: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiu en desarrollo Sabrina participa de la *gira* para entrenar la incorporación, rodeada por la *mãe pequena*, la *makota* y el *cambono*. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi



Imagen 31: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Personas del público y médiums se consultan con *exus* y *pombagiras* incorporados (1). Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 32: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Personas del público y médiums se consultan con *exus* y *pombagiras* incorporados (2). Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 33: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Mãe pequena Sylvie incorpora un *caboclo* y da *passé* a una persona del público. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 34: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médium Natalia incorpora un *caboclo* y da *passé* a una persona del público. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 35: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médium Natalia reverencia su entidad *caboclo boiadeiro* después de la incorporación. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 36: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiums bailan para los *exus*. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 37: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Concentración de energías en favor de un amigo enfermo. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 38: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Trabajo con *exus* para la curación del cáncer de Sabrina. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 39: Ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Médiúms reverencian a Oxalá. Imagen obtenida de material filmado para el cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.



Imagen 40: Médiúms y público se saludan deseando *axé*, al final de la ceremonia de candomblé en el Teatro Aleph. Imagen del cortometraje *Candomblé sur Seine*. Autoría de la imagen: Daniela Uli Antoniassi.