

**DOUTORADO
MULTI-INSTITUCIONAL E
MULTI-DISCIPLINAR
EM DIFUSÃO DO
CONHECIMENTO**

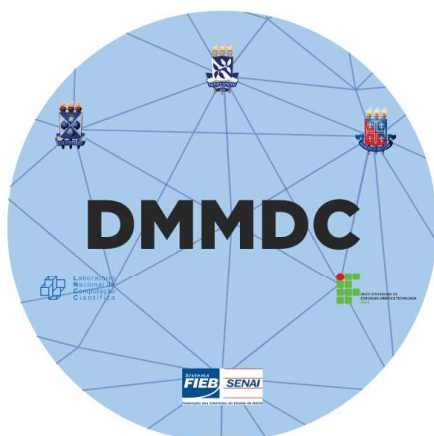


**DOCTORADO EN
INDUSTRIAS DE LA
COMUNICACIÓN Y
CULTURALES**

ALESSANDRO MALPASSO

**EL TRANCE EN EL *XIRÉ*: EXPRESIVIDADES DEL
CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO**

Salvador
2017



**DOUTORADO
MULTI-INSTITUCIONAL E
MULTI-DISCIPLINAR
EM DIFUSÃO DO
CONHECIMENTO**



**DOCTORADO EN
INDUSTRIAS DE LA
COMUNICACIÓN Y
CULTURALES**

ALESSANDRO MALPASSO

**EL TRANCE EN EL *XIRÊ*: EXPRESIVIDADES DEL
CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO**

Salvador
2017

ALESSANDRO MALPASSO

**EL TRANCE EN EL *XIRÉ*: EXPRESIVIDADES DEL
CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento na Universidade Federal da Bahia como requisito para a obtenção do título de doutor.

Em co-tutela acadêmica com o Programa de Doctorado en Industrias de la Comunicación y Culturales da Universidade Politécnica de Valencia (Espanha), como requisito para a obtenção do título de doutor.

Orientadora pela Universidade Federal da Bahia: **Pr. Dra. Maria de Fátima Hanaque Campos**

Co-orientador pela Universidade Federal da Bahia: **Pr. Dr. Dante Augusto Galeffi**

Orientador pela Universidade Politécnica de Valencia (Espanha): **Pr. Dr. José Luís Clemente Marco**

Tesis de Doctorado al Programa de Doctorado Multi-institucional y Multidisciplinar en Difusión del Conocimiento en la Universidad Federal da Bahía como requisito para la obtención del título de doctor.

En co-tutela académica con el Programa de Doctorado en Industrias de la Comunicación y Culturales da Universidad Politécnica de Valencia (España), como requisito para la obtención del título de doctor.

Directora de tesis por la Universidad Federal da Bahía: **Pr. Dra. Maria de Fátima Hanaque Campos**

Co-orientador por la Universidad Federal da Bahía: **Pr. Dr. Dante Augusto Galeffi**

Director de tesis por la Universidad Politécnica de Valencia (España): **Pr. Dr. José Luís Clemente Marco**

DEDICATORIA

A mi madre Lucia y a mi padre Francesco, por el constante apoyo que me han proporcionado en este complejo camino.

A Toluaye, por ser una persona especial, comprensiva y por todo lo que me ha enseñado a partir del momento que lo conocí.

AGRADECIMIENTOS

A mi directora del DMMDC, Maria de Fátima Hanaque Campos, por la constante dedicación en el proceso de orientación.

A mi director del ICC, José Luís Clemente Marco por la colaboración y el seguimiento durante la investigación.

A mi codirector, Dante Augusto Galeffi, por su sabiduría, comprensión y apreciada visión multidisciplinar.

A mis padres Lucia y Francesco por haberme otorgado la oportunidad de conseguir este importante objetivo en mi vida.

A Toluaye por el apoyo, la paciencia y la dedicación que tuvo conmigo durante este largo camino. También lo agradezco por el grande respeto que ha demostrado en varias ocasiones para este trabajo.

A Fernanda Peset Mancebo, Ayron Heráclito Novato Ferreira, Cecilia Conceição Moreira Soares, Helenise Monteiro Guimarães, Edgard Mesquita de Oliva Junior, Danillo Silva Barata, Raimundo Nonato Ribeiro da Silva, Carlos Alberto Etchevarne, Carlos Alberto Santos Costa y Fabiana Comerlato por su colaboración, seriedad y profesionalidad.

A la *Iyalorixá* Maria Edite por su ayuda, colaboración y bondad.

A todas las personas entrevistadas por sus importantes aportes.

A mi colega de doctorado Hildete Santos Pita Costa, Paola Piceno y Eduardo Vasconcelos Santos por su apoyo, comprensión, colaboración y gentileza.

A los docentes del DMMDC y del ICC por el conocimiento que me han proporcionado.

A la FAPESB para darme la posibilidad de desarrollar el doctorado.

A la UPV para la ayuda que me ha otorgado.

En fin, muchas gracias a los amigos y a todas las personas que, de alguna forma, me han apoyado en este largo y complejo camino.

“El ser humano es aquel que piensa y aquel que habla. Posee grande valor cuando él escucha y conserva los enseñamientos para sí y los practica, sirviendo de ejemplo para el próximo. Ninguna religión es basada solamente en conocimiento, más bien, en comportamiento y compromiso de cómo actuar con el próximo. Todos nosotros tenemos inúmeros sueños y para que ellos sean realizados son necesarios varios desafíos, siendo lo más pertinente el desafío consigo mismo y nunca con el otro” (Información verbal: Toluaye, 2016, traducción del autor).

RESUMEN

En la presente tesis se elaboró un proceso creativo, mediante la observación de la expresión corporal durante el trance en la fiesta pública del *Xirê* en dos *terreiros* de *Candomblé* de la nación *Ketu*, en Salvador-Bahía-Brasil. En el *Xirê* se evidenció la gestualidad del cuerpo que se observó durante el trance, expresada a través de la danza, la cual manifiesta una secuencia de significados relacionados con la mitología de divinidades denominadas *Orixás*. El objetivo general fue, interpretar la expresividad del cuerpo en trance durante la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*. En referencia a la teoría sobre la creatividad vinculada con la manifestación del trance en esta religión, se consideró que es uno de los caminos tendencialmente nuevos y singulares, teniendo en cuenta de una base teórica multirreferencial. En relación a las características del objeto de estudio, establecemos que el abordaje es cualitativo y utilizamos la observación participante, teniendo como fuente la fotografía que traduce las acciones vinculadas a una realidad perteneciente a los acontecimientos investigados, las entrevistas y el cuaderno de campo. A partir de las imágenes recolectadas, tratamos de comprender el trance a través de la observación y la contribución de algunos teóricos, realizando así un proceso creativo. Eso permitió detectar los arquetipos pertenecientes a las expresiones corporales durante la manifestación del trance de tres *Orixás* (*Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá*), con la finalidad de interpretar una realidad mediante la creación de imágenes y difundir el conocimiento. Se elaboraron informaciones que permitieron interactuar con los sujetos envueltos en la pesquisa, pudiendo así desarrollar una poética creativa. Como resultado se enfatizó la creatividad en el *Xirê*, que se evidenció durante las danzas en la gestualidad del cuerpo en estado de trance. Existe un proceso educativo para poder gestionar el trance, que suele ser provocado durante la ceremonia, a través de la estimulación de los sentidos. Finalmente se resalta la creatividad del investigador que viene incentivada en los momentos de la observación del trance y se evidencia por medio de la producción de imágenes, donde se enfatiza la *performance*, la potencia y la teatralidad del cuerpo.

Palabras clave: Candomblé. Cuerpo. Trance. Creatividad. Multirreferencialidad.

RESUM

Aquesta tesi elabora un procés creatiu mitjançant l'observació de l'expressió corporal durant l'estat de trànsit, en la festa pública del *Xirê* en dos *terreiros* de *Candomblé* de la nació *Ketu*, en Salvador-Bahia-Brasil. En el *Xirê* es va evidenciar la gestualitat del cos que s'observà durant el trànsit, expressada a través de la dansa, la qual manifesta una seqüència de significats relacionats amb la mitologia de divinitats anomenades *Orixás*. L'objectiu general fou interpretar l'expressivitat del cos en trànsit durant la festa del *Xirê* en el *Candomblé*. En referència a la teoria sobre la creativitat vinculada amb la manifestació del trànsit en aquesta religió, es considera que és un dels camins tendencialment nous i singulars, tenint en compte una base teòrica multireferencial. Quant a les característiques de l'objecte d'estudi, establim que l'abordatge és qualitatiu i fem l'observació participant. S'utilitza com a font la fotografia, que tradueix les accions vinculades a una realitat que pertany als esdeveniments investigats, les entrevistes i el quadern de camp. A partir de les imatges recollides, es tracta de comprendre el trànsit a través de l'observació i la contribució d'alguns teòrics que es van abordar fent servir un procés creatiu. Això va permetre detectar els arquetips pertanyents a les expressions corporals durant la manifestació del trànsit de tres *Orixás* (*Obaluaiê*, *Ogum* i *Yemanjá*), amb la finalitat d'interpretar una realitat mitjançant la creació d'imatges i difondre el coneixement. Es van elaborar informes que van permetre interactuar amb els subjectes relacionats amb la investigació, la qual cosa va permetre desenvolupar una poètica creativa. Com a resultat es va emfatitzar la creativitat del *Xirê*, que es va evidenciar durant les danses en la gestualitat del cos en estat de trànsit. Existeix un procés educatiu per a poder gestionar el trànsit, que acostuma a ser provocat durant la cerimònia, a través de l'estimulació dels sentits. Finalment, es ressalta la creativitat de l'investigador que ve incentivada en els moments de l'observació del trànsit i s'evidencia per mitjà de la producció d'imatges, on s'emfatitza l'acció artística (*performance*), la potència i la teatralitat del cos.

Paraules clau: Candomblé. Cos. Trànsit. Creativitat. Multireferencialitat.

RESUMO

Na presente tese elaborou-se um processo criativo, mediante a observação da expressão corporal durante o transe na festa pública do *Xirê* em dois *terreiros* de *Candomblé* da nação *Ketu*, em Salvador-Bahia-Brasil. No *Xirê* se evidenciou a gestualidade do corpo que se observou durante o transe, expressada através da dança, a qual manifesta uma sequência de significados relacionados com a mitologia de divindades denominadas *Orixás*. O objetivo geral foi interpretar a expressividade do corpo em transe durante a festa do *Xirê* no *Candomblé*. Em referência à teoria sobre a criatividade vinculada com a manifestação do transe nesta religião, se considerou que é um dos caminhos tendencialmente novos e singulares, tendo em conta uma base teórica multirreferencial. Em relação as características do objeto de estudo, estabelecemos que a abordagem é qualitativa, e utilizamos a observação participante, tendo como fonte a fotografia que traduz as ações vinculadas a uma realidade pertencente aos acontecimentos investigados, as entrevistas e o diário de campo. A partir das imagens coletadas, tratamos de compreender o transe através da observação e da contribuição de alguns teóricos, realizando assim um processo criativo. Isso permitiu detectar os arquétipos pertencentes às expressões corporais durante a manifestação do transe de três *Orixás* (*Obaluaiê*, *Ogum* e *Yemanjá*), com a finalidade de interpretar uma realidade mediante a criação de imagens e difundir o conhecimento. Elaboraram-se informações que permitiram interatuar com os sujeitos envolvidos na pesquisa, podendo assim desenvolver uma poética criativa. Como resultado se enfatizou a criatividade no *Xirê*, que se evidenciou durante as danças na gestualidade do corpo em estado de transe. Existe um processo educativo para poder gerir o transe, que geralmente é provocado durante a cerimônia, através da estimulação dos sentidos. Finalmente se ressalta a criatividade do investigador que vem incentivada nos momentos da observação do transe e se evidencia por meio da produção das imagens, onde se enfatiza a *performance*, a potência e a teatralidade do corpo.

Palavras-chave: Candomblé. Corpo. Transe. Criatividade. Multirreferencialidade.

RIASSUNTO

Nella presente tesi si è elaborato un processo creativo, mediante l'osservazione dell'espressione corporea durante la trance nella festa pubblica del *Xirê* in due *terreiros* di *Candomblé* della nazione *Ketu*, a Salvador-Bahia-Brasile. Nel *Xirê* si evidenzia la gestualità del corpo osservata durante la trance, espressa attraverso la danza, la quale manifesta una sequenza di significati relazionati con la mitologia di divinità denominate *Orixás*. L'obiettivo generale è stato quello di interpretare l'espressività del corpo in trance durante la festa del *Xirê* nel *Candomblé*. In riferimento alla teoria della creatività vincolata alla manifestazione della trance in questa religione, si considera che è uno dei cammini tendenzialmente nuovi e singolari, impiegando una base teorica multireferenziale. In relazione alle caratteristiche dell'oggetto di studio, l'approccio è qualitativo, e utilizziamo l'osservazione partecipante, tenendo in conto come fonte la fotografia che traduce le azioni vincolate a una realtà appartenente agli avvenimenti ricercati, alle interviste e al diario di campo. A partire delle immagini raccolte, si cerca di comprendere la trance attraverso l'osservazione e il contributo di alcuni teorici, in questo modo si realizza un processo creativo. Questo ha permesso di scoprire gli archetipi appartenenti alle espressioni corporee durante la manifestazione della trance di tre *Orixás*: (*Obaluaiê*, *Ogum* e *Yemanjá*), con la finalità di interpretare una realtà mediante la creazione di immagini e così diffondere la conoscenza. Abbiamo elaborato informazioni che ci hanno permesso interagire con i soggetti coinvolti nella ricerca, potendo così sviluppare una poetica creativa. Come risultato enfatizziamo la creatività nel *Xirê*, che si è evidenziata durante le danze nella gestualità del corpo in stato di trance. Esiste un processo educativo per poter gestire la trance, generalmente provocato durante la cerimonia, attraverso la stimolazione dei sensi. Alla fine si risalta la creatività del ricercatore che viene incentivata nei momenti dell'osservazione della trance e si evidenzia per mezzo della produzione di immagini, dove si enfatizza la *performance*, la potenza e la teatralità del corpo.

Parole chiave: Candomblé. Corpo. Trance. Creatività. Multireferenzialità.

ABSTRACT

In the present thesis, a creative process was elaborated by observing the corporal expression in trance during the public celebration of the *Xirê* in two *terreiros* of *Candomblé* of the nation *Ketu*, in Salvador-Bahia-Brazil. In *Xirê*, the dance in trance manifests a sequence of meanings related to the mythology of divinities called *Orixás*. The general objective was to interpret the expressiveness of the body in trance during the *Xirê* party in *Candomblé*. Taking into account a multi-referential theoretical basics, the creativity that is displayed during the dance in trance was considered to be one of the paths, tendentially new and unique. In relation to the characteristics of the object of study, we establish that the approach is qualitative. We use participant observation, talking into account as a source also photographs and interviews. From the collected images and research at hand, we try to understand the trance through observation. This allowed us to detect the archetypes belonging to the body expressions during the manifestation of the trance of three *Orixás* (*Obaluaiê*, *Ogum* and *Yemanjá*), in order to interpret a reality by creating images and spreading knowledge. Information was elaborated that allowed to interact with the subjects involved in the research. In this thesis, the creativity of the dancing in trance state during the dances of *Xirê* was emphasized as well as the educational process to manage the trance, which is usually triggered during the ceremony. Finally, this thesis highlights the researcher's creativity, which was stimulated through the observation of the trance and evidenced by the production of images. These photos underline the performance, power and theatricality of this rare and peculiar manifestation of religion, creativity and culture.

Key words: Candomblé. Body. Trance. Creativity. Multireferentiality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Trilogía de la investigación social cualitativa.....	29
Figura 2: Mapa conceptual que sintetiza el proceso de investigación.....	34
Figura 3: Trilogía de la creatividad.	37
Figura 4: Árbol genealógico de la <i>familia-de-santo</i> de Toluaye	41
Figura 5: Mapa con localización de los <i>terreiros</i> investigados.	42
Figura 6: Foto de la entrada principal del <i>terreiro Ilè Asé Ijino Ilu Orossi</i>	43
Figura 7: Foto de la entrada principal del <i>terreiro Ilè Asé Dewaleji Omo Orossi</i>	43
Figura 8: Planta <i>terreiro 1</i>	45
Figura 9: Planta <i>terreiro 2</i>	46
Figura 10: Planta <i>terreiro 3</i>	47
Figura 11: Síntesis del proceso del pensamiento creativo	52
Figura 12: Esquema que representa el universo de investigación y la muestra aleatoria.....	54
Figura 13: Esquema del análisis de los resultados, a partir de las categorías teóricas, basándonos en el arquetipo y en las variables.....	60
Figura 14: Interpretación de las informaciones, a partir de un proceso creativo	61
Figura 15: Representación visual del proceso creativo (en las imágenes: el <i>Orixá Obaluaiê</i>).....	63
Figura 16: Ceremonia de abertura del año litúrgico, <i>terreiro</i> de Toluaye	72
Figura 17: Fiesta de <i>Obaluaiê</i> , <i>terreiro</i> de Toluaye.....	72
Figura 18: Ceremonia de abertura del año litúrgico, <i>terreiro</i> de Maria Edite	73
Figura 19: Ejemplo de esquema jerárquico, referente a las entidades manifestadas / incorporadas en los <i>filhos-de-santo</i>	97
Figura 20: Concepto de arquetipo según la psicología analítica de Jung (2000)	108
Figura 21: Diseño cognitivo relativo a los componentes que influyen a desarrollar la creatividad del ser humano	111
Figura 22: Mapa conceptual sobre <i>Orixá</i> y creatividad, según la trilogía de la construcción del conocimiento: aprendizaje-personalidad-conducta	112
Figura 23: Diseño cognitivo del proceso educativo relacionado con el trance	116
Figura 24: Esquema del proceso creativo.....	119
Figura 25: Esquema de la expresividad creativa	122
Figura 26: Diseño cognitivo que resume la poética creativa.....	126
Figura 27: Mapa cognitivo sobre el análisis del proceso creativo.....	142
Figura 28: Síntesis del proceso creativo	143
Figura 29: Representación gráfica del proceso creativo.....	144
Figura 30: FASE 1 – Análisis de la observación	146
Figura 31: FASE 2 – Interpretación de las informaciones	147
Figura 32: Secuencia del arquetipo del <i>Orixá Obaluaiê</i>	153
Figura 33: Secuencia del arquetipo del <i>Orixá Ogum</i>	155
Figura 34: Secuencia del arquetipo del <i>Orixá Yemanjá</i>	157
Figura 35: Cuadrilógia de los elementos de la naturaleza que contribuyen a la creatividad.	160

Figura 36: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 1.....	169
Figura 37: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 2.....	170
Figura 38: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 3.....	171
Figura 39: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 4.....	172
Figura 40: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 5.....	173
Figura 41: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 6.....	174
Figura 42: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 7.....	175
Figura 43: Arquetipo <i>Obaluaiê</i> 8.....	176
Figura 44: Traducción de <i>Obaluaiê</i> 1.....	178
Figura 45: Traducción de <i>Obaluaiê</i> 2.....	179
Figura 46: Traducción de <i>Obaluaiê</i> 3.....	180
Figura 47: Traducción de <i>Obaluaiê</i> 4.....	181
Figura 48: Traducción de <i>Obaluaiê</i> 5.....	182
Figura 49: Traducción de <i>Obaluaiê</i> 6.....	183
Figura 50: Arquetipo <i>Ogum</i> 1.....	190
Figura 51: Arquetipo <i>Ogum</i> 2.....	191
Figura 52: Arquetipo <i>Ogum</i> 3.....	192
Figura 53: Arquetipo <i>Ogum</i> 4.....	193
Figura 54: Arquetipo <i>Ogum</i> 5.....	194
Figura 55: Arquetipo <i>Ogum</i> 6.....	195
Figura 56: Arquetipo <i>Ogum</i> 7.....	196
Figura 57: Arquetipo <i>Ogum</i> 8.....	197
Figura 58: Traducción de <i>Ogum</i> 1.....	199
Figura 59: Traducción de <i>Ogum</i> 2.....	200
Figura 60: Traducción de <i>Ogum</i> 3.....	201
Figura 61: Traducción de <i>Ogum</i> 4.....	202
Figura 62: Traducción de <i>Ogum</i> 5.....	203
Figura 63: Traducción de <i>Ogum</i> 6.....	204
Figura 64: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 1.....	211
Figura 65: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 2.....	212
Figura 66: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 3.....	213
Figura 67: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 4.....	214
Figura 68: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 5.....	215
Figura 69: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 6.....	216
Figura 70: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 7.....	217
Figura 71: Arquetipo <i>Yemanjá</i> 8.....	218
Figura 72: Traducción de <i>Yemanjá</i> 1.....	220
Figura 73: Traducción de <i>Yemanjá</i> 2.....	221
Figura 74: Traducción de <i>Yemanjá</i> 3.....	222
Figura 75: Traducción de <i>Yemanjá</i> 4.....	223
Figura 76: Traducción de <i>Yemanjá</i> 5.....	224
Figura 77: Traducción de <i>Yemanjá</i> 6.....	225

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Caracterización de los sujetos entrevistados	50
Tabla 2 - Cronograma actividades investigación de campo	55
Tabla 3 - Variables vinculadas a los colores que distinguen los <i>Orixás</i>	65
Tabla 4 - Niveles de trance entre religiosos.....	77
Tabla 5 - Los 16 tipos de personalidad del instrumento de Myers-Briggs Type Indicator.....	90
Tabla 6 - Tipos de personalidades vinculadas con el arquetipo	92
Tabla 7 - Variables de los movimientos vinculados con los arquetipos.....	139

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

CEAO – Centro de Estudios Afro-Orientales

DMMDC – Programa de Doctorado Multi-institucional y Multidisciplinar en Difusión del Conocimiento.

FAPESB – Fundación de Amparo a la Pesquisa del Estado de Bahia.

ICC – Programa de Doctorado en Industrias de la Comunicación y Culturales – Universidad Politécnica de Valencia – España.

IFBA – Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología de Bahia – Salvador – Bahia – Brasil.

IHAC – Instituto de Humanidades, Artes y Ciencias – Salvador – Bahia – Brasil.

LNCC – Laboratorio Nacional de Computación Científica - Petrópolis - Rio de Janeiro – Brasil.

SENAI/CIMATEC – Servicio Nacional de Aprendizaje Industrial – Campus Integrado de Manufactura y Tecnología – Salvador – Bahia – Brasil.

UEFS – Universidad Estatal de Feira de Santana – Bahia – Brasil.

UFBA – Universidad Federal de Bahia – Salvador – Bahia – Brasil.

UNEB – Universidad del Estado de Bahia – Salvador – Bahia – Brasil.

UPV – Universidad Politécnica de Valencia – España.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	18
1 CAMINO METODOLÓGICO	27
1.1 METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN - DEFINICIÓN DEL MÉTODO.....	27
1.1.1 Definición de la investigación – categorías teóricas.....	35
1.1.2 <i>Candomblé</i>	35
1.1.3 Creatividad.....	36
1.2 PARTICIPANTES Y LUGAR DE INVESTIGACIÓN.....	39
1.2.1 Caracterización de los terreiros estudiados	39
1.2.2 Caracterización de los sujetos investigados	48
1.3 INSTRUMENTOS DE RECOGIDA DE LAS INFORMACIONES.....	51
1.3.1 Enfoque y alcance	52
1.3.2 Temporalización.....	53
1.3.3 Técnicas de recogida de las informaciones.....	53
1.3.4 Recoleta de las imágenes fotográficas.....	55
1.3.5 Guion de las entrevistas	55
1.4 PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS DE LAS INFORMACIONES	56
1.4.1 Interpretación de las informaciones	57
1.4.2 El proceso creativo.....	61
2 EL TRANCE DURANTE LA FIESTA DEL XIRÊ EN EL CANDOMBLÉ.....	66
2.1 EL XIRÊ: PROCESOS PREPARATORIOS Y EJECUTIVOS	66
2.1.1 Manifestación durante el trance en el <i>Xirê</i>	76
2.1.2 El trance en el <i>Xirê</i> : expresividades mitológicas.....	80
2.1.3 El arquetipo en la teatralidad heredada.....	88
2.1.4 La creatividad en los arquetipos de los <i>Orixás</i>	105
3 PROCESO CREATIVO BUSCANDO UNA POÉTICA DEL TRANCE.....	117
3.1 LA CREATIVIDAD EN LA DANZA DURANTE EL TRANCE	117
3.2 LA FOTOGRAFÍA TRADUCIENDO UNA REALIDAD DEL UNIVERSO MÁGICO DEL <i>CANDOMBLÉ</i>	121
3.3 PROCESO DE REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN A PARTIR DE LA IMITACIÓN	128
3.4 LAS IMÁGENES CREATIVAS A PARTIR DEL TRANCE.....	140
3.5 INTERPRETACIÓN EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DURANTE LAS DANZAS DE LOS <i>ORIXÁS OBALUAIÊ, OGUM Y YEMANJA</i>	147

3.5.1 El arquetipo y la traducción creativa del <i>Orixá Obaluaiê</i>	163
3.5.1.1 <i>OBALUAIÊ</i> Y EL ARQUETIPO	168
3.5.1.2 TRADUCCIÓN DE <i>OBALUAIÊ</i>	177
3.5.2 El arquetipo y la traducción creativa del <i>Orixá Ogum</i>	184
3.5.2.1 <i>OGUM</i> Y EL ARQUETIPO	189
3.5.2.2 TRADUCCIÓN DE <i>OGUM</i>	198
3.5.3 El arquetipo y la traducción creativa del <i>Orixá Yemanjá</i>	205
3.5.3.1 <i>YEMANJA</i> Y EL ARQUETIPO	210
3.5.3.2 TRADUCCIÓN DE <i>YEMANJA</i>	219
CONCLUSIONES	226
CONCLUSÕES	234
REFERENCIAS	242
ANEXOS	247

INTRODUCCIÓN

La presente tesis está presentada en régimen de cotutela internacional, en el DMMDC de la UFBA, UNEB, IFBA, UEFS, SENAI/CIMATEC, IHAC, LNCC, y en el ICC de la UPV. Elaboramos un abordaje multireferencial en el campo artístico, religioso, psicológico y antropológico, vinculado a la comprensión de las expresividades del cuerpo durante el trance en la fiesta pública del *Xirê* en el *Candomblé*¹ en dos *terreiros*² de nación *Ketu*, ambos situados en Salvador-Bahia y pertenecientes a la misma *familia-de-santo*³.

Xirê es una fiesta que en lengua *Yorúbà* significa rueda o danza, que se ejecuta para evocar y elogiar los *Orixás*⁴ (divinidades africanas). Se realiza generalmente en los *terreiros* de *Candomblé*. Durante el *Xirê* se desarrollan canticos, danzas y músicas dedicadas a los *Orixás*.

A partir de la observación, estudiamos las expresividades del cuerpo durante el trance⁵ de tres *Orixás* (*Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá*) mediante un proceso creativo. Observamos específicamente el *Rum para o Orixá*, considerándolo como el momento del *Xirê* en que las divinidades llegan en la Tierra para ser homenajeadas, así que el *Orixá* está manifestado en los humanos.

El interés por esta investigación fue motivado como consecuencia de un estudio realizado en Cuba en 2011, que ha dado como resultado el trabajo de fin de máster, relacionado con otra religión de antecedentes africanos denominada Santería. Por ese motivo, se ha considerado interesante dar continuidad al estudio vinculado con la la religión, eligiendo el *Candomblé* para nuestra investigación, teniendo en cuenta que también incluye un importante componente procedente de África.

Bastide (1978) respecto al significado de *Candomblé* relata que, “primitivamente significaba danza e instrumento de música; por extensión, pasó a designar la propia ceremonia

¹ Religión afrobrasileña de origen totémico y familiar.

² Término que sirve para denominar el lugar de culto del *Candomblé*.

³ En el sistema de la familia religiosa la *mãe-de-santo* (*Iyalorixá*) era la jefa de la familia y sus hijos eran todos lo que fueron para ella iniciados y no apenas los que ella tuviera, con su marido o compañero. El linaje de santo se opone, así, al linaje de la familia biológica, esta última raramente reconstituida en la nueva circunstancia sociopolítica de los esclavos africanos y sus descendentes en Brasil. Pocos, en verdad, los casos en que el linaje de la familia se conservó con alguna coherencia estructural, en la organización de los *terreiros* (LIMA, 2003, p.143, traducción del autor).

⁴ *Orixá*: *ori*=cabeza. *xá*=destino.

⁵ Estado de alteración de la conciencia, que acontece solamente a determinados sujetos que tienen una natural predisposición. Puede ser provocado mediante el sonido de instrumentos musicales, cánticos y en ciertas culturas a través de la ingestión de bebidas. También hay que tener en cuenta que el trance puede acontecer en ambientes que no son sagrados.

religiosa de los negros. Los *Candomblés* pertenecen a diversas naciones africanas” (BASTIDE, 1978, p.5).

En Brasil podemos notar la presencia de una amplia variedad de manifestaciones religiosas en que se puede apreciar una riqueza estética durante la ceremonia⁶. Eso ha sido posible, debido a la aportación procedente de varias culturas, específicamente relacionadas con ciertos componentes africanos, europeos, indígenas, gitanos y del *ifaismo*⁷. Asimismo, consideramos oportuno tener en cuenta que también estos cultos marcan la vida cotidiana de las sociedades a donde se practica, a través de hábitos y expresiones culturales que con el pasar del tiempo, han construido ciertas creencias religiosas.

En el *Candomblé* de nación *Ketu*, sobresalió el componente cultural *Yorubá* procedente del sur oeste de Nigeria, como de las partes adyacentes a Togo y Benín. Desde África se trajeron consigo las raíces del culto a los *Orixás*, conviviendo especialmente en el pasado con el catolicismo y enfrentándose a un proceso de transculturación. Lo dicho anteriormente, ha generado así un sincretismo religioso siendo el resultado de la participación de diferentes culturas.

En el *Candomblé*, se ha progresivamente creado una compleja simbología, en una alquimia que incluye varios campos del conocimiento como, la química, la metalurgia, la física, la medicina, la astrología, el misticismo, el espiritualismo y el arte, que son elementos que participan al desarrollo de este culto.

Es una de las religiones afroamericanas más expresiva y difundida en gran parte de América y Brasil, que, a causa de sus extensas dimensiones territoriales, se ha beneficiado de una importante presencia de africanos procedentes de diferentes etnias. Esto genera en el *Candomblé* un conjunto cultural religioso en el cual se evidencia la cultura denominada *Nagô*, las etnias *Ketu*, *Iyesá* y *Jeje*, además de las variantes de Congo y Angola, de origen *Bantú*.

Durante el *Xirê* existe una integración de varias expresiones artísticas, como la danza, el canto y la música, que contribuyen sinérgicamente a generar una cohesión de la *familia-de-santo*. La cosmogonía *Yorubá* se basa en la idea de una entidad superior, integrada por tres divinidades, *Olofi*, *Oloddumare* y *Olorun*. La primera de ellas creó el mundo, que inicialmente sólo estaba poblado por deidades (*Orixás*). Posteriormente repartió su poder

⁶ Acto solemne que se realiza según normas establecidas, para dar culto a las cosas divinas. El termino procede del latín clásico *caeremonia*: rito religioso, veneración o reverencia.

⁷ Sistema religioso de origen indeterminado, aunque prevalentemente profesado en el norte oeste africano, como en algunos países de América, incluyendo Brasil, a partir de las enseñanzas de *Orúnmilá-Ifá* (divinidad vinculada con la adivinación y la sabiduría).

(*Axé*⁸) entre los *Orixás*, que en adelante son los encargados de intervenir en los asuntos humanos y de abogar por los hombres ante *Olofi* gracias a la mediación del juez supremo o mensajero principal, *Obbatalá*.

A través de Bastide (1978) comprendemos que en el *Candomblé* se pueden reconocer sus raíces africanas, mediante algunos elementos simbólicos, estéticos y los ritmos de los tambores que desde nuestros ancestros son los medios de comunicación usados por los pueblos más primitivos. En la actualidad podemos ver asimismo en el *Xirê*, como se produce un intercambio comunicativo entre músicos, danzadores y cantores. Esa trilogía se encuentra en constante conexión durante el ritual⁹, contribuyendo también en provocar el trance, siendo el momento que destacamos en este estudio durante el proceso creativo.

Amaral (2002) afirma que, “Es en la fiesta que los *Orixás* llegan en la tierra, en el cuerpo de sus hijos, con la finalidad de danzar, de jugar en el *Xirê*, término que en *Yorubá* significa exactamente esto: jugar, danzar, divertirse” (Amaral, 2002, p.48, traducción del autor). El trance se considera como el momento emblemático de la fiesta en que solamente algunos *filhos-de-santo*¹⁰ pueden experimentarlo y así manifestar¹¹ su *Orixá*. Todavía Amaral (2002) sostiene que en el *Xirê* a través de la gestualidad, los ritmos y los cánticos, se narran historias de acciones y atributos pertenecientes a los *Orixás*. Así que, el mito es revivido, la divinidad es vivida, mediante el conjunto de colores, ritmos, olores, expresiones corporales y gustos.

Existen diferentes autores que investigaron el *Candomblé* en Bahía, pero tomamos en cuenta especialmente Roger Bastide (1978) y Pierre Verger (1981) por la profundidad y los detalles descriptivos de la religión. Compartimos el interés de investigar este culto afro-brasileño y en relación a Pierre Verger (1981) por utilizar la fotografía como medio expresivo y registro que traduce la realidad.

El estudio que esos autores hicieron sobre este culto, se refiere a una época bastante remota, así que ciertos acontecimientos actuales no reflejan exactamente algunas

⁸ Término utilizado en el *Candomblé*, deriva de la lengua *Yorubá*, y significa energía, poder, fuerza vital presente en cada cosa o en cada ser, que promueve los acontecimientos.

⁹ La palabra “rito” deriva del latín *ritus*, y se refiere a una serie de acciones que se realizan prevalentemente por su valor simbólico, basadas en algunas creencias que pueden ser de carácter religioso, político y recuerdos o memoria histórica de una comunidad, ente otros. También se define como conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas. En este caso, los rituales se utilizan para finalidades vinculadas con la religión.

¹⁰ Personas que tienen un compromiso con el *Candomblé*, o sea, son los individuos que generalmente pasan por un ritual de iniciación. También es una expresión utilizada para el *povo-de-santo* (adeptos del *Candomblé*) que se refiere a los sujetos iniciados en la religión y que pueden manifestar el trance, aunque asimismo vienen denominados rodantes. Es importante decir que los iniciados que no manifiestan el trance también suelen ser llamados *filhos-de-santo*.

¹¹ Manifestar: dar señal, inicio del trance.

descripciones. Es importante considerar que la cultura, mediante los cambios que suceden a causa de su natural evolución, suelen progresivamente mutar, y eso es lo que también acontece en el *Candomblé*.

Otro importante estudioso de religiones afro-brasileñas es Reginaldo Prandi (2001), que otorga su importante contribución en relación a la mitología, en un conjunto de saberes que en esta religión son secretos y generalmente asequibles solamente a ciertos adeptos. En el *Candomblé* únicamente algunos acontecimientos religiosos están disponibles a la visión del público no iniciado.

Para una mejor comprensión del lector, consideramos fundamental evidenciar que la aproximación con el objeto de estudio, sucede durante la observación en el trabajo de campo, a través de un proceso cognitivo. Eso se desarrolla con la vivencia y el aprendizaje en la religión, como mediante la aproximación con algunos sujetos envueltos en el *Candomblé* en la ciudad de Salvador-Bahia. Todo lo dicho anteriormente, se refleja en la metodología y en los resultados de este trabajo.

En esta investigación, destacamos como enfoque de interés, las expresividades del cuerpo durante el trance que podemos apreciar en la fiesta pública del *Xirê*. En las ceremonias observamos una multiplicidad de colores, formas y dinamismo generado por la gestualidad corporal, expresada durante las danzas. Más allá del aspecto teórico del trance, surgió un interés generado durante la investigación de campo, en que se observa la riqueza estética presente en el *Xirê*, siendo la fuente de inspiración para el proceso creativo.

El interés como creativo, se evidencia en conocer el contexto social, artístico y cultural, observando las expresividades del cuerpo de los siguientes *Orixás*: *Obaluaíê*, *Ogum* y *Yemanjá*. En el *Xirê*, notamos la peculiaridad de incluir varias expresiones artísticas en la trilogía constituida por la danza, la música y los cánticos, cuyas son las que contribuyen en la ejecución de la fiesta. Lo dicho anteriormente tiene la finalidad de provocar el trance en algunos adeptos, de elogiar las divinidades y ocasionar un éxtasis en los religiosos.

La inspiración nació a través la admiración de la gestualidad del cuerpo que, en algunos practicantes de la religión, se convierte en el momento de la manifestación del trance. A partir de la observación participante, se desarrolla un proceso creativo a través la manipulación gráfica de la fotografía. Así que, el investigador, tiene la posibilidad de intervenir creativamente, durante el proceso de contemplación de las ceremonias. Contribuimos también a la difusión del conocimiento de este culto, mediante la producción de imágenes que traducen una realidad.

Hay que tener en cuenta, también, que el investigador no posee ningún vínculo religioso con el *Candomblé*, pero esto no le impide de observar ciertos elementos como, la espiritualidad y la potencia que existe en las ceremonias, para poder desarrollar el proceso creativo. También apreciamos un conjunto de expresiones artísticas como danza, música y cánticos, que se fusionan entre ellos en una reunión de saberes, generando así un equilibrio en momentos efímeros.

La cuestión principal de la investigación es: ¿De qué forma se desarrolla la expresividad del cuerpo en el contexto del trance en la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*?

Otras cuestiones derivan de la principal y son las siguientes:

A partir de un arquetipo existente en las coreografías de las danzas de los *Orixás*:

¿Cuáles son las peculiaridades que identificamos en las expresiones del cuerpo durante la manifestación del trance en el *Xirê*? ¿Cómo identificar la creatividad en el trance en la fiesta del *Xirê*? ¿Cómo comprender el trance en el *Xirê*, a través de un proceso creativo?

El **objetivo general** es: Interpretar la expresividad del cuerpo en trance durante la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*, mientras los **objetivos específicos** son:

- a) Identificar las peculiaridades de las expresiones del cuerpo durante del trance en el *Xirê*;
- b) Discutir la relación de la creatividad en el trance con la religiosidad en la fiesta del *Xirê*;
- c) Interpretar las expresividades del cuerpo durante el trance en el *Xirê*, a través de un proceso de creación del investigador.

Así que, interpretamos la expresividad del cuerpo en el trance durante la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé* de dos *terreiros* en Salvador-Bahia. Considerando que existen limitaciones en la comprensión, se enfatizan los arquetipos de la gestualidad del cuerpo según una visión simbólica en la manifestación del trance en el *Xirê*.

Todo lo dicho anteriormente se desarrolla a través de una interpretación creativa, comprendiéndolo mediante las percepciones del investigador durante el estudio en el campo. Eso se realiza con el auxilio de las entrevistas y las fuentes bibliográficas, con la finalidad de producir un registro de imágenes que sirva como instrumento creador para la traducción y la difusión del conocimiento.

En principio, se detectaron limitaciones en relación a la receptividad por parte de algunos religiosos hacía el público no iniciado, a veces sin tener la posibilidad de fotografiar y grabar videos en algunas casas de *Candomblé*. También se han verificado dificultades

iniciales especialmente para tomar contactos con los religiosos y como consecuencia, no poder tener acceso a los lugares de culto.

En relación a las **hipótesis**, consideramos que durante la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé* se enfatiza la expresividad del cuerpo y el trance está provocado a través de la música, la danza y los cánticos. Para que la manifestación del trance pueda ser gestionada de forma más armónica y equilibrada, existe en la comunidad *terreiro* un proceso educativo, que instruye a los religiosos.

También detectamos una peculiaridad expresiva, vinculada con las características del *Orixá* de cada religioso, que implica una singularidad en un contexto efímero, teniendo en cuenta de que estos acontecimientos son “transitorios”. Es necesario decir, también, que la manifestación del trance en el *Xirê*, es la expectativa de todos los creyentes, por cuestiones relacionadas a lo visual, en un ambiente de fiesta y teatral, a donde se enfatizan las vestimentas sagradas y los objetos rituales relacionados con el *Orixá*.

Durante la ceremonia existe también la trasmisión de una energía espiritual denominada *Axé* y que todos los participantes pueden, de alguna forma, percibir con distintas intensidades.

Durante la investigación tenemos en cuenta de las siguientes **limitaciones**:

- Religión tendencialmente no receptiva en relación al público no iniciado, especialmente en el contexto de las casas de *Candomblé* más conocidas.
- Imposibilidad de fotografiar y grabar videos en algunos *terreiros*.
- Dificultades iniciales para poder tomar contactos con los religiosos, y tener acceso a los lugares de culto.

En relación a lo dicho anteriormente, estamos comprometidos en respetar el derecho de los entrevistados a no querer otorgarnos ciertas informaciones y en algunos momentos denegándonos la posibilidad de grabar o fotografiar determinados acontecimientos, sobre todo, porque entendemos que el *Candomblé* es una religión, que en su complejidad, incluye también secretos y misterios.

Malinowski (1986) en la obra “Los argonautas del pacífico occidental”, relata su experiencia de campo con una tribu indígena de Omarakana (islas Trobriand), comentando que el comienzo es, de alguna forma, hacer parte en la vida del poblado, esperando los acontecimientos importantes o las festividades. Tomando ejemplo de Malinowski (1986), la forma con la cual actuamos, es presenciar durante algunos *Xirês* y observar los momentos más peculiares de esa ceremonia, tratando de no incomodar los religiosos durante su ejecución.

Percibimos que con el pasar del tiempo, los iniciados se acostumbran a nuestra presencia. Todavía Malinowski (1986) considera que:

Una fuente etnográfica tiene valor científico incuestionable siempre que podamos hacer una clara distinción entre, por una parte, lo que son los resultados de la observación directa y las exposiciones e interpretaciones del indígena y por otra parte, las deducciones del autor basadas en su sentido común y capacidad de penetración psicológica. El etnógrafo es, a un tiempo, su propio cronista e historiador; sus fuentes son, pues, sin duda, de fácil accesibilidad, pero también resultan sumamente evasivas y complejas, ya que no radican tanto en documentos de tipo estable, materiales, como en el comportamiento y los recuerdos de seres vivientes. En etnografía hay, a menudo, una enorme distancia entre el material bruto de la información —tal y como se le presenta al estudioso en sus observaciones, en las declaraciones de los indígenas, en el calidoscopio de la vida tribal— y la exposición final y teorizada de los resultados (MALINOWSKI, 1986, p. 21).

Consideramos que probablemente ese “material bruto” que el autor menciona, no estaría tal vez aceptado por lo que exige la academia, en el sentido del lenguaje, la forma con la cual se presentaría y ciertas normas generales que de alguna manera limitan a difundir la esencia vinculada con la experiencia vivida durante la investigación de campo. Quizás tampoco sería un lenguaje comprendido por algunas personas que no tienen esa predisposición y abertura de querer entender otras culturas.

En relación a las características de nuestro objeto de estudio, la **metodología** es cualitativa y se desarrolla mediante el método inductivo, que consiste fundamentalmente, según Severino (2007) en un razonamiento, que es un procedimiento racional de argumentación o de justificación de una hipótesis.

La recolecta de las informaciones, se realiza a través la observación participante, las entrevistas abiertas, dirigidas a varios practicantes del *Candomblé* y especialmente, a nuestro principal informante, el *Babalorixá*¹² Toluaye, como, también, mediante el registro fotográfico, las grabaciones de videos y los cuadernos de campo.

La gestualidad del cuerpo durante el trance en el *Xirê*, se evidencia a través de un proceso creativo, con la finalidad de ampliar el conocimiento sobre el objeto de estudio. Así que, enfatizamos el arquetipo vinculado con las danzas de los *Orixás Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá*, que narran historias conectadas con la mitología *Yorubá*. Elaboramos imágenes interpretando las expresividades de esas divinidades y que se encuentran al final de este trabajo.

¹² Sacerdote de *Orixás*.

En el *Candomblé* existe una jerarquía constituida por varios cargos, así que respecto a los objetivos de nuestro estudio, se ha considerado coherente buscar sujetos que entran en trance. También se han entrevistado otros religiosos que no tienen la posibilidad de manifestar el trance, otorgándonos informaciones y/o contactos que de alguna manera han contribuido en nuestro estudio. De tal forma, es posible alcanzar a una visión más amplia, para poder comprender el fenómeno del trance.

Concentramos nuestra investigación de enfoque cualitativo realizada entre el 2014 y 2017 en dos (2) *terreiros* situados en la ciudad de Salvador y que son los siguientes: el *Ilê Asé Ijino Ilu Orossi*, dirigido por Toluaye y el *Ilê Asé Dewaleji Omo Orossi*, liderado por la *Iyalorixá*¹³ Maria Edite, hija espiritual de Toluaye.

La presente tesis está dividida en tres (3) capítulos: El **primero**, es relativo a la metodología y se denomina, *Camino metodológico*. Así que, describimos en este capítulo la colecta de los datos y el análisis interpretativo mediante la observación participante, enfatizando el proceso creativo en la elaboración fotográfica a través de una poética. Incluimos también la definición del método, las categorías teóricas, la caracterización de los sujetos investigados y los procedimientos de análisis de las informaciones.

El **segundo** es el teórico y está intitulado, *El trance en la fiesta del Xirê en el Candomblé*. Describimos en este capítulo la estructura y el funcionamiento del *Candomblé*. Evidenciamos el trance en la fiesta del *Xirê* en sus procesos preparatorios y ejecutivos a partir de una estructura familiar en el *terreiro*, en una unión a donde se celebra y se homenajea la llegada de los *Orixás* en la tierra. También se describe la experiencia visual vivida en el campo, relacionada con las vivencias del investigador.

Finalmente, el **tercero** aparece con el siguiente título, *Proceso creativo buscando una poética del trance*. Ahí se encuentran los resultados de la investigación. Evidenciamos así el aspecto visual relativo a las expresividades del cuerpo en el *Xirê*, enfatizando mediante la imagen, la gestualidad que admiramos durante la observación de la manifestación del trance de tres *Orixás*: *Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá*. A continuación, describimos el proceso creativo que desarrollamos a través una poética y que ha contribuido a la construcción del ensayo fotográfico vinculado con el arquetipo de esos *Orixás*. Todo lo dicho anteriormente, ha otorgado como resultado la producción de las imágenes de *Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá* que traducen una realidad y que han sido elaboradas gráficamente por el autor.

¹³ Sacerdotisa de *Orixás*.

En las **conclusiones** adjuntamos las reflexiones, los hallazgos más importantes, los logros de los objetivos y los puntos más relevantes del trabajo. Contribuimos así a la difusión del conocimiento en el campo artístico, estético, religioso y multireferencial, enfatizando el fenómeno del trance en sus expresiones creadoras.

Para ayudar el lector a la comprensión de cierta terminología específica vinculada con el objeto de estudio, se ha considerado oportuno adjuntar las notas a pie de página. Mientras en los anexos aparecen los documentos relativos a la autorización de los sujetos entrevistados. Una selección del trabajo visual, constituido de fotografías y que se ha producido durante la investigación de campo, se donará en formato digital a los *terreiros* que han colaborado a la realización de esta tesis.

1 CAMINO METODOLÓGICO

1.1 METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN - DEFINICIÓN DEL MÉTODO

Utilizamos el método inductivo y es lo que suele basarse en la observación participante como también en acciones concretas. En el método inductivo se exponen leyes generales acerca del comportamiento o la conducta de los objetos de estudio partiendo específicamente de la observación. Podemos así resumir esta metodología en cuatro pasos: (1) Observación de los hechos. (2) Elaboración de una hipótesis o el análisis de lo observado anteriormente. (3) Clasificación de los fundamentos anteriormente obtenidos. (4) Representación de los enunciados derivados del proceso de investigación que se realizó.

Según Severino (2007) “El método científico es un método experimental/matemático, notándose que en el momento experimental está en curso la fase inductiva del método, en cuanto, en el momento matemático, la ciencia se construye en su fase deductiva” (SEVERINO, 2007, p. 104, traducción del autor). En nuestro caso escogemos el razonamiento inductivo, que consiste en un “procedimiento racional de argumentación o de justificación de una hipótesis” (SEVERINO, 2007, p. 104, traducción del autor) con el objetivo de estudiar los elementos que contribuyen en las expresividades del cuerpo durante el trance en el *Xirê*. Todavía Severino (2007) asevera que, de algunos hechos específicos observados, la relación identificada se aplica a todos los hechos de la misma especie.

Las investigaciones sociales, por su naturaleza, no tienen un padrón único establecido a priori, pero existen procedimientos que se adoptan para el desarrollo de la misma, que pueden variar en base a las características del objeto de estudio. También hay que considerar que los caminos de las investigaciones, tienen como consecuencia, lo de enfrentarse a situaciones y a veces a imprevistos. Así que es necesaria una aproximación con los sujetos/objetos investigados en un determinado contexto cultural, para poder evaluar cuál puede ser la metodología más adecuada en nuestro estudio.

En relación a lo que afirma Minayo et al. (2001) en las ciencias sociales existe una identidad entre el sujeto y el objeto de estudio, estando en contacto con seres humanos, el investigador se siente de alguna forma involucrado, pudiendo también en varias ocasiones interactuar con los sujetos estudiados. “La realidad social es el propio dinamismo de la vida individual y colectiva con toda la riqueza trasbordante de significados” (MINAYO et al., 2001, p. 15, traducción del autor). Asimismo, podemos ver que las ciencias sociales abordan aspectos relacionados con procesos, sujetos, significados y representaciones que son parte del contexto cultural de la comunidad.

Es la metodología cualitativa que nos permite reconstruir significados pertenecientes a nuestro entorno investigado vinculado con el sagrado. También observamos que existe la creatividad por parte de los adeptos, en la teatralidad¹⁴ y la *performance*¹⁵. Son componentes que están incluidos en el universo de las danzas en el *Candomblé*, en este camino de reflexión y complejidad, reconstruyendo una realidad vivida en la actualidad, a partir de una visión creativa propia, que se cruza con la de los sujetos investigados, durante una constante observación e interacción colaborativa y cooperativa.

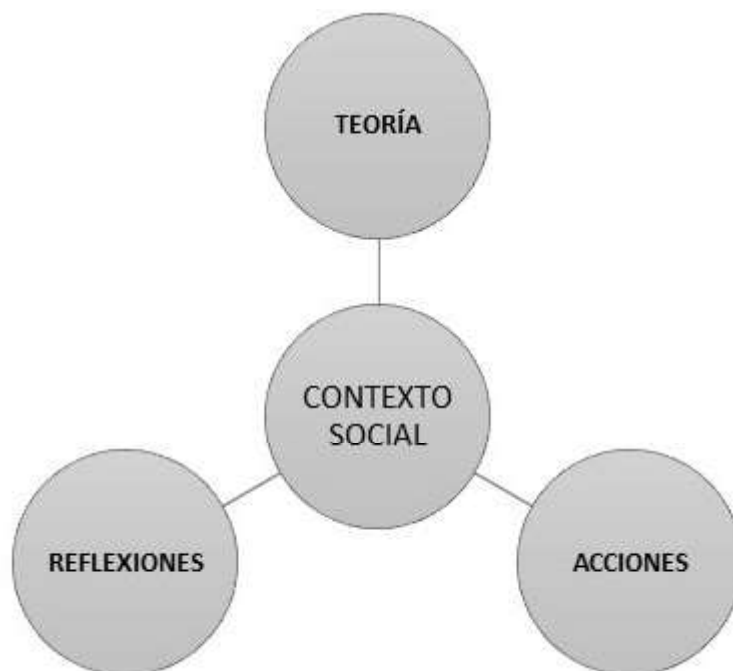
La metodología incluye los conceptos relacionados con el abordaje teórico y es también el “conjunto de técnicas que posibilitan la construcción de la realidad, y la influencia divina del potencial creativo del investigador” (MINAYO et al., 2001, p. 16, traducción del autor). Así que podemos afirmar que nada puede sustituir la creatividad del investigador, pero necesitamos de métodos que nos permitan encontrar un camino coherente que nos lleve al conocimiento.

De todas maneras, es la creatividad que nos distingue generando una originalidad y una unicidad en nuestro trabajo. La investigación, aunque sea una práctica tendencialmente teórica, implica también componentes relacionados con reflexiones y acciones, dentro de un contexto social real, que podemos mejor comprender en la fig. 1.

¹⁴ Según Barthes (1978) es un sistema dramático, desde el punto de vista de la espectacularidad, incluyendo también significados en escena, en la dinámica de ejecución de la ceremonia, evocando la mimesis a través de un conocimiento vinculado con la ancestralidad.

¹⁵ La palabra *performance* deriva del verbo inglés “*to perform*” que significa realizar, completar, ejecutar o efectuar y fue utilizado por primera vez por el filósofo inglés John L. Austin (1911-1960) en el 1955, que descubrió y defendió el poder transformador de los discursos. Generalmente se utiliza en contextos que implican una exhibición en público, o cuando alguien desarrolla una actividad en ámbito artístico, así que, sobre todo entre los años 1960/70 surgió el concepto de “*performance art*” y consiste en una forma expresiva que puede incluir varias disciplinas relacionadas con las artes plásticas, la música, la danza, teatro, video, sobre todo situando el cuerpo en el centro de sus producciones.

Figura 1: Trilogía de la investigación social cualitativa.



Fuente: Autor (2017)

Esos elementos favorecen el impulso que motivan y que generalmente llevan a desarrollar una investigación. Todavía Minayo et al. (2001) en relación a la teoría afirma lo siguiente:

La teoría es construida para explicar o comprender un fenómeno, un proceso o un conjunto de fenómenos y procesos. Este conjunto citado constituye el dominio empírico de la teoría, pues esta tiene siempre un carácter abstracto. Ninguna teoría, por más bien elaborada que sea, da cuenta de explicar todos los fenómenos y procesos. El investigador separa, recorta determinados aspectos significativos de la realidad para trabajarlos, buscando conexión sistemática (MINAYO et al., 2001, p. 18, traducción del autor).

La teoría es solamente una explicación parcial de la realidad, que, aunque es un artefacto perteneciente a los investigadores, es lo que fundamenta nuestro trabajo a través de construcciones lógicas y es el complemento de la parte eminentemente relevante de este estudio, que es la investigación de campo. Así que tratamos de construir pensamientos que incluyen conceptos coherentes a partir de aspectos cognitivos mediante una interacción entre investigador e investigado, para que se pueda producir una cohesión entre ambos sujetos, así ordenando procesos y creando progresivamente la construcción de un discurso complejo y multireferencial. Según Morin (2009) el “pensamiento complejo está animado por una tensión

permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento” (MORIN, 2009, p.11). Acrecentamos lo que expresa el autor, teniendo en cuenta que el conocimiento complejo es también compuesto por varias áreas del saber, que de alguna forma se conectan para llegar a un objetivo. Respecto al termino multireferencial, según Ardoino (1998) se refiere a una perspectiva epistemológica que otorga la precedencia a las prácticas sociales, proponiendo una lectura a partir de visiones específicas y lenguajes apropiadas. Así que, la multirreferencialidad asume la hipótesis de complejidad.

En la presente tesis doctoral, en relación a nuestro objeto de estudio, se ha considerado coherente utilizar la investigación cualitativa, porque ella trabaja con “un universo de significados, motivos, aspiraciones, creencias, valores y actitudes, el que corresponde a un espacio más profundo de relaciones, de los procesos y de los fenómenos” (MINAYO et al., 2001, p. 21-22, traducción del autor). Se profundiza el mundo de los significados de las acciones y de las relaciones entre humanos en un contexto cultural, tratando de comprender “la dinámica de las relaciones sociales que, por su vez son depositarias de creencias, valores, actitudes y hábitos” (MINAYO et al., 2001, p. 24, traducción del autor).

Todavía Minayo et al. (2001) asevera que las críticas subrayan el empirismo y el subjetivismo de los investigadores que confunden lo que perciben y el habla que oyen con la verdad científica y el sentido emocional del investigador en su campo de trabajo. Consideramos que la subjetividad es imposible no expresarla, porque es causa de la naturaleza del ser humano y es lógico que sea así mientras que tengamos una coherencia y actitudes profesionales en nuestro trabajo de investigadores.

Describiendo la traducción de una realidad, damos la posibilidad al lector de poder comprender acontecimientos de un determinado contexto social. La autora utiliza el término “verdad”, que consideramos inadecuado, ya que no existe una verdad absoluta. Pero sí que debemos escuchar y tener la capacidad de hacerlo; de tal manera podemos evaluar los tipos de conversaciones para poder establecer según parámetros perceptivos e intuitivos, la coherencia de las informaciones que nos transmiten y que por cierto se incluye nuestra visión y comprensión de los hechos sociales, de tal forma, otorgando a la investigación, originalidad y unicidad.

Los humanos no son máquinas programadas a través de una estructura estandarizada, más bien, son individuos que actúan en diferentes medidas según complejos criterios, que

corresponden a la unicidad, creatividad y originalidad. Esos componentes son los que caracterizan la singularidad de cada persona. “Se considera que el fenómeno o proceso social tiene que ser entendido en sus determinaciones y transformaciones dadas por los sujetos. Comprende una relación intrínseca de oposición y complementariedad entre el mundo natural y social, entre pensamiento y la base material” (MINAYO et al., 2001, p. 25, traducción del autor).

La investigación se basa en un lenguaje relacionado con conceptos, métodos, técnicas y que también incluye en su construcción una articulación creativa, delimitando el objeto de estudio como la aplicación de los pensamientos. En base a la naturaleza de nuestro objeto de estudio, consideramos oportuno utilizar la investigación participante, que presupone necesariamente la participación del investigador en el contexto cultural estudiado de “forma paritaria y en articulación con los sujetos que están involucrados en el proceso de investigación” (MARTINS, 2013, p. 37, traducción del autor).

Minayo (2005) subraya la importancia de crear un diseño de investigación participante, que, desde el punto de vista metodológico, implica que:

(a) los grupos con saberes diferenciados se interrelacionen; (b) sea formulado un marco teórico referente al problema para el cual se busca solución; (c) las personas interesadas en el proyecto participen en todas las etapas de desdoblamiento del proyecto; (d) todas las discusiones sobre los datos sean socializadas y (e) se construyan planes de acción, en conjunto, permitiendo enfrentar y resolver, con metas a corto, medio y largo plazo los problemas diagnosticados (MINAYO, 2005, p. 101).

Generalmente no es conveniente basarnos solamente en una teoría y tampoco en experiencias de algunos investigadores que describen sus vivencias y que hacen parte de un determinado momento, que, por cierto, es diferente respecto a lo que vivimos nosotros en la actualidad. Por ese motivo es importante tener en cuenta de la interacción con los adeptos de la comunidad religiosa para poder profundizar el conocimiento involucrándonos en nuestro objeto de estudio durante la observación en el campo, para poder construir el proceso creativo.

La experiencia se traduce en una poética a través de un pensamiento que se aproxima a la imaginación creadora. Según Bachelard (1994) “El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano” (BACHELARD, 1994, p.11). Consideramos que el pensamiento se fusiona con la producción de la imagen, posibilitándonos en la construcción de una poética creativa.

A continuación, encontramos la pregunta principal, que nos ayudará en el camino creativo del presente estudio a obtener respuestas, pudiendo así llegar a los resultados y a las conclusiones. ¿De qué forma se da la expresividad del cuerpo en el contexto del trance en la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*?

Así que, el objetivo general es, “Interpretar la expresividad del cuerpo en el trance durante la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*”, que da origen a los objetivos específicos: a) Identificar las peculiaridades de las expresiones del cuerpo durante el trance en el *Xirê*; b) Discutir la relación de la creatividad en el trance con la religiosidad en la fiesta del *Xirê*; c) Interpretar las expresividades del cuerpo durante el trance en el *Xirê*, a través de un proceso de creación del investigador.

Es necesario tener en cuenta que estamos investigando una cultura religiosa, así que, debemos actuar con la máxima discreción y sensibilidad. Por este motivo, el primer paso ha sido exponer a la comunidad lo que queremos investigar, para poder entender si ellos aceptan nuestra exploración, hasta qué punto tenemos acceso y cuáles son los límites impuestos por ellos en relación a nuestro estudio.

En la fase sucesiva, comprendimos a través de la comunicación con algunos religiosos, cuáles son los espacios sagrados y los momentos en que nosotros podemos tener acceso. Eso ha sido posible mediante contactos previos con *Babalorixás* e *Iyalorixás*, como, también, con otros miembros de la comunidad religiosa, que nos han informado sobre las datas de ejecución de las ceremonias.

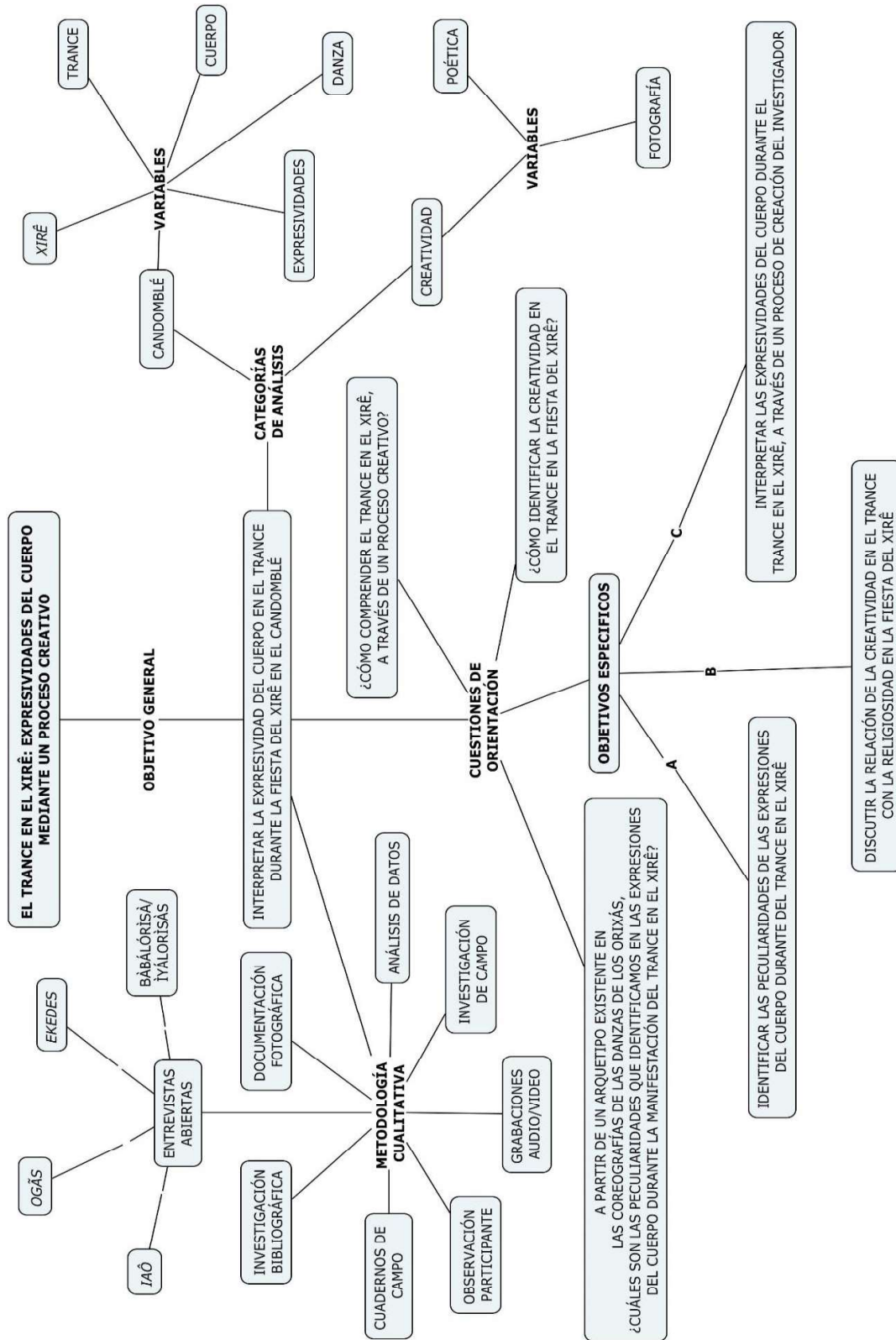
Destacamos la fiesta pública del *Xirê* que es lo que hemos escogido como objeto de estudio. En relación al *Xirê*, Amaral (2002) afirma lo siguiente:

Es la fiesta a donde los orixás vienen en la tierra, en el cuerpo de sus hijos, con la finalidad de danzar, jugar en el *Xirê*. [...] Los dioses incorporan a sus electos y danzan majestosamente: usan ropas brillantes, ricas, coronas y cetros, espadas y espejos; son los personajes principales del drama religioso” (AMARAL, 2002, p. 48, traducido por el autor).

Construimos un mapa conceptual, para poder mejor comprender, como también tener la posibilidad de beneficiarse de una visión global de todas las etapas de la investigación que describimos y que encontramos detalladas a continuación en la fig. 2. Comenzando por el objetivo general, en la parte derecha del mapa evidenciamos nuestras categorías de análisis que son el “*Candomblé*” y la “creatividad” con las respectivas variables.

Mientras en el lado izquierdo, podemos observar la descripción de la metodología utilizada, las entrevistas abiertas dirigidas a varios iniciados en el *Candomblé* y que nos han ayudado a comprender nuestra visión respecto al *Orixá*, y al trance.

Figura 2: Mapa conceptual que sintetiza el proceso de investigación



Fuente: Autor (2016)

1.1.1 Definición de la investigación – categorías teóricas

Elegimos como categorías “*Candomblé*” y “creatividad”, ya que contribuyen a la constitución de un conjunto de elementos, así para crear una teoría epistemológica, en relación a las áreas de investigación vinculadas con arte y religión. Sucesivamente, desarrollamos una discusión dirigida a explicar la forma con la cual se ha construido un lenguaje crítico sobre nuestro objeto de estudio abordando el pensamiento de varios autores.

1.1.2 *Candomblé*

Elegimos el *Candomblé* como categoría de análisis, ya que incluye una riqueza vinculada con ciertas expresividades artísticas, como la danza, la música y los cánticos. En el *Candomblé*, existen varias ceremonias ejecutadas con distintas finalidades y que podemos dividir en públicas y privadas. Las públicas, están dirigidas a personas que no son iniciadas en la religión, así que, generalmente los *terreiros* abren puertas a la comunidad del barrio a donde está ubicada la misma casa de *Candomblé*, en fechas que pueden variar dependiendo de la planificación de cada *terreiro*.

Mientras las privadas se realizan con la finalidad de reunir el *povo-de-santo*¹⁶ mediante convocatorias, en fechas establecidas por el *Babalorixá/Iyalorixá* de cada *terreiro*. Así que, es la fiesta pública llamada *Xirê* que estudiamos, ya que, como dijimos precedentemente, todavía no somos adeptos de la religión, teniendo limitaciones relacionadas con la accesibilidad de algunas ceremonias y esto es lo que exigen las reglas de esta religión. A partir del *Candomblé*, incluimos las siguientes variables: *Xirê*, Trance, Cuerpo, Danza y Expresividades, que encontramos anteriormente en el mapa conceptual (fig. 2).

En el *Candomblé*, miramos los aspectos relacionados a un universo multidisciplinar y multirreferencial, constituido a través la fusión de varios campos del conocimiento, que cohabitan en un contexto cultural que con el pasar de tiempo, se construye y evoluciona progresivamente, mediante la contribución de distintos componentes culturales.

Según Prandi (1995-1996), en la formación social del Brasil, la importante presencia del negro ha sido decisiva porque ha “dotado la cultura brasileña de un patrimonio mágico-religioso, desplegado en numerosas instituciones y dimensiones materiales y simbólicas, sagradas y profanas, de enorme importancia para la identidad del país y su civilización” (PRANDI, 1995-1996, p. 67, traducido por el autor).

¹⁶ Personas devotas al culto de los *Orixás*.

1.1.3 Creatividad

Elegimos la creatividad como segunda categoría de análisis. A partir de ahí, como podemos observar en el mapa conceptual (fig.2) que encontramos en las páginas anteriores, aparecen las variables que son: Poética y Fotografía. La creatividad es un proceso complejo que pertenece al universo de los humanos y espiritual. Se desarrolla a partir de la observación de la gestualidad del cuerpo durante el trance, según la visión del investigador, como también a través de la perspectiva de algunos iniciados que manifiestan el trance; esta comprensión se incrementa mediante las entrevistas realizadas durante la investigación.

Las coreografías pertenecen a un arquetipo y narran algunos momentos vinculados con la mitología de los *Orixás*. Generalmente se aprenden mediante la observación, que se une a la creatividad individual de los adeptos en estado de trance. Durante el proceso de enseñanza, a los religiosos no se permite anotar ningún tipo de información, ya que, el conocimiento viene transmitido oralmente.

El arquetipo caracteriza las expresividades del *Orixá*, que traducimos mediante un proceso creativo y que evidenciamos en las imágenes que se encuentran en el capítulo de los resultados. A continuación, en la fig. 3, analizamos la creatividad, a partir de una trilogía que incluye la multirreferencialidad, el misticismo y los estímulos sensoriales.

Figura 3: Trilogía de la creatividad.



Fuente: Autor (2017)

Defendemos el pensamiento de Bachelard (2007) expresando sobre el tiempo que, “es una realidad encerrada en el instante” (BACHELARD, 2007, p.17, traducción del autor), que pertenece a momentos efímeros (las danzas), que fijamos con la fotografía. Este autor, asocia al tiempo, la intuición de una multitud de acontecimientos, que se convierten en instantes.

Como sugiere Pereira (2009) sobre la teoría de la fotografía, es importante tener en cuenta que la fotografía nos permite “congelar” imágenes de un fragmento de tiempo que podemos contemplar en otros instantes. Así que, tenemos la posibilidad de observar determinados momentos en un contexto cultural, reflexionando y como consecuencia difundiendo el conocimiento. Bachelard (2000b) describe la imagen poética, evidenciando su valor de intersubjetividad en la siguiente manera:

Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo. Considerada en la trasmisión de un alma a otra [...] Las doctrinas causales como la psicología, o el psicoanálisis, no pueden determinar la ontología de lo poético: nada prepara una imagen poética, sobre todo en la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico. Por lo tanto, llegamos siempre a la misma conclusión: la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta

creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen (BACHELARD, 2000b, p.13).

La observación de nuestro objeto de estudio se registra a través de las variables constituidas mediante las expresividades del cuerpo generadas por la danza, la música, los cánticos, los elementos simbólicos y la fotografía, que contribuyen a la construcción de la creatividad. Csikszentmihalyi (1996) define que el trabajo creativo comienza cuando la idea afloró de las regiones desconocidas de la psique, influyendo factores intrínsecos vinculados con las emociones, contribuyendo elementos relacionados con el universo de cada individuo.

Galeffi et al. (2014), considera que: “el acto creador está presente en todas las partes del proceso cosmológico común y en las actividades humanas la creación es una necesidad vital” (GALEFFI et al., 2014, p.30, traducido por el autor). Varias creencias religiosas se perpetúan en distintas partes del planeta y uno de los ejemplos más emblemático es el *Candomblé* que: “presenta un amplio salto de naturaleza a partir de su matriz más arcaica. Tratase de un salto que aproxima los humanos a las divinidades inmanentes al acto creador de la naturaleza” (GALEFFI et al., 2014, p.32, traducido por el autor).

Mediante un proceso creativo buscamos evidenciar la expresividad del cuerpo durante el trance, con el auxilio de varios componentes que se han recogido durante nuestra investigación que resumimos en las entrevistas, el cuaderno de campo y la fotografía. Todo lo dicho anteriormente, está relacionado con el problema central que es: ¿Cómo interpretar la expresividad del cuerpo durante el trance en la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*?

Sucesivamente nos hemos planteado las cuestiones secundarias que son las siguientes: ¿Cómo identificar los componentes creativos en el *Candomblé*?; ¿De qué forma identificar las expresiones del cuerpo durante la manifestación del trance en el *Xirê*?; ¿Cómo comprender el trance en el *Xirê*, a través de un proceso creativo?

Comenzamos respondiendo a esas preguntas, afirmando que, durante el trabajo de campo, se ha asistido a varias manifestaciones del trance generalmente provocadas por la danza, los cánticos y la música. En el trance se observan diferentes características vinculadas con la expresividad y la gestualidad del cuerpo, incluyendo también, las vestimentas y las herramientas sagradas que incorporan la simbología perteneciente a los *Orixás*.

1.2 PARTICIPANTES Y LUGAR DE INVESTIGACIÓN

A continuación, describimos los lugares de investigación, o sea, los sitios físicos en que se ha desarrollado el estudio de campo. En esos espacios nos han abierto un camino a la comprensión de ciertos acontecimientos observados durante el trance en el *Xirê*. A partir de ahí, la gestualidad del cuerpo, la rítmica de los tambores y el mismo ambiente espiritual, han sido los componentes inspiradores para la construcción del proceso creativo.

Sucesivamente se detallan las características de los sujetos investigados que han contribuido a la pesquisa a través de informaciones que nos han proporcionado, relacionadas con sus vivencias y conocimientos. Esas aportaciones se han desarrollado mediante un proceso dialógico y de interacción, que nos ha ayudado con el pasar del tiempo a interpretar algunos instantes observados, vinculados con el objeto de estudio.

1.2.1 Caracterización de los *terreiros* estudiados

Para que el lector pueda mejor comprender la diferencia que existe en las distintas casas de *Candomblé*, podemos afirmar que hemos observado que hay una peculiaridad referente a la dinámica y a la organización que caracteriza cada *terreiro*. En relación a eso, nuestra informante Maria Edite, acrecienta que:

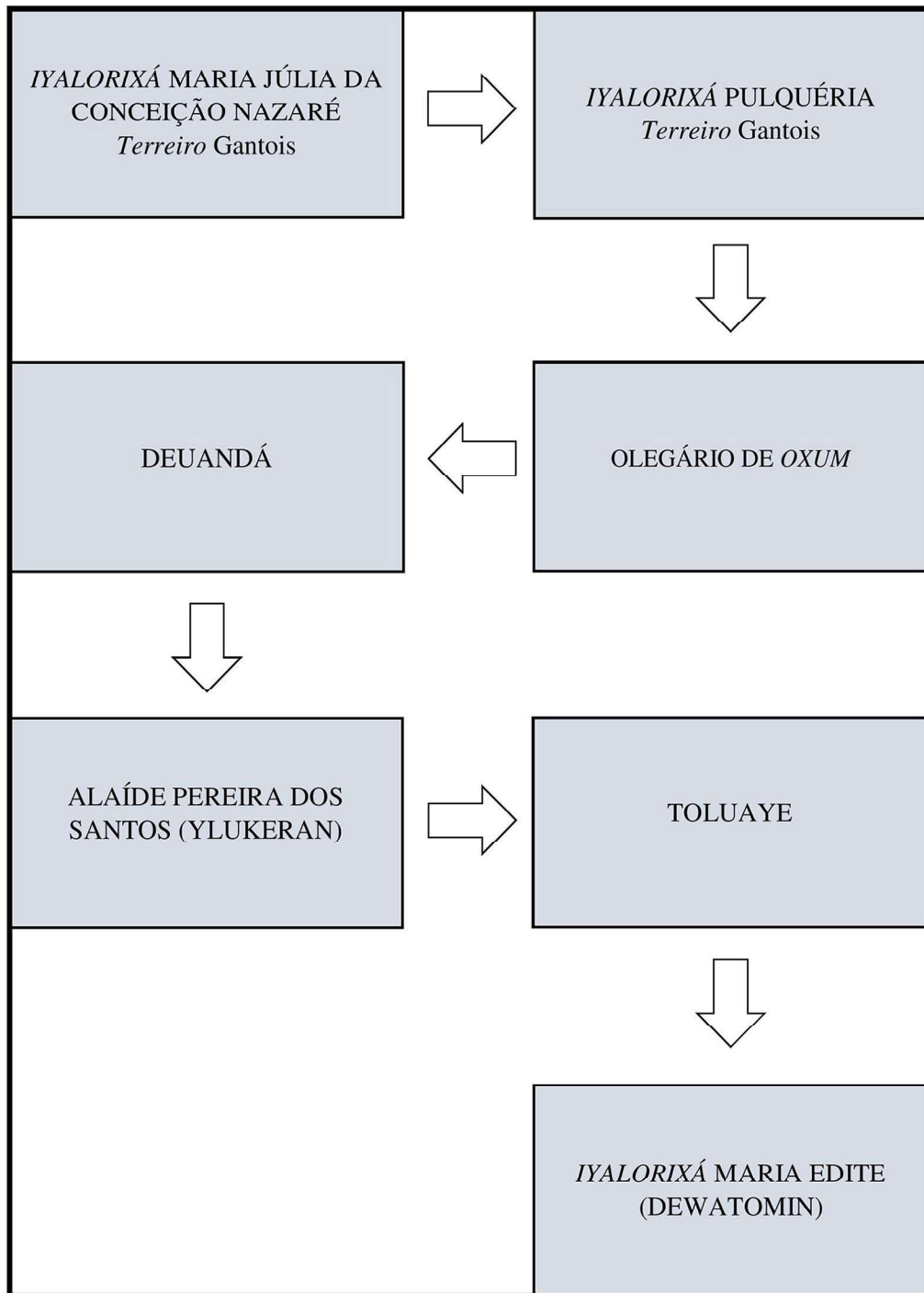
Cada *terreiro* tiene su aprendizaje, su fundamento y sigue su raíz, a partir de rituales que no se pueden desviar de ninguna forma. Solamente podemos seguir la raíz de los antepasados que van transmitiendo informaciones de generación en generación. Siendo hija de Toluaye, debo seguir los ensañamientos de él. Así que, se aprende practicando sin saber el porqué de inmediato; es como acontece en los niños, que aprenden mediante un proceso educativo (Información verbal: Maria Edite, 18/09/2016, traducción del autor).

Este estudio se concentra en dos *terreiros* situados en la ciudad de Salvador-Bahia-Brasil. El principal que es el *Ilê Asé Ijino Ilu Orossi* situado en la calle 25 de Dezembro, 71 del barrio de la Cidade Nova, dirigido por el sacerdote Toluaye y el *Ilê Asé Dewaleji Omo Orossi* ubicado en la calle Desembarcador Júlio de Brito (Freitas Enrique de Baixo), 121, en el barrio Baixa de Quintas, liderado por la sacerdotisa Maria Edite, hija espiritual de Toluaye.

Esos *terreiros* han colaborado en la investigación abriéndonos las puertas, autorizándonos a producir nuestras imágenes fotográficas. Podemos comprender, que esas casas de *Candomblé*, pertenecen a la misma *familia-de-santo*, y que representamos en el árbol genealógico que encontramos a continuación en la fig. 4. En relación a la historia del *terreiro* de Toluaye, Tall (2012) comenta que está situado en el barrio de la Cidade Nova, en una

antigua propiedad rural, a partir del final de los años 1950, ha sufrido muchos cambios a lo largo de los años por los nuevos inmigrantes de los barrios cercanos. Todavía Tall (2012) sostiene que, “La casa ha crecido en el medio de la década del 1990, al principio en la planta baja, comprando todavía dos parcelas adyacentes, mientras sucesivamente se construyeron otras plantas en la mitad de los años 2000” (TALL, 2012, p.48, traducción del autor).

Figura 4: Árbol genealógico de la *familia-de-santo* de Toluaye



Fuente: Autor (en base a una información verbal de Toluaye, 2017)

Durante una entrevista, Toluaye nos cuenta sobre la historia del barrio en que se encuentra su casa de *Candomblé*, afirmando que:

Al principio de la colonización, el barrio de la “Cidade Nova” era parte de otro barrio llamado de “Baixa de Quintas”, que incluía mucho más que la pequeña área ocupada hoy día por el barrio. Era lugar de recreación o retiro de los jesuitas, a donde vivía también padre Antônio Vieira (religioso, filósofo, escritor y orador portugués). Con la expulsión de los jesuitas, la

propiedad se convirtió a ser un leprosorio llamado “Cidade de Palha” (Ciudad de Paja), por causa de la edificación de varias construcciones de paja para acoger los leprosos. Ese es el motivo por lo cual se llama Quinta dos Lázarus. En la década del 1930, el leprosorio fue transferido en otra parte de la ciudad, recibiendo el nombre actual de Cidade Nova (Información verbal: Toluaye, 04/06/2017, traducción del autor).

A continuación, podemos localizar los *terreiros* en el mapa de la ciudad de Salvador, como se evidencia en la fig. 5, mientras, sucesivamente se encuentran las respectivas fotos (fig. 6 y 7) de las entradas principales.

Figura 5: Mapa con localización de los *terreiros* investigados.



Fuente: Disponible en: <https://www.google.com.br/maps/@-12.9710577,-38.5122081,15z>, (con intervención del autor 2016)

Figura 6: Foto de la entrada principal del *terreiro Ilè Asé Ijino Ilu Orossi*.



Fuente: Disponible en: <https://www.google.com.br/maps/@-12.9618888,38.4845087,3a,57.8y,146.21h,77.09t/data=!3m6!1e1!3m4!1svb8tLcSvEo6g45Ud-qgazQ!2e0!7i13312!8i6656> (2016)

Figura 7: Foto de la entrada principal del *terreiro Ilè Asé Dewaleji Omo Orossi*.



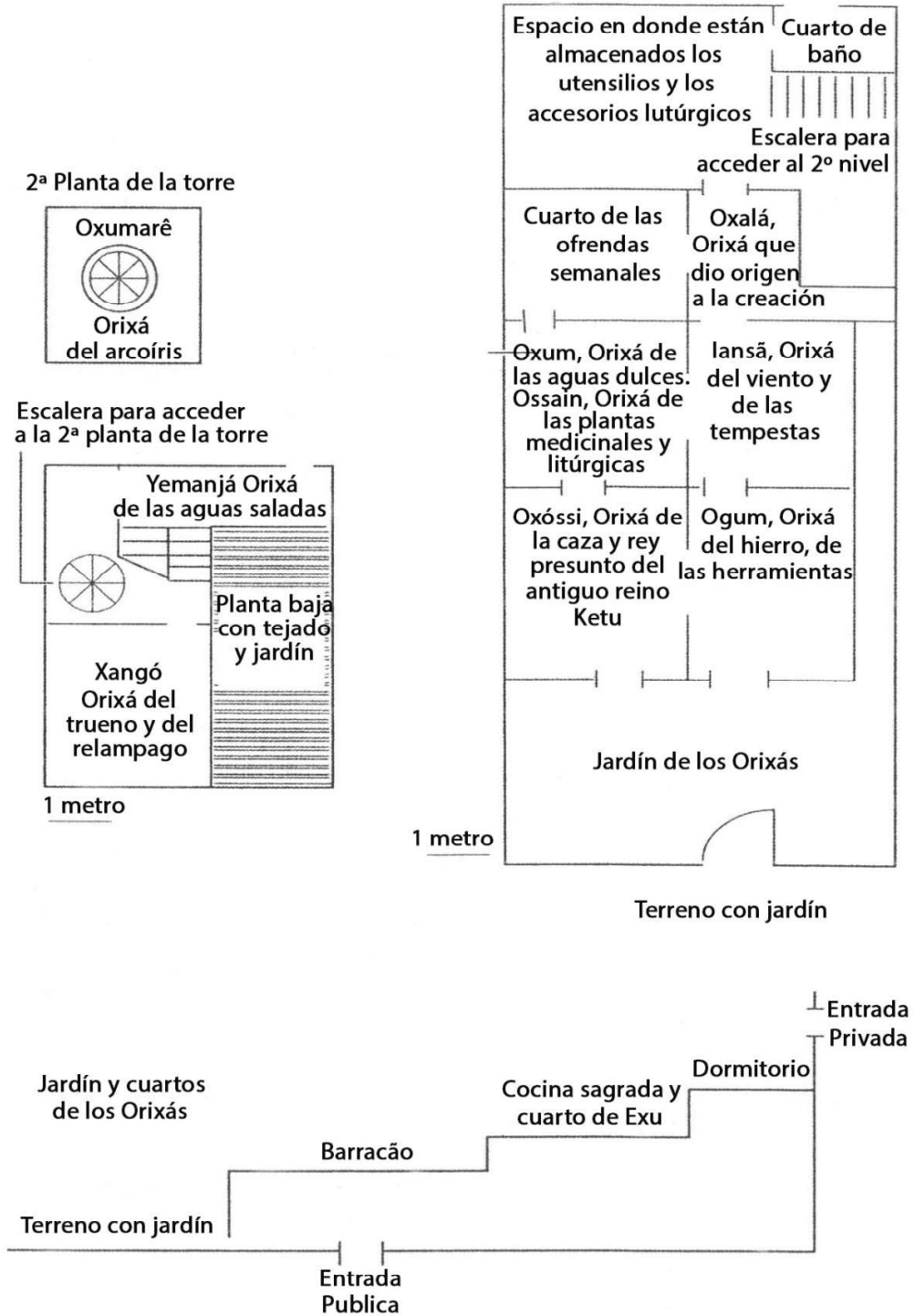
Fuente: Disponible en: <https://www.google.com.br/maps/@-12.95965,-38.4915154,3a,19.6y,336.66h,99.58t/data=!3m6!1e1!3m4!1sFVSS-iVn4JQjDrosFRsuGA!2e0!7i13312!8i6656> (2016)

Tratase de un espacio dividido en varios niveles, orientado a este-oeste que fue fundado en 1981. Existen los cuartos destinados a los asentamientos de los *Orixás*, como salas privadas, las cocinas, los baños, los jardines y el *barracão*¹⁷. Existe también un calendario litúrgico, perteneciente a cada comunidad de *Candomblé*, en el que se incluyen las ceremonias de confirmación de grado jerárquico, de iniciación y el *Xirê*. En periodos de crisis económica, como sucede en esta época en Brasil, ciertas ceremonias pueden celebrarse en fechas que no están introducidas en el calendario y algunas fiestas públicas, deben reducir significativamente la cantidad de invitados, por cuestiones financieras y de seguridad.

También existe una inauguración del año litúrgico en que, a través de una ceremonia, generalmente se elogian los *Orixás Exu* y *Ogum*. En la última planta del edificio, se encuentra la residencia de Toluaye, así que, el espacio privado se une al sagrado cohabitando en la misma estructura. A continuación, encontramos los diseños de las plantas del *terreiro* de Toluaye (fig. 8, 9 y 10), en que se puede visualizar la subdivisión de los espacios sagrados.

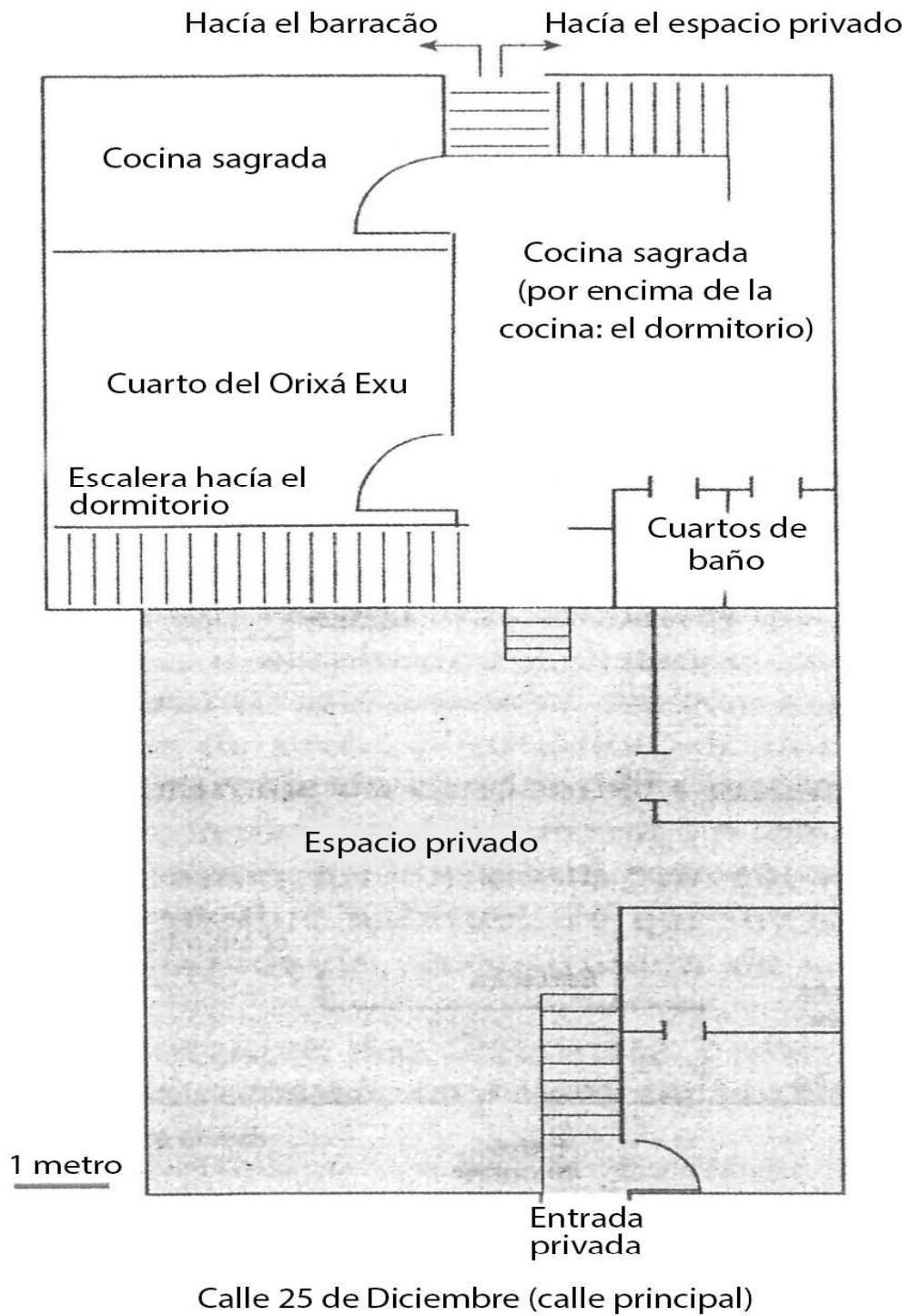
¹⁷ Espacio sagrado que se encuentra en los *terreiros* de *Candomblé*, utilizado generalmente para realizar las fiestas.

Figura 8: Planta terreiro 1



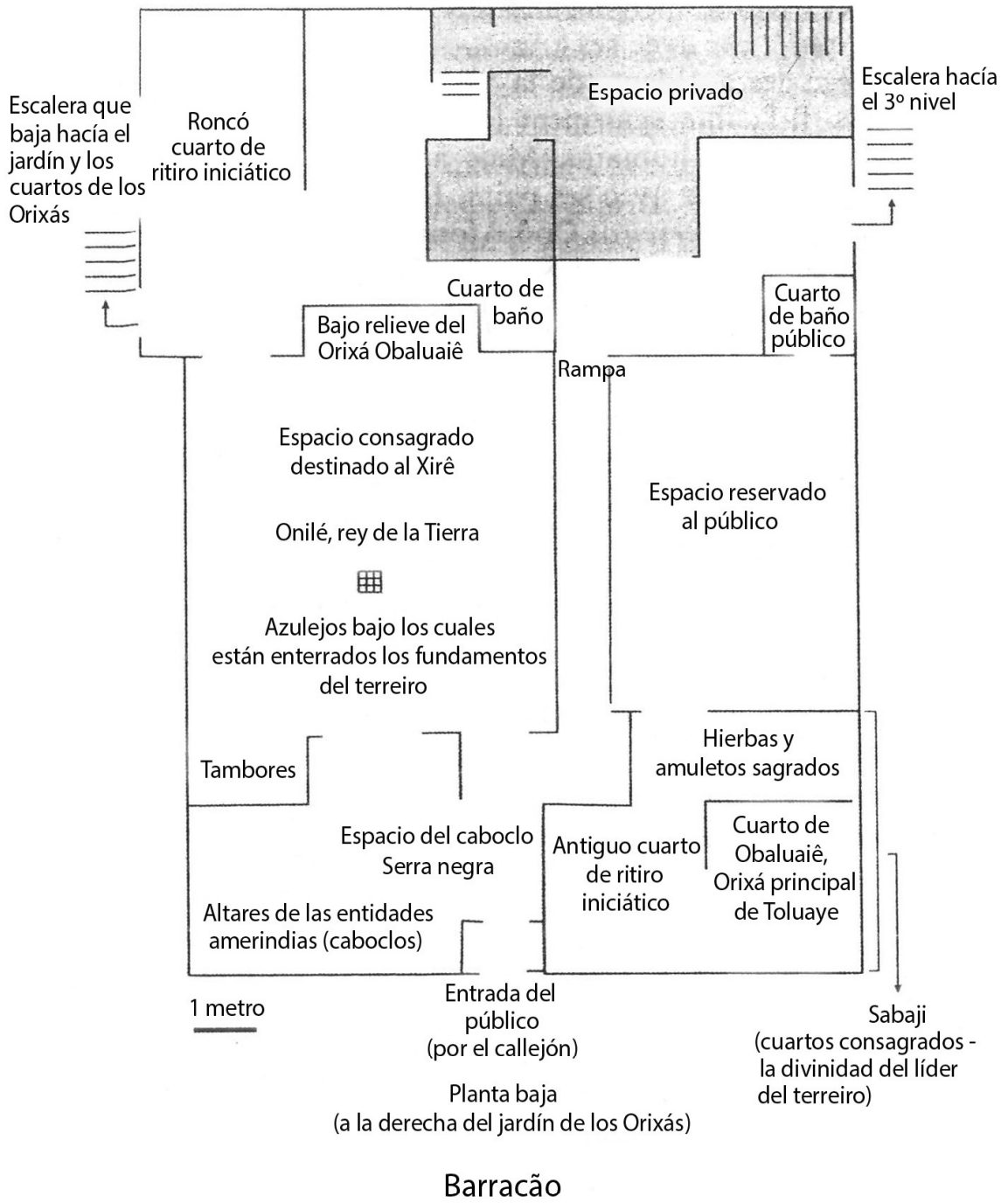
Fuente: (TALL, 2012, p.49, traducción del autor 2017)

Figura 9: Planta *terreiro* 2



Fuente: TALL, 2012, p.50 (traducción del autor, 2017)

Figura 10: Planta *terreiro* 3



Fuente: TALL, 2012, p.52 (traducción del autor, 2017)

Consecuentemente, durante el estudio de campo, podemos notar que existen diferencias visuales y auditivas, dependiendo del espacio sagrado (casa de *Candomblé*), evidenciadas por la estética de las decoraciones, la música, las danzas y las vestimentas, que en el conjunto transmiten sensaciones distintas, como también se percibe una energía espiritual denominada *Axé*.

Todo lo dicho anteriormente, nos ayuda a comprender las diferencias que existen en los *Xirês* ejecutados en cada comunidad *terreiro* y que tratamos de enfatizarlas a través de la trasposición que realizamos mediante la fotografía, para poder así desarrollar el proceso creativo.

1.2.2 Caracterización de los sujetos investigados

La tarea principal del investigador, es identificar los informantes clave, que son los que se destacan para tener un mayor conocimiento del objeto de estudio. Este aspecto, ha requerido un tiempo considerable para poder evaluar y seleccionar esos sujetos.

Es importante evidenciar que la comunidad religiosa de algunos *terreiros* considerados referenciales, no se han demostrado muy receptivos, probablemente por haber sido precedentemente estudiados por otros investigadores y como consecuencia, porque también desde hace tiempo se benefician de una fama consolidada. Por ese motivo, percibimos que generalmente no suelen manifestar interés en ser pesquisados en la actualidad por otros estudiosos contemporáneos.

La estrategia de selección, se ha basado en conocer las personas que conviven en este contexto cultural, cuáles son sus tareas, sus pensamientos, ideologías y sobre todo, cuál es su forma de entender el fenómeno en que ellos están vinculados. A continuación, Lakatos y Marconi (2003), conceptúan y describen la comunidad como:

El conjunto de seres animados o inanimados que presentan por lo menos una característica en común. [...] La delimitación del universo consiste en explicitar que personas o cosas, fenómenos etc. serán investigados, enumerando sus características en común, como, por ejemplo, sexo, edad, organización a que pertenecen, comunidad donde viven etc. (LAKATOS y MARCONI, 2003, p. 223, texto traducido por el autor).

Sucesivamente, en base a la disponibilidad de los sujetos investigados, consideramos como nuestro principal informante, el *Babalorixá* Toluaye, sacerdote del *terreiro Ilè Asé Ijino Ilu Orossi*. Asimismo, incluimos en nuestro estudio, la importante colaboración de la *Iyalorixá* Maria Edite, líder del *Ilè Asé Dewaleji Omo Orossi*. Para poder beneficiarnos de una

mayor cantidad de adeptos que nos puedan otorgar más informaciones respecto a nuestro objeto de estudio, no solo nos limitamos en entrevistar los sujetos que frecuentan los *terreiros* estudiados, consideramos también interesante la posibilidad de contactar con religiosos que no pertenecen a esas casas de *Candomblé*, para poder así enriquecer nuestro trabajo.

Tratándose de un estudio descriptivo, buscamos especificar las propiedades y las características vinculadas con los perfiles de los sujetos entrevistados, que definimos a continuación, en la tabla 1, seleccionándolos en base a las necesidades que tenemos para el desarrollo del proceso creativo:

Tabla 1 - Caracterización de los sujetos entrevistados

NOMBRE Y/O SEUDÓNIMO	SEXO Y LUGAR DE NACIMIENTO	EDAD	FORMACIÓN EDUCACIONAL	CARGO
1. José Antônio de Almeida (Toluaye)	M – Salvador Bahia - Brasil	57	Licenciatura en anatomía patológica	<i>Babalorixá</i>
2. Maria Edite Pita Costa (Dewatomim)	F - Salvador Bahia - Brasil	60	Bachiller	<i>Iyalorixá</i>
3. Jaguaracy Santos da Cruz (Mojejbé)	M - Salvador Bahia - Brasil	27	Formación técnica en arte, educación artística y coreografía	<i>Ogã</i> , y profesor de danza afrobrasileña
4. Nelson Aboy Domingo	M – La Habana - Cuba	69	Doctor Honoris Causa en Filosofía	Antropólogo, sacerdote de Ifá, y presidente del Consejo Científico de la Casa Museo de África de La Habana
5. Ayrson Heráclito Novato Ferreira	M – Macaúbas – Bahia - Brasil	49	Doctor en Comunicación y Semiótica	<i>Ogã</i> , artista visual y Profesor del Curso de Artes Visuales – Universidad Federal del Recôncavo de Bahia - UFRB
6. Gabriel Pedreira de Araújo Ribeiro	M – Salvador – Bahia - Brasil	26	Magister	<i>Iaô</i>
7. Eli Laíse dos Santos de Deus Silva	F- Salvador- Bahia-Brasil	25	Estudiante de graduación	<i>Ekede</i>

Fuente: Autor (2017)

Evidenciamos que esta investigación es una aproximación vinculada con ciertos aspectos simbólicos y visuales de la religión, así que, no tenemos ninguna intención de invadir la intimidad de los entrevistados. Por ese motivo, percibimos que, con el pasar del tiempo los informantes adquieren mayor confianza con el investigador.

Lo que más nos interesa del trance es el aspecto expresivo, observando lo que acontece en la gestualidad del cuerpo como elemento inspirador, fruto de la naturaleza, que nos ayuda a construir el proceso creativo. Por ese motivo se ha considerado que los sujetos más importantes para nuestra investigación, son los que se denominan en la religión “rodantes”, o sea, personas que manifiestan el trance. También se han entrevistado algunos de

los llamados “no rodantes”, es decir, individuos que nunca entran en trance, considerando la posibilidad de poder otorgarnos algunas informaciones relevantes, como también eventuales contactos que puedan ser importantes para el desarrollo de nuestra investigación.

1.3 INSTRUMENTOS DE RECOGIDA DE LAS INFORMACIONES

Para poder recolectar las informaciones, analizamos el contexto social y cultural del *Candomblé*, que es nuestro universo de estudio. Durante el primer contacto con la religión, se han detectado dificultades inherentes a la complejidad provocada por ciertas limitaciones para conseguir una primera conexión con los sujetos vinculados con el *Candomblé*, pero, con el pasar del tiempo, los adeptos se han demostrado tendencialmente disponibles y con voluntad de querer colaborar.

A partir de ahí, se ha escogido la opción más viable, para el desarrollo de la investigación de campo, considerando la necesidad de un registro visual, en relación a las características del objeto de estudio. Elegimos la fotografía como medio expresivo, teniendo en cuenta que nos proporciona una independencia en la ejecución y, asimismo, el beneficio de obtener como resultado, un registro de imágenes que traduce una realidad mediante un proceso creativo. Utilizamos esas representaciones para la difusión del conocimiento.

Es importante decir, que se ha considerado necesario hacer un recorte por causa de la complejidad del objeto investigado. Para poder crear con la fotografía un registro visual, se ha reflexionado sobre la posibilidad de “congelar” los momentos más peculiares y efímeros de la manifestación del trance, ya que, su duración es indefinida. Por ese motivo se ha considerado la posibilidad de utilizar la fotografía como instrumento expresivo para el desarrollo de la creatividad, con la finalidad de enfatizar la gestualidad del cuerpo mediante la imagen.

Consideramos oportuno, para una mejor comprensión de lector, ilustrar gráficamente el proceso creativo, que evidenciamos en la fig. VYT, que denominamos “Síntesis del proceso del pensamiento creativo” y que describimos a continuación. Generalmente, se comienza por la motivación y el deseo de crear, sucesivamente se genera/produce la idea a través de algo que nos ha previamente inspirado. Así que, a posteriori se evaluará la idea, reflexionando sobre la viabilidad de la misma, para poder finalmente concretarla y desarrollarla.

Figura 11: Síntesis del proceso del pensamiento creativo



Fuente: Autor (2017)

Otro elemento importante de la observación participante, es el lenguaje del grupo que el investigador tiene que aprender, como también saber que el uso de algunas palabras, formas o significados pueden variar dependiendo de la comunidad. Durante la investigación de campo, las informaciones se registrarán a través del sistema narrativo (diario o notas de campo) y los audiovisuales (grabaciones audio/video y fotografía).

Algunos autores como Taylor y Bogdan (1987), consideran que es muy importante recordar todo aquello que se ve, se oye y se siente, mientras se está en el campo. Por ello recomiendan tener en cuenta, prestar atención, buscar palabras claves en las observaciones de la gente, concentrarse en las percepciones primeras y últimas de cada conversación, reproducir mentalmente las observaciones y las escenas. Se recoge informaciones a través de:

- Entrevistas a personas iniciadas en el *Candomblé*.
- Bibliografía vinculada a temáticas relacionadas con el *Candomblé*.
- Investigaciones realizadas sobre el *Candomblé*.
- Documentos fotográficos relacionados con el *Candomblé*.

1.3.1 Enfoque y alcance

El *terreiro*, se considera como un contexto multicultural en el que se generan intercambios simbólicos a través de un lenguaje de comunicación corporal, verbal y musical. De tal forma los hechos que configuran la vida cotidiana son creados a través de la interacción de los miembros de la misma comunidad.

Inicialmente, el objetivo fue ganar la confianza del grupo, proceso que puede requerir un tiempo tendencialmente amplio, así que es necesario que los individuos comprendan la importancia de la investigación, sin ocultar el objetivo o la misión.

1.3.2 Temporalización

La duración del proceso de investigación no viene reflejada como tal, así que, no especifica un tiempo determinado, lo que sí se necesita es una observación detallada y minuciosa. Se requiere así la participación, para poder llegar a una comprensión del objeto de estudio. La obtención, el análisis y la interpretación de las informaciones, se realizará de forma simultánea y se coordinará a lo largo del trabajo.

1.3.3 Técnicas de recogida de las informaciones

Consideramos que es importante una observación continuada y la participación de varios agentes que contribuyan a la interpretación de la cultura. Hay que decir que en este caso existe una interacción entre investigador e investigado.

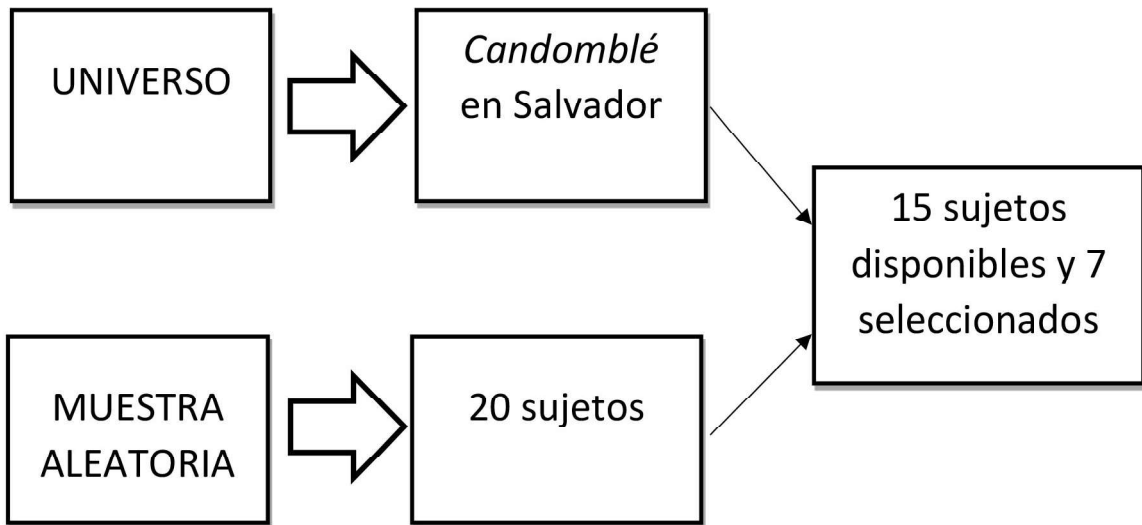
Para poder alcanzar una conexión con los actores involucrados en la comunidad religiosa, se ha considerado conveniente usar la técnica denominada “muestras en cadena o por redes” (bola de nieve) que consiste en: “identificar participantes clave, se agregan a la muestra, se les pregunta si conocen a otras personas que puedan proporcionar datos más amplios y una vez obtenidos sus datos, los incluimos también” (HERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ y BAPTISTA, 1991, p. 568). La técnica consiste en la búsqueda de una red de personas envueltas en la religión, que conseguimos a través de un informante principal, que nos posibilita obtener otros contactos que son el resultado de la muestra aleatoria. Así que nos comunicamos con ellos, para averiguar quién son los están dispuestos en colaborar con nosotros.

La muestra aleatoria se ha basado en veinte (20) sujetos entrevistados, de los cuales solamente quince (15) personas con diferentes cargos en la religión, han aceptado en colaborar con nuestra investigación. Dos (2) de ellos son líderes y han aceptado de abrirnos las puertas de sus *terreiros*. El primero es el *Babalarixá* Toluaye, nuestro principal informante y es lo que más nos ha acompañado durante el camino de esta investigación. La segunda es la *Iyalorixá* Maria Edite, que también nos ha otorgado una importante colaboración en nuestro estudio.

La selección de las entrevistas, se ha efectuado, en base al desarrollo del proceso creativo, considerando un total de siete (7) sujetos.

A continuación, para una mejor comprensión, elaboramos un esquema sobre la investigación y la muestra aleatoria (Fig. 12), así que, decidimos seleccionar algunas de las entrevistas, que necesitamos para poder desarrollar el proceso creativo.

Figura 12: Esquema que representa el universo de investigación y la muestra aleatoria



Fuente: Autor (2017)

En relación a las características de nuestros informantes y del objeto de estudio, se ha considerado conveniente optar por las preguntas abiertas. Otras particularidades de los sujetos entrevistados es que tienen diferentes edades, sexo y poseen diferentes cargos en la religión. A continuación, los incluimos con sus nombres específicos: *Babalorixá, Iyalorixá, Ekedes, Ogãs* e *Iaô*¹⁸, entre otros. Nuestros informantes han sido entrevistados en distintas ocasiones durante el curso de la investigación.

La recogida de las informaciones, se ha efectuado mediante el registro fotográfico, entrevistas, grabaciones audio y vídeo, considerándose ricas en su contenido, así contribuyendo de forma eficaz a nuestro estudio. A continuación, en la tabla 2 representamos el cronograma de las actividades ejecutadas durante la investigación de campo, relacionado con la cantidad de entrevistas realizadas y las sesiones fotográficas, mientras las grabaciones de los videos nos han servido para desarrollar el proceso creativo.

¹⁸ Sujeto iniciado beneficiándose de la posibilidad de poder entrar en trance. Se llamará así durante los primeros siete años.

Tabla 2 - Cronograma actividades investigación de campo

ENTREVISTAS	2014	2015	2016	2017
<i>Babalorixás</i>		6	4	4
<i>Iyalorixás</i>			4	
<i>Ogãs</i>		1	4	
<i>Ekedes</i>			2	
<i>Iaô</i>			9	
SESIONES FOTOGRAFICAS		3	21	3
GRABACIONES VIDEOS		12	49	3

Fuente: Autor (2017)

1.3.4 Recoleta de las imágenes fotográficas

Durante el proceso de ejecución de las fotos nos concentramos en registrar determinados detalles relacionados con la expresividad del cuerpo durante el trance en el *Xirê*, produciendo una cantidad importante de imágenes que nos ayudan a comprender, la gestualidad de los *Orixás Obaluaiê, Ogum y Iemanjá*. De tal forma, podemos desenvolver el proceso creativo. Concebimos la fotografía como un registro, en que algunos componentes como la luz, el contraste y las sombras, representan y traducen una realidad. Clasificamos las imágenes fotográficas, en relación a la tipología del *Orixá*.

1.3.5 Guion de las entrevistas

Como se ha descrito en el apartado relativo a la caracterización de la comunidad, tenemos 15 entrevistados, con perfiles y características diferentes, ocupando también distintos cargos en la religión, para que se puedan comprender las diferentes visiones de nuestros informantes. Teniendo en cuenta de las características de nuestro objeto de estudio, se ha considerado que no es conveniente utilizar cuestionarios, así que se ha decidido formular algunas preguntas claves relacionadas con el trance en el *Xirê* y la creatividad, para poder

luego desarrollar otras cuestiones abiertas, que se han formulado en el momento de las entrevistas, en base a las respuestas que nos han proporcionado los sujetos entrevistados.

Comenzamos formulando las siguientes preguntas, dirigidas a nuestros informantes y que describimos a continuación: ¿Cómo usted se inició en el *Candomblé* y durante cuántos años practica esta religión?, ¿Qué es el trance y cuál es su función en el *Xirê*?, sucesivamente, derivaron otras cuestiones que son, ¿De qué forma contribuye el trance en la comunidad religiosa? y finalmente, ¿De qué forma los *filhos-de-santo* en el *Xirê* aprenden las danzas de los *Orixás*? A continuación, consideramos interesante poder conocer el punto de vista de los religiosos, en relación a la creatividad, así que se han enunciado las siguientes preguntas: ¿Usted considera que en el trance está incluida la creatividad?, ¿Existe un proceso de construcción de la creatividad relacionada a una expresividad individual de cada religioso que entra en trance?

1.4 PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS DE LAS INFORMACIONES

Para analizar las informaciones consideramos apropiado utilizar el lenguaje hermenéutico, ya que nos ha proporcionado la posibilidad de comprender nuestro objeto de estudio de forma más coherente. Es importante subrayar que esta poética es tendencialmente adecuada para la interpretación de contextos vinculados con el sagrado. Asimismo, este concepto nos otorga la oportunidad de comprender la dinámica creativa que se desarrolla a través de acciones en el contexto socio-cultural.

Gadamer (1993) fundador de la escuela hermenéutica y Minayo (2005) nos dan una visión más contemporánea de este lenguaje. El primer autor sostiene que:

La hermenéutica afirma que el lenguaje pertenece al diálogo (*Gespräch*); es decir, el lenguaje es lo que es si porta tentativas de entendimiento (*Verständigungsversuche*), si conduce al intercambio de comunicación, a discutir el pro y el contra. El lenguaje no es proposición y juicio, sino que únicamente es respuesta y pregunta. De este modo, en la filosofía de hoy se ha cambiado la orientación fundamental desde la que consideramos el lenguaje en general. Conduce del monólogo al diálogo (*Dialog*) (GADAMER, 1993, p.70).

Mientras Minayo (2005) afirma lo siguiente:

La articulación entre diferentes campos del saber sólo es posible si pasa por las traducciones de las distintas lógicas y criterios de cientificidad, de una hermenéutica del *modus operandi* de cada metodología y de la arquitectura de los conceptos que cada teoría de referencia presenta. Sin ese diálogo de los fundamentos de cada una de las ciencias, los practicantes de las

diferentes tradiciones científicas estarán restringidos al infructífero debate de los límites de tal o cual concepto, de las condiciones de su *operacionalización* o de la yuxtaposición de métodos y técnicas (MINAYO, 2005, p. 44).

Así que el lenguaje hermenéutico es determinante para poder comprender los fenómenos culturales y a través de las respuestas tenemos la posibilidad de construir un dialogo y producir así una interacción con nuestros sujetos entrevistados, descubriendo progresivamente la forma en que ellos desarrollan las actividades en la comunidad, a través de varios campos del conocimiento creamos una articulación y de tal forma podemos producir un trabajo multirreferencial.

De acuerdo con Schleiermacher (1768-1834) consideramos la hermenéutica como el arte del entendimiento, comenzando por el dialogo, teniendo en cuenta de una reconstrucción histórica. Por otro lado, existe un componente relacionado con la subjetividad y la objetividad.

1.4.1 Interpretación de las informaciones

Interpretamos, tratando de comprender la idiosincrasia del sujeto que pertenece a otra cultura y que es el difusor de conocimientos que están vinculados a creencias específicas como distintivas, encontrándose integradas en una sociedad. También las entrevistas han contribuido en la elaboración de las imágenes y en el proceso creativo. Así que, en relación a la hermenéutica existe una conexión entre el lenguaje visual y verbal, que comienza a partir de un dialogo direccionado a un intercambio comunicativo, en una discusión de articulación entre distintos campos del conocimiento, que vienen traducidos en la investigación durante el proceso de análisis.

Las imágenes se analizan a través de un proceso creativo, teniendo en cuenta los elementos visuales que se evidencian por los colores, formas y la gestualidad del cuerpo, como también por los efectos generados gráficamente en el mismo soporte fotográfico mediante un ajuste realizado en la máquina fotográfica, como también a través de la intervención de un *software*¹⁹, para beneficiarnos de distintas posibilidades creativas.

En relación a la realización de una obra se puede hablar de método que es un componente relacionado con la creación. El artista necesita tomar decisiones que pueden estar vinculadas con distintas variantes, es decir: el contexto cultural, los materiales, la técnica, el sujeto y el estilo, entre otros.

¹⁹ Componente lógico de un sistema informático.

Hay que decir que los artistas pueden equivocarse y eso ocurría también en el pasado, aunque consideramos que el fallo es necesario para poder aprender. De tal forma se puede ejecutar la creación de forma coherente, pudiendo así analizar determinados elementos que son parte de la obra, con sabiduría, equilibrio mental y espiritual, que también se busca en la religión, como la alquimia que incluye varios campos del conocimiento y está directamente relacionada con la multidisciplinariedad.

Desarrollamos el proceso de elaboración de la imagen y asimismo tratamos de crear algunas vibraciones coloristas, con el objetivo de representar imágenes que evocan el misterio, cuerpos que danzan en un procedimiento de transición que pasa desde un estado consciente al inconsciente. Podemos observar que en otras culturas también existen procesos creativos en estado de inconciencia.

La interpretación de los datos es en base a la propia perspectiva, así que se analiza cada dato que se considera que en sí tiene un valor, tratando de deducir similitudes y diferencias con otros datos, organizándolos en un sistema de categorías. Finalmente, los resultados del análisis son síntesis que sobresalen en las descripciones, expresiones, temas, patrones, hipótesis y teorías.

Analizamos las informaciones relativas a la creatividad, evidenciándolas a través de las imágenes fotográficas, que se han realizado durante la investigación de campo y que describimos en los resultados.

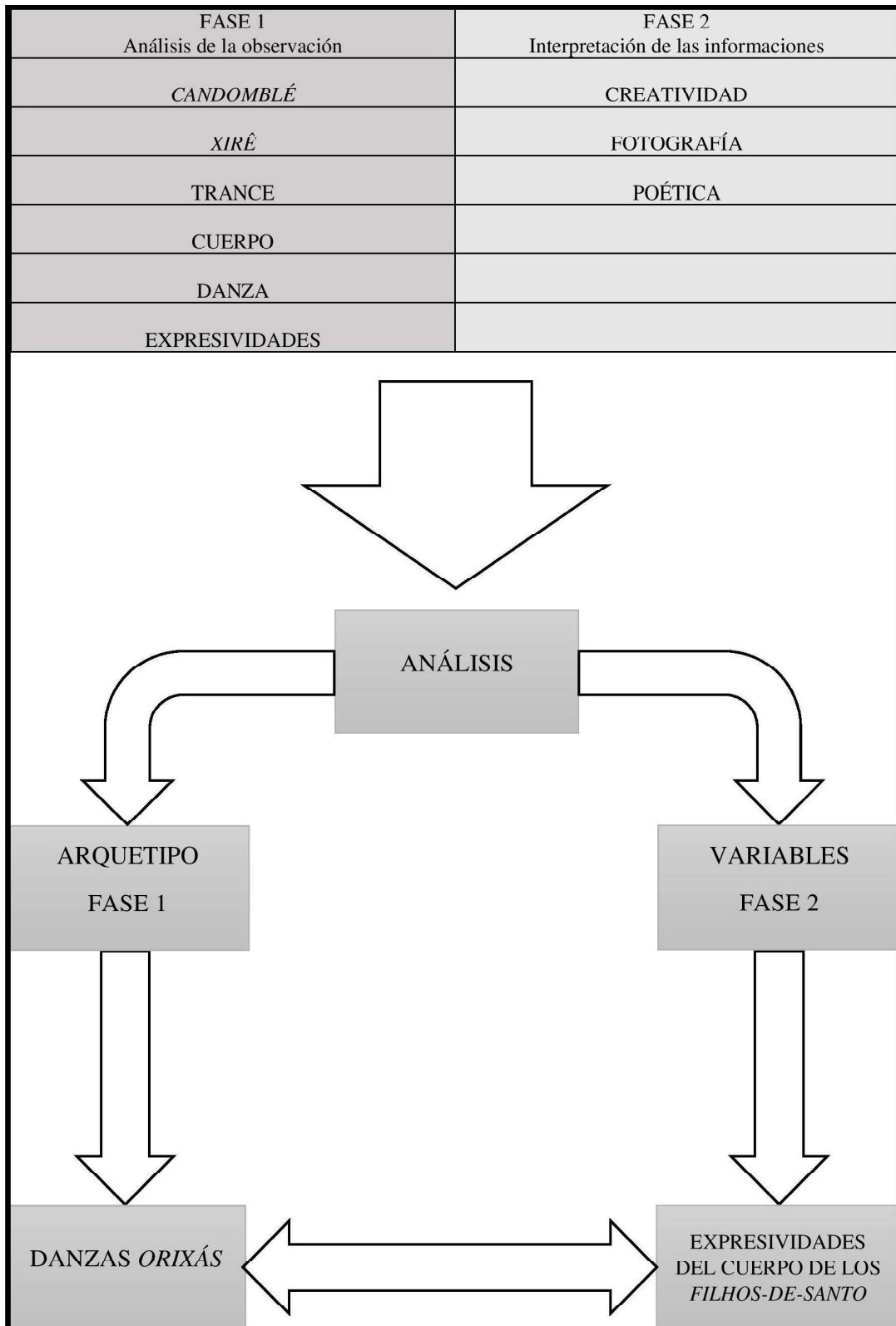
Consideramos las características generales de las danzas de los *Orixás* (arquetipos) evidenciando la creatividad en la expresividad del cuerpo a través de la fotografía, que elaboramos mediante un proceso gráfico. Generalmente las danzas africanas tienen la finalidad en la cotidianeidad de agradecer, pedir, cambiar una etapa de la vida y eso acontece también en las ceremonias fúnebres.

La función principal de las danzas sagradas es la expresión y la comunicación. Eso sucede principalmente con los ancestros y las entidades africanas. A veces, las diferencias vinculadas con la gestualidad durante el trance en los *filhos-de-santo*, pueden ser tendencialmente sutiles. A partir de ahí, para una mejor comprensión del lector, hemos establecido de sistematizar las informaciones mediante la descripción de algunos componentes simbólicos que nos sirven para reconocer las expresividades del cuerpo en las danzas durante el trance.

Para mejor entender cómo elaboramos las informaciones, producimos el esquema del análisis de los resultados, basándonos en los arquetipos vinculados con las danzas de los

Orixás relacionadas con las expresividades del cuerpo de los *filhos-de-santo*, que se analizan a partir de las categorías ordenadas conforme la fig. 13 que encontramos a continuación.

Figura 13: Esquema del análisis de los resultados, a partir de las categorías teóricas, basándonos en el arquetipo y en las variables

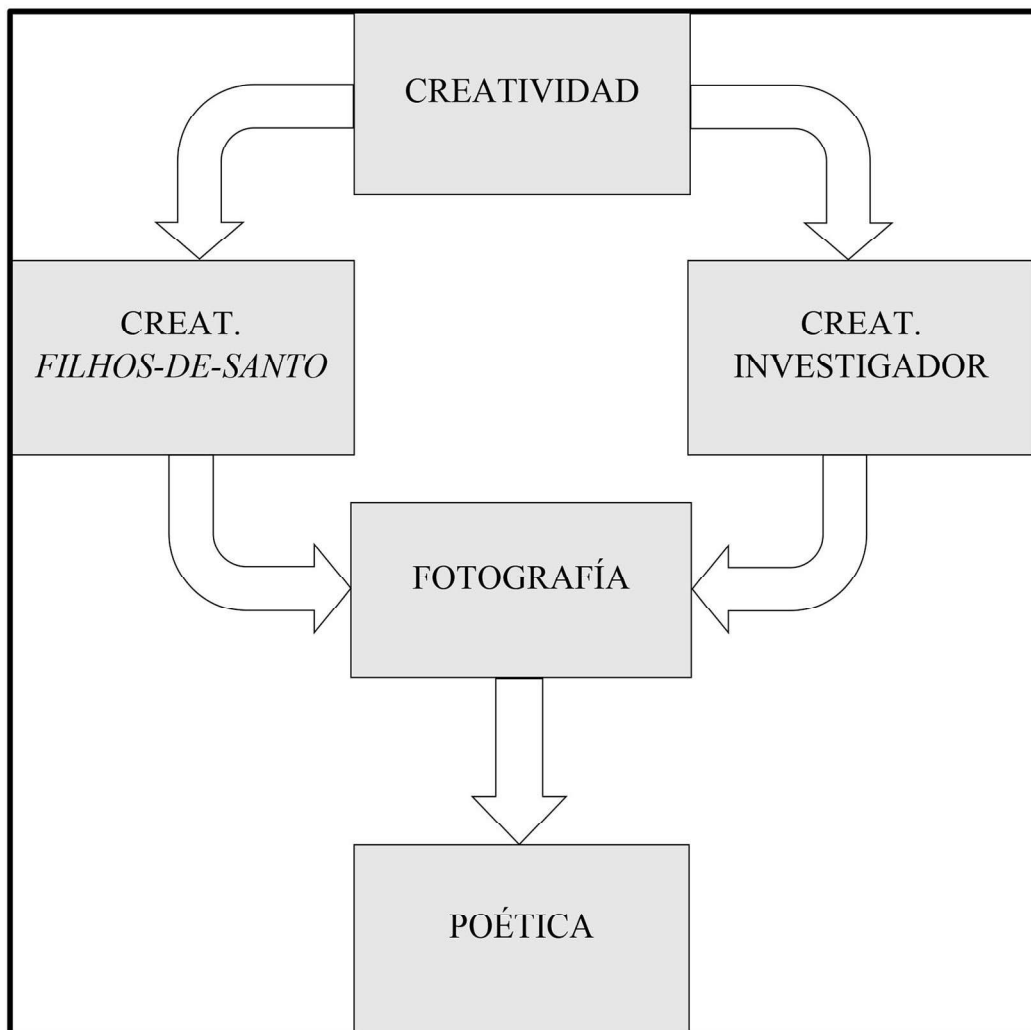


Fuente: Autor (2017)

1.4.2 El proceso creativo

A continuación, esclarecemos en la fig. 14 como interpretamos las informaciones relativas a la categoría creatividad. Existe un componente creativo que está relacionado con los *filhos-de-santo* y otro con el investigador, en una sinergia generada en el campo que se traduce mediante la poética, como, también, a través del proceso que da como resultado la imagen.

Figura 14: Interpretación de las informaciones, a partir de un proceso creativo



Fuente: Autor (2017)

Comenzamos el proceso creativo a partir de la observación y aprendizaje de la representación de las danzas. Así que, intervenimos mediante una fijación del instante efímero a través de la fotografía, que manipulamos sucesivamente mediante un procesamiento gráfico, que se divide en fases, manteniendo un estilo y métodos operacionales que son comunes a

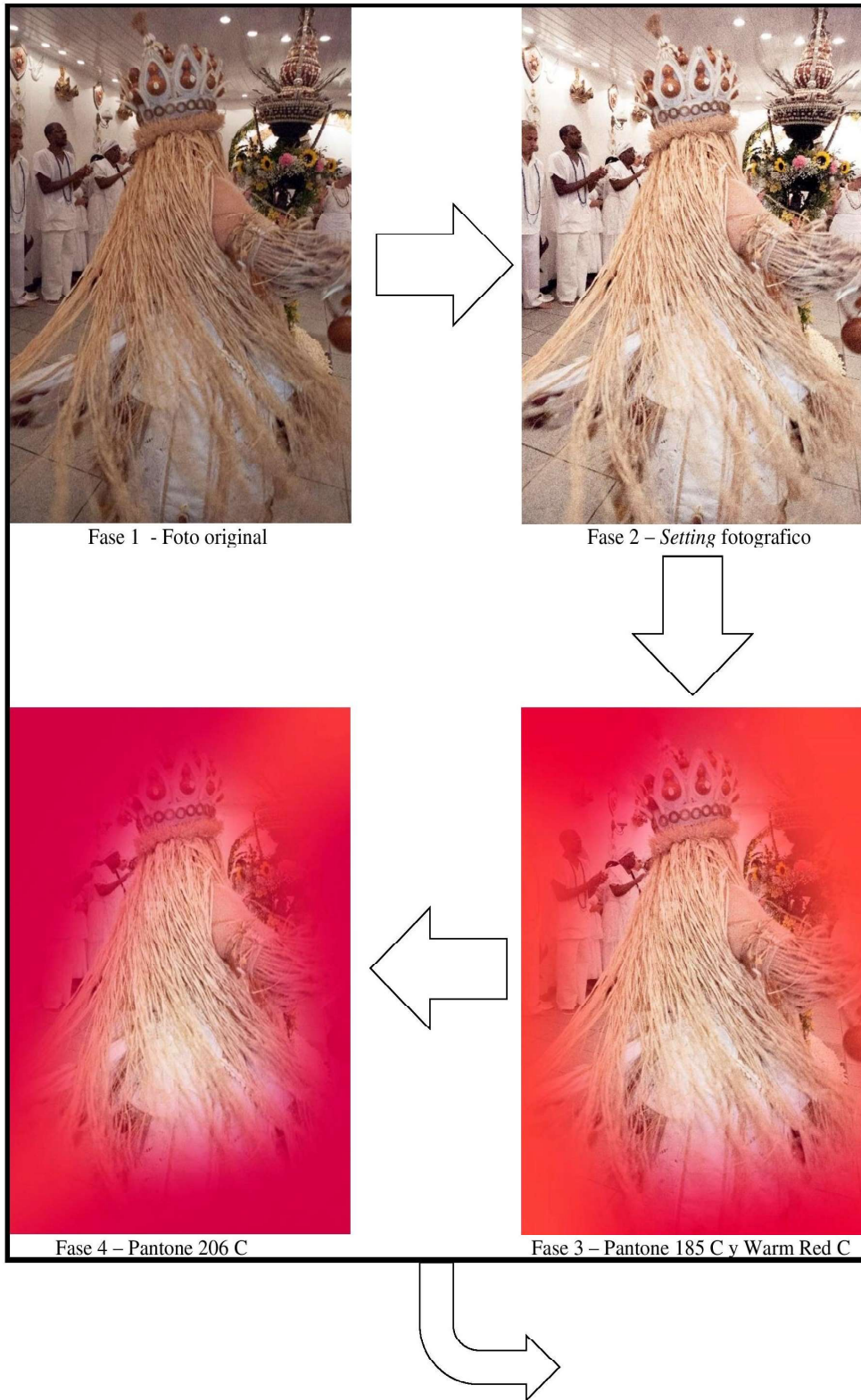
todas las imágenes de los *Orixás* que elaboramos visualmente (Fig. 15) a través de algunas acciones que describimos a continuación.

Empezamos a partir de la fotografía original y sucesivamente realizamos un *setting*, que nos posibilita el equilibrio de determinadas variables como, el contraste, los colores y las luces, entre otros. Una vez que establecemos los ajustes definitivos, intervenimos gráficamente, en varias fases y como consecuencia generando otras imágenes, mediante el uso de un *software* gráfico denominado *Photoshop*, con el objetivo de enfatizar el trance, el misterio, la creatividad, lo simbólico, la gestualidad del cuerpo, incorporando potencia y movimiento.

En la imagen podemos así incorporar distintas visiones del cuerpo, que miramos durante la danza desde varios ángulos. A partir de esa teoría, Deleuze (1983) considera que “este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una especie de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido atrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento” (DELEUZE, 1983, p.90-91).

La unión de los elementos fotografía-sujeto, genera la imagen, concretizándose en un “punto de encuentro” que es el objetivo de la cámara fotográfica. Así que, el movimiento de ambos es parte de las variables que pueden influir en el resultado, sobre todo del fotógrafo, que necesita estar constantemente concentrado durante la observación y capturando instantes de sujetos que se encuentran en movimiento durante la ceremonia.

Figura 15: Representación visual del proceso creativo
(en las imágenes: el *Orixá Obaluaiê*)





Fase 5 - Resultado final

Fuente: Autor (2017)

Otros elementos simbólicos que caracterizan el *Orixá*, son las herramientas sagradas, los colores de las vestimentas litúrgicas y los collares, entre otros. Esos componentes sirven para distinguir las divinidades y que detallamos sucesivamente en la tabla 3.

Tabla 3 - Variables vinculadas a los colores que distinguen los *Orixás*

<i>ORIXÁ</i>	Variables colores	<i>ORIXÁ</i>	Variables colores
<i>Exu</i>	Negro y Rojo	<i>Xango</i>	Rojo y blanco o marrón
<i>Ogum</i>	Azul	<i>Oiá-Iansã</i>	Marrón, rojo o rosa
<i>Oxóssi</i>	Azul turquesa	<i>Obá</i>	Rojo y amarillo
<i>Ossain</i>	Verde y blanco o todo verde	<i>Ewá</i>	Rojo oscuro
<i>Obaluaê</i>	Blanco, negro, marrón y rojo	<i>Oxum</i>	Amarillo miel
<i>Iroko</i>	Verde y blanco	<i>Yemanjá</i>	Azul claro y blanco
<i>Oxumaré</i>	Naranja y amarillo	<i>Nanã</i>	Rojo o blanco con azul
<i>Logum Edé</i>	Azul turquesa y color miel	<i>Oxalá</i>	Blanco

Fuente: Autor (2017)

Evidenciamos la creatividad a través de las imágenes fotográficas que podemos encontrar en el capítulo relativo a los resultados y una poética que nos ayuda a traducir los acontecimientos observados durante la investigación de campo.

2 EL TRANCE DURANTE LA FIESTA DEL *XIRÉ* EN EL *CANDOMBLÉ*

2.1 EL *XIRÉ*: PROCESOS PREPARATORIOS Y EJECUTIVOS

El *Candomblé* es el resultado del encuentro de diferentes culturas que han contribuido a la constitución de esta religión. Así que, damos énfasis a la nación *Kétu*, porque es la que más se ha expandido en el territorio perteneciente a la ciudad de Salvador-Bahia, considerada la capital del *Candomblé* y asimismo nos ha otorgado una mayor accesibilidad.

Bastide (1978) describe detalladamente a continuación esta religión, que pertenece a naciones distintas:

Los *Candomblés* pertenecen a naciones diversas y por tanto perpetúan tradiciones diferentes: Angola, Congo, *Jeje* (Ewe), *Nagô* (termino que los franceses denominaban todos los negros de habla *Yorubá*, de la Costa de los Esclavos), *Queto* (o Ketu), *Ijexa* (o Ijesha). Es posible distinguir dichas naciones por la forma con la cual tocan los tambores (sea con las manos como con baquetas), para la música, para el idioma de los cánticos, para las vestes litúrgicas, algunas veces para los nombres de las divinidades, en fin, para ciertos elementos del ritual. Todavía, la influencia de los *Yorubá* domina sin contestación el conjunto de las setas africanas, imponiendo sus dioses, la estructura de sus ceremonias y su metafísica (BASTIDE, 1978, p. 15).

Acrecentamos lo que comenta Bastide (1978) afirmando que el *Candomblé* no solo pertenece a naciones procedentes de África, también existen influencias de otros componentes culturales que han contribuido a la construcción de este culto.

En relación a la religión, Geertz (2003) asevera lo siguiente:

La religión asegura el poder de nuestros recursos simbólicos para formular ideas analíticas en una concepción con autoridad sobre la realidad toda; por otro lado, asegura el poder de nuestros recursos también simbólicos para expresar emociones (estados anímicos, sentimientos, pasiones, afectos) en una similar concepción de su penetrante tenor, de su inherente tono y temperamento. Para quienes son capaces de símbolos religiosos y mientras se atengan a ellos, dichos símbolos suministran una garantía cósmica no sólo de su capacidad de comprender el mundo sino también, al comprenderlo, de dar precisión a los sentimientos que experimenta, de dar una definición a las emociones, definición que les permite experimentarlas con tristeza o alegría, hosca o altivamente. [...] La estructura de todos los cantos, el argumento del drama, es muy parecida. Desarrollan tres actos principales: una purificación del paciente y del público; una declaración (por medio de cantos reiterados y manipulaciones rituales del deseo de restaurar el bienestar ("armonía") en el paciente; una identificación del paciente con los seres sagrados y su consiguiente "curación" (GEERTZ, 2003, p. 100-101).

Podemos comprender que el símbolo está estrictamente ligado con la religión, ya que nos posibilita tener una conexión con los ancestrales, porque es parte de significados que se

sintetizan en un solo objeto, o en el conjunto de varios componentes conectados con la naturaleza. Esos elementos están de alguna forma entrelazados por causa de un conocimiento de nuestros antepasados y que nos pueden desvelar los misterios vinculados con el universo sagrado.

Fueron los sacerdotes africanos que vinieron en Brasil como esclavos, los que trajeron desde sus tierras, entre el 1549 y el 1888 los cultos a los *Orixás*²⁰/*Nkisis*²¹/*Voduns*²², que son divinidades procedentes desde diferentes naciones africanas, y que poseen entre ellas características similares. Fueron los africanos quienes de alguna manera buscaron la forma de poder profesar sus religiones en Brasil, expandiéndose a partir del 1888, que fue el año en que se finalizó la esclavización. Actualmente, en la ciudad de Salvador existen más de 2000 *terreiros* registrados en la Federación Baiana de Cultos Afro-brasileños y catalogados por el Centro de Estudios Afro-Orientales - CEAO de la UFBA a través de un mapeamiento.

Se considera pertinente mencionar algunos *terreiros* de Salvador, por ser importantes referentes de este culto. En origen el *Candomblé da Barroquinha* fundado en 1830 y bautizado con el nombre de *Ilê Iyá Nassô* (Casa de *Mãe Nassô*), ha sido el primero a funcionar regularmente en Bahia, dando origen a las tres más famosas comunidades *terreiros* *Kêtu-Nagô* de Bahia, es decir, la *Casa Branca*, conocido también como el *Candomblé do Engenho Velho*, primera casa de nación *Ketu* en Brasil, el *terreiro Ilê Axé Omim Iyá Massê*, actual *Candomblé do Gantois* y el *Ilê Axé Opô Afonjá*.

Al principio, las liturgias se ejecutaban en las casas de los colonizadores, en un espacio destinado a los esclavos, luego en terrenos y sucesivamente, como acontece en la actualidad, en estructuras cerradas, que se denominan *terreiros*. Dichos *terreiros*, son espacios metafísicos, en que la *familia-de-santo* se conecta con lo espiritual. Ahí existen varios ambientes, incluyendo los cuartos dedicados a cada *Orixá*, que sirven también para ejecutar ciertas ceremonias, a través de varias formas de adoración de las divinidades africanas denominados *Orixás*. En el mismo tiempo se culturan las fuerzas elementales oriundas del agua, tierra, aire y fuego, entre otros. En relación a lo dicho anteriormente, Verger (1981) afirma lo siguiente:

La religión de los *Orixás* está vinculada a la noción de familia, originaria de un mismo antepasado, que engloba los vivos y los muertos. El *Orixá* sería, en principio, un ancestral divinizado, que, en vida, establecerá vínculos que le garanta un control sobre ciertas fuerzas de la naturaleza, como el trueno, el

²⁰ Divinidades africanas culturadas en el *Candomblé* de nación *Ketu*.

²¹ Divinidades africanas culturadas en el *Candomblé* de nación Angola.

²² Divinidades africanas culturadas en el *Candomblé* de nación *Jeje*.

viento, las aguas dulces o saladas, o asegurando la posibilidad de ejercer ciertas actividades como la caza, el trabajo con metales o, todavía, adquiriendo el conocimiento de las propiedades de las plantas y de su utilización del poder. El *Orixá* ancestral tendrá después de su muerte la facultad de encarnarse momentáneamente en uno de sus descendientes durante un fenómeno de trance por el provocada (VERGER, 1981, p. 9, traducción del autor).

El equilibrio de esas fuerzas de la naturaleza, produce una energía espiritual denominada *Axé*, que debe ser constantemente alimentada, ayudando a los creyentes en la cotidianidad, para que su destino pueda ser progresivamente más favorable. También existen ciertos tipos de ofrendas a los *Orixás*, pertenecientes al mundo vegetal como, la nuez de cola (*obi*), el maíz blanco y el aceite de palma (*aceite de dendé*), entre otras, mientras algunas se relacionan con el mundo mineral, por ejemplo, el agua. Así que, dependiendo del tipo de ceremonia, es necesario utilizar ofrendas específicas que el mismo *Orixá* establece a priori y que la comunidad debe providenciar.

Por ofrenda, se entiende como una renuncia de ciertos bienes por parte del *povo-de-santo*, que sirve para alimentar el *Axé*. En esta cultura se cree que algunos tipos de ofrendas de origen mineral, vegetal y animal contienen un poder sobrenatural que agrada a los *Orixás*. En realidad, la ofrenda es un elemento muy importante de la ceremonia, y se incluye también en algunos *Xirês*, influyendo, de alguna forma, en la provocación del trance. Una parte viene generalmente consumida por los fieles y otra se ofrece a la comunidad. Las ofrendas, privan a las personas de ciertas comodidades, así que se considera como una disciplina ascética y son parte de la renta de la *familia-de-santo*.

En el *Candomblé* la configuración de sus rituales, como las danzas, cánticos y comidas contribuyen a generar un ambiente propicio a la fiesta. En relación a lo dicho anteriormente, Duvignaud (1983) declara lo siguiente:

La fiesta, así como el trance, permiten a las personas y colectividades superar la “normalidad” y llegar al estado donde todo se convierte en posible porque el individuo, así que, no se inscribe solamente en su esencia humana, todavía, en una naturaleza, que él completa por su experiencia, formulada o no. [...] El sistema de fiesta tiene otro alcance porque implica, como el trance en el cual ella tiene expresión más frecuente, la intensidad de una naturaleza descubierta por intermedio de sus manifestaciones extremas. Quien no percibió, conforme lo que decía Nietzsche, que ¿la grande arte y la locura se comparan? El motivo no es porque la locura conduce al genio o este a la locura, más bien debido al hecho de que existen diferencias correlativas. La homología de los sistemas substituyó la idea de la evolución. El trance [...] constituye, así, un medio de abordaje a la fiesta (DAVIGNAUD, 1983, p.222-223, traducción del autor).

Consideramos importante decir que no todos los rituales del *Candomblé* terminan en fiesta. Por ejemplo, las ceremonias de *Bori*²³ y *Ebó*²⁴, se hacen y vienen asistidas solamente por la *familia-de-santo* y/o invitados muy próximos. También dentro de ciertos rituales, existen procedimientos secretos que generalmente, tienen acceso solamente los iniciados más ancianos.

En esta religión existen fiestas públicas y privadas. Las públicas, están destinadas a personas que no están iniciadas en el culto y generalmente se puede acudir a ellas en base a un calendario que varía dependiendo del *terreiro*; mientras las privadas están reservadas a los adeptos y organizadas por los líderes de cada casa de *Candomblé*. En general, en el *Candomblé* hay reglas dictadas por fundamentos, aunque existen variables que están relacionadas a las características y a las dinámicas de cada *terreiro*.

En los *terreiros* de *Candomblé* se ejecuta una fiesta denominada *Xirê*, que en lengua *Yorubá* significa rueda o danza. Su función es la de evocar y elogiar a los *Orixás*, a través de una orden jerárquica que puede variar en base a las reglas de los *terreiros*. Se desarrolla con una danza en sentido anti horario, representando el volver a los orígenes y la parte izquierda del cuerpo (a donde se encuentra el corazón) está dirigida hacia la *cumeeira*²⁵.

Generalmente *Exu*²⁶ es el primero a ser honrado y *Oxalá*²⁷ es lo último, sumando un total de dieciséis divinidades africanas. *Obá*²⁸ es la dueña del *Xirê* y el saludo a ese *Orixá* es,

²³ Dar comida a la cabeza, alimentar el *Orixá* de la persona. Generalmente es un ritual pequeño, hecho en un día, donde la persona que “da” el *Bori*, debe permanecer por lo menos un día entero en el *terreiro*.

²⁴ Ritual de limpieza espiritual, con la finalidad de aumentar el *Axé* (energía espiritual).

²⁵ Elemento simbólico que se encuentra en el centro del *barracão*. Tiene aspectos y formas diferentes dependiendo de la casa de *Candomblé*, como también posee la función de conectar el cielo con la tierra.

²⁶ En *Yorubá* “esfera”, se refiere a un *Orixá* que todo lo ve y que está en todas partes. *Exu* suele ser bromista y simpático, suele reírse a carcajadas cuando se manifiesta en el cuerpo de su médium, pero es muy serio y efectivo en su trabajo. Se los agrupa en pueblos y reinos, de acuerdo al lugar donde habitan. *Exu* posee en el orden místico los siete reinos de la creación, simbólicamente son los siete caminos que el hombre necesitará transitar a lo largo de su vida. 1. El camino de la espiritualidad. 2. El camino del discernimiento. 3. El camino de la fecundidad. 4. El camino de la abundancia. 5. El camino del trabajo. 6. El camino del placer. 7. El camino del amor. Los colores que los identifican son el rojo y el negro, el rojo representa la vitalidad, la apertura de los caminos, las buenas energías en general, y el negro representa todo lo oculto en potencia, todo en equilibrio.

²⁷ Nombre de un *Orixá*, resultado de una grafía de dos palabras homónimas de la lengua portuguesa, una de origen árabe “in sha’ allh”, cuyo significado es “si Dios quisiera”, que es usualmente utilizada como intersección para expresar el deseo de que algo suceda. Es sinónimo de “ojalá” o “quiera Dios”. La otra palabra deriva del *Yorubá* *Òrisànlá*, que es el nombre de un *Orixá* también denominado *Obbatalá*. *Orixá* asociado a la creación del mundo y de la especie humana. Se presenta en varias maneras siendo dos las principales calidades, uno llamado de *Oxaguiã* y sus símbolos principales son un *idá* (espada), un bastón de metal blanco y un escudo. En su forma anciana, *Oxalá* es llamado de *Oxalufã* y su símbolo principal es un bastón de metal llamado *opaxorô*. El color que usan ambos en las vestimentas generalmente es el blanco.

²⁸ Femenina, fuerte, temida, enérgica, considerada más fuerte que muchos *Orixás* masculinos. Representa el amor reprimido y el sacrificio por el ser que uno ama, el sufrimiento y simboliza la fidelidad conyugal. Está relacionada a los lagos y las lagunas. Viste de rosa viejo, con un paño en la cabeza del mismo color. Su receptáculo es una sopera de losa color rosada con flores. Sus atributos son yunque de madera, puñal, espada,

Obá Xirê. Según la mitología, fue una grande guerrera y también esposa de *Xangô*²⁹. Durante la fiesta, por cada *Orixá* hay que entonar por lo menos un cantico, aunque pueden ser tres, siete, catorce o veintiuno. Esa cantidad varía dependiendo del grado de relevancia de la fiesta, como, también, de la presencia de alguien que tenga el conocimiento para poder cantar un cierto número de cánticos.

Durante la ceremonia hay un momento en que las divinidades se manifiestan en algunos religiosos provocando como resultado el trance, es decir, una alteración de los sentidos y de las acciones. Ese acontecimiento, comienza en el momento en que se entona una cantiga que es lo variable y es parte del efímero de cada casa de *Candomblé* porque no siempre acontece en el mismo instante. Durante las ceremonias se percibe entre los adeptos una sólida cohesión, ya que están comprometidos en resignificar y perpetuar acontecimientos del pasado, conectados con la ancestralidad, como también de alimentar una energía comúnmente llamada en este culto, *Axé*.

También en las fiestas, pueden variar los gustos y las exigencias, dependiendo de la comunidad religiosa, como, también, con la influencia ancestral (estrictamente conectada con el trance), perteneciente a un universo a donde el misterio en el *Candomblé* es permanentemente presente. Lo dicho anteriormente se percibe constantemente durante las ceremonias e influye en las diversidades que observamos en los espacios sagrados durante nuestra investigación de campo.

Consideramos también que existe un proceso educativo dirigido a los adeptos, vinculado con el enseñamiento de las danzas de los *Orixás* y que es un conocimiento se difunde de una generación a otra. Como nos comenta nuestra informante Maria Edite “en el *Candomblé* se aprende observando y todo comienza desde cero, como si cada adepto fuera un niño, independientemente de la edad biológica, aprendiendo en base a los ensañamientos de la *familia-de-santo*” (Información verbal: Maria Edite, 18/09/2016, traducción del autor).

Lo mismo normalmente acontece en una familia biológica, ya que suelen ser el padre y la madre los que educan a los hijos. Deducimos también que otro probable motivo es salvaguardar los secretos custodiados, que hacen parte de los misterios de esta religión.

una mano de caracoles, escudo, dos llaves, careta, timón o rueda dentada, libro, coraza, dos manillas torcidas, oreja, todo esto de cobre.

²⁹*Orixá* de la justicia, de los truenos, de los rayos, de la virilidad, la danza y el fuego. Representa la necesidad y la alegría de vivir, la intensidad de la vida, la belleza masculina, la pasión, la inteligencia y la riqueza. Los colores que lo representan son el rojo o marrón y blanco. Los símbolos principales son el *Oxé* (hacha doble), el *Edún-Árá* (piedra de rayo) y el *Xerê* (instrumento musical hecho de cobre, con la extremidad de forma esférica conteniente semillas vegetales).

En el *Candomblé* los practicantes necesitan usar la memoria, para registrar lo aprendido en los *terreiros* y que se va así difundiendo el conocimiento mediante la oralidad y las expresividades del cuerpo construidas a través de estímulos sensoriales que inducen a la creatividad. En relación al trance, podemos afirmar que incluye también un aprendizaje que se desarrolla con la vivencia y como consecuencia, se construye progresivamente una experiencia. Durante el proceso de enseñanza, existe la contribución de los *Orixás*, como también de las *Ekedes*³⁰ y *Ogãs*³¹. Así que comprendemos que existe una fusión entre divinidad y humano, como si fueran dos cuerpos en uno.

Para poder mejor entender la dinámica de la fiesta del *Xirê*, a continuación, podemos encontrar las fig. 16 y 17; la primera referente a la abertura del año litúrgico y la segunda relacionada la fiesta de *Obaluaiê* en el *terreiro* de Toluaye. Sucesivamente se localiza la fig. 18 que representa un momento durante la abertura del año litúrgico en el *terreiro* de Maria Edite.

³⁰ Importante cargo femenino en el *Candomblé*. Puede considerarse como el equivalente femenino de *Ogã*. Tampoco entran en trance, porque necesitan estar despiertas para atender las necesidades de los *Orixás*. Ellas tienen la función de vigilar, acompañar, danzar, cuidar de la ropa y herramientas de los *Orixás*, de los *filhos-de-santo* y hasta de los visitantes.

³¹ En *Yorubá* significa "persona superior, jefe". Es el nombre genérico para diferentes funciones masculinas dentro de una casa de *Candomblé*. Es el sacerdote escogido por el *Orixá*, para estar consciente durante los trabajos que se desarrollan en el *terreiro*. Los *Ogãs* no entran en trance, pero de todas maneras tienen una intuición espiritual.

Figura 16: Ceremonia de abertura del año litúrgico, *terreiro* de Toluaye



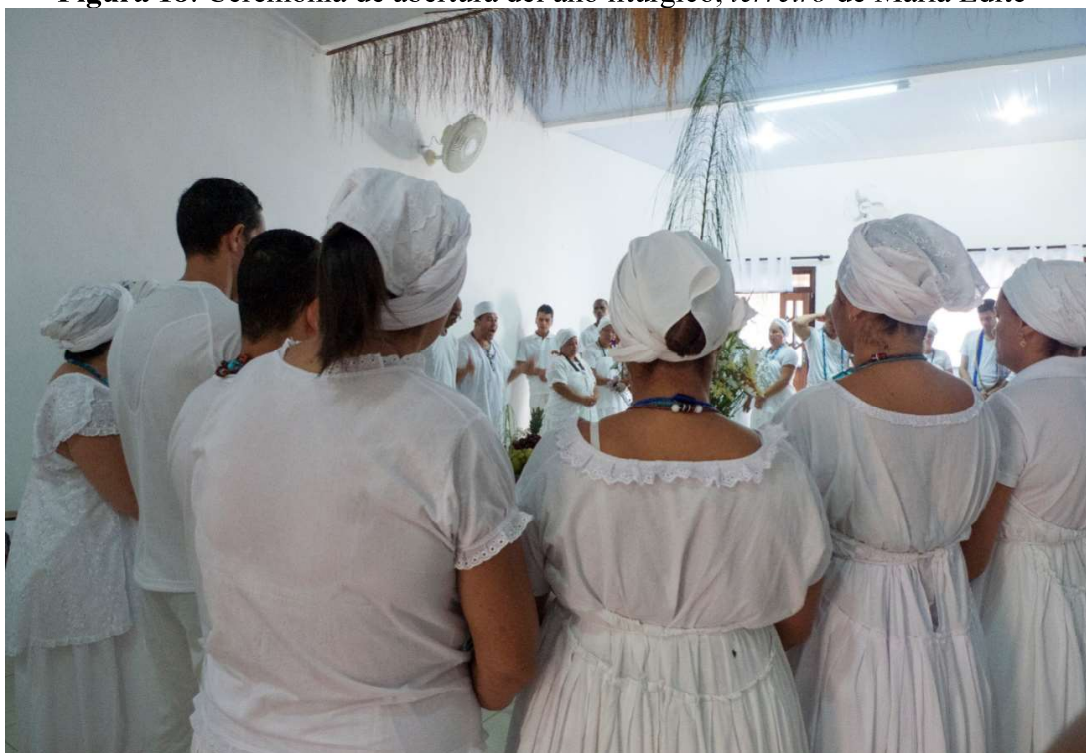
Fuente: Autor (2016)

Figura 17: Fiesta de *Obaluaiê*, *terreiro* de Toluaye



Fuente: Autor (2016)

Figura 18: Ceremonia de abertura del año litúrgico, *terreiro* de Maria Edite



Fuente: Autor (2016)

Tall (2012) en relación al *Xirê*, considera que:

El *Xirê* es la rueda, ritmos para los tambores y los cantos de los adeptos en el que se evocan las divinidades africanas, a través de un orden jerárquico que va desde el dios menor al dios mayor. En general, se comienza desde *Exu* después *Ogum*, para concluir la rueda con *Oxalá*, el dios creador de la humanidad (TALL, 2012, p.51, traducción del autor).

Respecto a lo que comenta Tall (2012) sobre el *Xirê*, consideramos que los dioses no se pueden clasificar como menores o mayores, más bien, diríamos que cada divinidad posee características distintas, ya que todos son importantes para poder difundir el equilibrio y el *Axé* en las comunidades de *Candomblé*. Aún en relación al *Xirê*, Santos (2011) considera que:

El cantico y la danza están siempre presentes en el culto a los *Orixás*, pero, específicamente durante el *Xirê* -fiesta, divertimento, conmemoración festiva- es la parte del culto que admite la presencia de personas no iniciadas en la asistencia. Es el momento en que los religiosos de otras casas, de otras naciones y hasta los simpatizantes vienen a comunicar con los *Orixás*. Es una fiesta de carácter religioso en que el *Orixá*, a través de su danza, encanta los participantes. Este encantamiento tiene el objetivo de reciclar las energías, purificando y armonizando cada uno de los asistentes (SANTOS, 2011, p.64-65, traducción del autor).

Todavía Santos (2011) afirma que todo lo que se profesa en la religión, procede de la naturaleza, que conversa con el *povo-de-santo* en todos los momentos, basta saber

comprenderla, o dar un poco más de atención a ella. Consideramos interesante la teoría de Soares (2006) sobre la interpretación de una memoria relacionada con los antepasados y la dinámica que observamos en las comunidades *terreiros*. Respecto a eso, la autora afirma lo siguiente:

Son interpretados como espejos de la memoria, cada canto, cada árbol, cada objeto, cada ropa es capaz de estimular los recuerdos que retroalimentan la identidad del grupo y es por eso que ninguna casa de *Candomblé* es igual a otra. La diferencia es impresa por la memoria de líderes fundadores, prácticas, acciones cotidianas, cantos que personalizan y toques que registran continuamente la marca del grupo, sus historias y sus pertenencias (SOARES, 2006, p.22, traducción del autor).

Como afirma Soares (2006) existe una diversidad en las casas de *Candomblé*, a partir de una memoria vinculada con los miembros del grupo, sobre todo, con los líderes de los *terreiros*, cuyos son los que distribuyen la fuerza en la comunidad religiosa, para poder generar una cohesión. En relación al concepto de memoria que enfatiza Soares (2006) asimismo Toluaye lo incluye en su teoría, como, también, el del ser humano, de educación, ética y conocimiento, teniendo en cuenta que:

El ser humano es aquel que piensa y aquel que habla. Posee grande valor cuando él escucha y conserva los enseñamientos para sí y los practica, sirviendo de ejemplo para el próximo. Ninguna religión es basada solamente en conocimiento, más bien, en comportamiento y compromiso de cómo actuar con el próximo. Todos nosotros tenemos inúmeros sueños y para que ellos sean realizados son necesarios varios desafíos, siendo lo más pertinente el desafío consigo mismo y nunca con el otro (Información verbal: Toluaye, 24/07/2016, traducción del autor).

En el pensamiento de Toluaye, existe un importante compromiso vinculado con la trasmisión del conocimiento y mediante ciertas formas de actuar que consideramos necesarias para el desarrollo educativo del ser humano. Todo lo dicho anteriormente, es indispensable para poder comenzar un proceso de entendimiento introspectivo, mientras, a posteriori, será *extrospectivo*. La comprensión se desarrolla mediante ensañamientos conservados y protegidos en cada comunidad de *Candomblé*. Son pertenecientes a una memoria ancestral, que, de alguna forma, se difunden a través de procesos cognitivos que pueden servir como ejemplo para otras generaciones.

Prandi (2000) considera que en el *Candomblé* la fiesta es fundamental. Por ese motivo podemos ver como las expresividades del cuerpo son traducidas mediante el conjunto

de distintos componentes que participan sinérgicamente para la ejecución de la ceremonia. Respecto a lo dicho anteriormente, el autor afirma lo siguiente:

Religión es fiesta, santo es alegría, culto es placer. *Orixá* necesita siempre de atención, comida, bebida, ropa y muchos objetos rituales, además de música y danza. No se puede imaginar el *Candomblé* sin fiesta, que no es cualquier fiesta, es la fiesta de un estilo, de un particular modo de ver el mundo sobrenatural y el mundo de los humanos (PRANDI, 2000, p. 57).

A continuación, también Verger (1981) describe la fiesta en el *Candomblé*:

En los días de fiesta, los tambores son envueltos por largos paños, en los colores del *Orixá* evocado. Durante las ceremonias, ellos saludan, con un ritmo especial, la llegada de los miembros más importantes de la seta y estos se inculcan y tocan respetuosamente el suelo, en frente de la orquesta, antes de saludar el *pai* o *mãe-de-santo* del *terreiro*. En el caso en que uno de esos tambores se cae en el suelo durante una ceremonia, viene interrumpida por algunos instantes [...] El uso del *bata*, utilizado en el culto de *Xangô* en África, se ha perdido en Brasil, pero fue mantenido en Cuba. Los ritmos *bata* son todavía conocidos por este nombre en Bahía. Así que, el mismo con el ritmo denominado “*ibi*”, dedicado a *Oxalá*, que en África es entonado sobre tambores conocidos como *igbin* (VERGER, 1981, p. 36, traducción del autor).

En base a la descripción de Verger (1981), podemos comprender cómo los tambores son los que dictan los pasos de la danza durante las ceremonias, existiendo una constante conexión entre los músicos y los bailarines, porque también es importante decir que hasta los tambores son sagrados. Generalmente vienen tocados por los *Ogãs* y específicamente *Alabê*, que son una tipología de sacerdotes, Así que, algunos de ellos están encargados a tocar los ritmos dedicados a las danzas de los *Orixás*. No acaso, esta sacralidad está evidenciada aún más por lo que afirma el autor, en relación a las telas sagradas que envuelven los tambores y que suelen ser de los colores del *Orixá* evocado en esa fiesta. Todavía Verger (1981) en relación los tambores, considera que:

Otros ritmos, como, por ejemplo, el “*ijexá*”, son tocados en ciertos terreiros sobre los *ilù*, pequeños tambores cilíndricos con dos pieles ligadas una con otra, durante los cultos de *Oxum*, *Ogum*, *Oxalá* e *Logunedé*. Durante los toques de llamada, hechos en el comienzo de la ceremonia, los tambores son tocados sin el acompañamiento de danzas y cantos, lo que contribuye para realzar, gracias a esa ausencia de elementos melódicos, la pureza del ritmo asociada a cada *Orixá*. En lugar de ritmos, podemos llamarlos “*idiófonos o locuciones musicales*”, según la definición de Fernando Ortiz. El elemento melódico de las músicas africanas se destaca, durante las ceremonias privadas, en el momento de las ofrendas y elogios dirigidos a las divinidades delante a los “*péjis*”. Son cantos sin acompañamiento de tambores, quedando el ritmo ligeramente acompañado por palmas (VERGER, 1981, p. 36, traducción del autor).

El uso de los tambores, como la emisión de otros tipos de sonidos, se utiliza en varias culturas desde hace siglos como medio de comunicación. Durante las ofrendas votivas, la atmosfera se convierte aún más mística y los *Ilá*³² de los *filhos-de-santo* se comienzan a escuchar de forma más frecuente e intensa, fusionándose con la música y los cánticos, generando así un ambiente misterioso a donde la creatividad se encuentra en su máxima potencia. Respecto a los elementos que contribuyen en la ejecución del *Xirê*, aún Verger (1981) considera lo siguiente:

La melodía es rigurosamente vinculada a las acentuaciones tonales del lenguaje *Yorubá*. Los dos elementos, los ritmos y la melodía, se encuentran asociados durante el *Xirê*, cuando los sonidos de los tambores son acompañados por los cantos. Antes de comenzar el *Xirê* de los *Orixás* en el *barracão*, se hace siempre el “padê”, palabra que significa “encuentro” en *Yorubá*; un encuentro, principalmente con *Exu*, el mensajero de otros dioses, para calmarlo y obtener por su parte la promesa de no perturbar la buena orden de la ceremonia que se aproxima. En los *terreiros* de origen *kêtu*, el “padê” acontece de dos formas: puede consistir en algunos cánticos en honra a *Exu* y en ofrendas de *farofá*³³ amarilla, de *cachaça*³⁴ y *azeite-de-dendê*, depositados fuera del *barracão* al tener inicio el *Xirê* (VERGER, 1981, p. 36, traducción del autor).

El idioma *Yorubá*, es constantemente presente durante el *Xirê* y los cánticos contribuyen a conectar los adeptos con los *Orixás*.

2.1.1 Manifestación durante el trance en el *Xirê*

Durante el trance, observamos una singularidad en cada adepto que lo manifiesta y que podemos admirar en las distintas gestualidades que se crean a partir de la coreografía vinculada con el arquetipo relacionado a las divinidades. A propósito, Barbara (2002) considera que respecto a los *Orixás*, “cada uno de ellos es creativo” (BARBARA, 2002, p. 163, traducción del autor).

Estamos de acuerdo con la teoría de Barbara (2002) que en referencia a las danzas de los *Orixás*, apunta que son danzas estandarizadas a donde existe una espontaneidad en la gestualidad, así deducimos que también existe una energía individual y una imaginación creadora.

³² Grito típico que emite la naturaleza del propio *Orixá*, y es una forma para identificar su presencia. Según lo que afirman algunos adeptos que tienen más experiencia, a través del *Ilá* es posible reconocer la tipología de *Orixá*.

³³ Harina de yuca.

³⁴ Bebida alcohólica brasileña que se produce a través la destilación del jugo de caña de azúcar fermentado.

Abimbola (n. d.) a propósito del trance lo explica en la siguiente forma: “[...] en la religión *Yorubá*, el *Orixá* reside en la tierra en donde pueden elevar a sus devotos. La palabra "gun" en *Yorubá* significa elevar y se aplica a ocasiones en que se eleva la persona o asciende de posición” (ABIMBOLA, n. d., p. 56, traducción del autor).

Consideramos importante decir que el trance es un fenómeno que se verifica con más frecuencia en los *Iaô* que en los sacerdotes, ya que, como confirma Toluaye, es indirectamente proporcional: “Los *Babalorixás* y las *Iyalorixás* digamos que es como si estuvieran constantemente en trance, por ser los representantes de los *Orixás* en cualquier momento. Por ese motivo, la manifestación acontece con menor frecuencia respecto a los *Iaô*” (Información verbal: Toluaye, 06/08/2016, traducción del autor).

Consideramos interesante ese dato suponiendo que la mayor experiencia pudiera provocar más trances, pero con lo que Toluaye nos comenta es coherente pensar que un sacerdote pueda tener un trance persistente, que no se compara con una manifestación que se puede observar durante un *Xirê*, a donde existe una importante alteración parcial o total de la conciencia. A continuación, hemos producido una tabla 4 que sintetiza y ayuda para mejor comprender el concepto anteriormente explicado sobre el trance.

Tabla 4 - Niveles de trance entre religiosos

TRANCE	MANIFESTACIÓN	TRANCE PERMANENTE
<i>IAÔ</i>	MAYOR	MENOR
<i>BABALORIXÁ/ IYALORIXÁ</i>	MENOR	MAYOR

Fuente: Autor (2016)

En realidad, no existe una cantidad exacta de trances, por ese motivo evidenciamos que la nuestra no es una explicación cuantitativa, más bien es para que el lector pueda comprender la diferencia y el grado de trance que existe entre sacerdotes e *Iaôs*. También en las danzas, podemos admirar una distinción dentro de una complejidad dictada por la experiencia del trance y la solemnidad de la ceremonia. En el ambiente sagrado se percibe una energía espiritual, que se puede mejor comprender mediante un proceso empírico y una vivencia con el objeto de estudio.

Tratando de ser más claros, es como sentir una suave corriente eléctrica en el cuerpo, que por cierto no pertenece solamente a los *filhos-de-santo*, en diferentes medidas, también viene transmitido al público que no está iniciado en la religión. Existen también ciertos

significados que solamente la comunidad puede percibir, porque están vinculados con la memoria y con el mismo grupo religioso.

Para una mejor comprensión de la dinámica del *Xirê*, podemos hacer una analogía con el teatro y con la *performance* mediante las acciones de varios actores. Consideramos el *Orixá* como el director y los *filhos-de-santo* los actores principales que manifiestan el trance, teniendo en cuenta que ejecutan los pasos de danza de acuerdo a las características de las deidades.

En este contexto de investigación, se expresa una ancestralidad vinculada con la mitología donde observamos la presencia de un aspecto teatral durante las danzas de los *Orixás*. En relación a lo dicho anteriormente, Leiris (1958) afirma que, “en principio, una acción teatral es una acción no vivida y solamente interpretada por sus protagonistas, siendo conscientes de este juego con algo de pasión que se entregan a sí mismos” (LEIRIS, 1958, p. 81, traducción del autor).

Todavía Leiris (1958) afirma que no es el “mítico personaje que actuó” (LEIRIS, 1958, p. 84, traducción del autor) más bien el ser humano en un estado que sin dudas es independiente de la normalidad. La danza estuvo estrictamente ligada al análisis etnológico de las sociedades de matrices procedentes de distintos pueblos, dado que incorpora los paradigmas sociales, permitiendo la cohesión a través del rescate de ciertos componentes traídos por la ancestralidad, que contribuyen a la realización de las ceremonias. En relación a la danza y la creatividad, Santos (2009) expresa lo siguiente:

Cuando se abordan contenidos míticos, se pueden reafirmar y respetar universos plurales significativos y retomar experiencias individuales. Informaciones como los cantos, danzas y matrices de tradición de una cultura posibilitan comunicación y comprensión de la estructura de la vida de sus pueblos, bien como constituyen un arte arraigada y que, al mismo tiempo, puede llevar la trascendencia en la sociedad contemporánea, tan carente de mecanismos que propicien ese “trascender”. La danza contemporánea busca la experimentación, exigiendo un intérprete imaginativo, ecléctico y aventurero. El factor creatividad tiene una importancia grandiosa en la evolución de una danza como esta, enraizada en una cultura afro-brasileña. La experiencia es concretizada en una síntesis artística, cuya dramaturgia es construida en la simultaneidad de las acciones ancestrales en el cuerpo y en la trascendencia de esas en el contexto contemporáneo (SANTOS, 2009, p. 37-38, traducción del autor).

Consideramos que Santos (2009) en esa cita, hace una descripción interesante de ese universo ancestral perteneciente al *Candomblé*, constituido por la unión de varios componentes culturales procedentes de distintos pueblos y que se encuentran en un conjunto

de saberes, que se traducen en una creatividad que viene expresada con el cuerpo. Nuestra reflexión incluye también la importante contribución contemporánea del ser humano que incorpora una complejidad, que progresivamente traduce esos conocimientos mediante la gestualidad, el potencial creativo y la inteligencia, resumiéndose conceptualmente y artísticamente en una *performance*.

Respeto a la teoría de Galeffi et al. (2014) el ser humano tiene la necesidad de crear, “ganando variaciones de grado y que también salta en la escala evolutiva de la vida inteligente” (GALEFFI et al., 2014, p. 35-36, traducción del autor). A partir de una necesidad puramente fisiológica, nace también la necesidad afectiva, como también estética, política, económica, religiosa y espiritual, entre otras.

Todavía Galeffi et al. (2014), evidencia que estas necesidades humanas son ligadas al dinamismo de la vida inteligente del planeta, que permite un impulso esencial. “Todo lo que ha sido creado siguió el flujo de expansión y de reclusión de los ciclos vitales” (GALEFFI et al., 2014, p. 36, traducción del autor). Asimismo, consideramos la importancia del trance, ya que está dirigido a la terapia de un escenario colectivo que necesita de auxilio mediante la conexión con la espiritualidad, con el objetivo de obtener un desarrollo social más armónico y equilibrado.

En muchas ocasiones, existe interacción con otras personas que asisten a la ceremonia. Eso acontece a través de diálogos, tendencialmente dirigidos a un contexto relacionado con la vida de cada individuo que participa a los rituales. A partir de ese momento, los participantes, tienen la posibilidad de vivenciar ciertos acontecimientos, así que, pueden percibir sensaciones y emociones, que limitadas a un contexto teórico podrían resultar frías y distantes. En relación a lo dicho anteriormente, Galeffi (2013) expresa lo siguiente:

Se puede destacar el tipo de ser humano que alcanza la santidad de sus actos y palabras y como esos “iluminados” se encendían, con sus realizaciones, muchos otros seres humanos que, inmersos en el ejemplo, acaban por realizar caminos creadores propios y apropiados. El surgimiento de almas que se sentían aparentadas a todas las otras almas proyectadas para más allá del propio grupo social, con su solidaridad establecida por la naturaleza, pasando a intentar a algo mayor: el todo de la humanidad con sus sin fin de singularidades por el impulso del amor al próximo como a si mismo (GALEFFI, 2013, p. 457, traducción del autor).

Durante la evolución humana, notamos que la creatividad ha sido influenciada por varios componentes incluyendo el socio-cultural, generando así caminos propios y singulares.

Eso ha contribuido a desarrollar la esencia que constituye algunas personalidades, en un proceso de construcción que pertenece a la humanidad.

Galeffi (2014) aún asevera que: “la creación, la conservación y la transformación son la marca de todo lo que vive. Y ya la vida parece ser la afirmación de una inteligencia creadora seguramente impersonal, aunque también se personaliza en la persona humana” (GALEFFI, 2014, p. 36, traducción del autor). La vivencia es la que contribuye de forma importante en lo que constituye el conocimiento dentro de un proceso de aprendizaje, determinado por los acontecimientos singulares relacionados a los procesos de cada entorno social donde se encuentra el ser humano.

En el *Candomblé* vemos como la didáctica está vinculada con la vivencia y la observación, ya que no se permite apuntar lo aprendido. Así que, es la memoria el medio de almacenamiento del conocimiento. Un saber que se difunde, a través de una transmisión ancestral y que hasta el día de hoy se sigue traspasando de una generación a otra en este contexto cultural del sagrado que progresivamente se adapta a la contemporaneidad manteniendo los fundamentos.

2.1.2 El trance en el *Xirê*: expresividades mitológicas

Se ha considerado importante observar cuales son los elementos expresivos del cuerpo durante el trance, en la fiesta del *Xirê* y como los componentes de la ceremonia interactúan con los practicantes, para poder entender cómo se genera una “conexión espiritual” entre *Orixá* y religioso. La comprensión es posible a través de la visión poético-interpretativa del objeto de estudio.

Durante la revisión bibliográfica, encontramos varios autores que tratan sobre la temática del trance, asumiendo visiones distintas, aunque, como se puede atestar en nuestras citas, no hemos identificado a ninguno que hace una clara distinción entre la manifestación y la incorporación, como también percibimos la tendencia por parte de ciertos autores de limitar el trance a un solo campo del conocimiento que generalmente está relacionado con la medicina psiquiátrica.

En el *Candomblé* consideramos que el trance, es una alteración de la conciencia y que generalmente se provoca mediante estímulos sensoriales. Asimismo, es un estado mental reconocido por un individuo como distinto en sus funciones psicológicas. Es importante tener en cuenta de la posibilidad del trance voluntario, es decir, sin la intervención de estímulos externos, provocados por sonidos o rituales.

Según Beischel et al. (2011) El trance es un estado acogido por los médiums de trance que, entregan libremente el control de sus cuerpos a "guías espirituales", seres queridos fallecidos u otras entidades para un propósito específico y duración de tiempo, abrazado por otros individuos involucrados en ciertas prácticas religiosas.

Dependiendo del contexto cultural, el trance se impulsa de forma distinta, en ciertos casos por la ingestión de sustancias. Consideramos también importante tener en cuenta de la diversidad que existe en cada tipología de trance. Durante la revisión bibliográfica, se percibe que hay visiones distintas en relación al trance por parte de varios autores.

A propósito del trance, los profesores Laburthe-Tolra y Warnier (2010) consideran que “como en el psicoanálisis se trata de explicar un conflicto o resistencias inconscientes que se disuelven porque el conocimiento posibilita una experiencia específica durante la cual el conflicto se desarrolla libremente y se manifiesta en otro plano (*transfert* que permite la catarsis)” (LABURTHE-TOLRA y WARNIER, 2010, p. 331, traducción del autor). Así que, el sacerdote vuelve a ser sujeto, o protagonista del conflicto que él asume en el encantamiento mítico. Todavía Laburthe-Tolra y Warnier (2010) consideran que:

La transferencia y la catarsis psicoanalíticas parecen manifestarse todavía en el trance, fenómenos [...] durante los cuales el individuo libera su energía vital y se descarga de sus conflictos [...] Parecen poder ser provocados más o menos artificialmente por drogas o por el ritmo (intoxicación unida a una violenta excitación del labirinto acústico interno) y aprendidos a través de sesiones con especialistas (LABURTHE-TOLRA y WARNIER, 2010, p. 331-332, traducción del autor).

Durante nuestra investigación de campo, hemos detectado y ha sido también confirmado por nuestros informantes y por Laburthe-Tolra y Warnier (2010), que el trance es también provocado por la música. Aún Laburthe-Tolra y Warnier (2010) confirman que algunos de estos sujetos que tienen la posibilidad de entrar en trance, se convierten en sacerdotes, creando una especie de “comunidades *terreiros* curativas”, cuyas suelen ser buscadas por la gente que tiene problemas de salud en general y eso es lo que normalmente acontece también en el *Candomblé*. “Como la experiencia de los psicoanalistas, que necesitaran pasar por un psicoanálisis didáctica, la experiencia de los antiguos “manifestados” sirve para la cura de los problemas mentales de otros” (LABURTHE-TOLRA y WARNIER, 2010, p. 332, traducción del autor).

Respecto a lo que aseveran Laburthe-Tolra y Warnier (2010) deducimos que en el *Candomblé*, durante el proceso de aprendizaje, los sujetos que entran en trance, aprenden un conocimiento que, en un momento dado, en el caso de convertirse en *Babalorixá* o *Iyalorixá*

puede servir a las asistencia curando las enfermedades de otros sujetos. Digamos que es como si fuera un estudio relacionado a una “facultad” de medicina ancestral, entonces un conocimiento traído desde varios componentes culturales que se trasmite por generaciones.

Aún Laburthe-Tolra y Warnier (2010) apud Bastide, considera que durante la ceremonia se elimina el tiempo, en el momento en que aparece una segunda personalidad parecida a “un ser sobrenatural, a un antepasado divinizado que resurge, tomando poseso de un asistente durante la liturgia. En los conventos animistas del golfo del Benín, el novicio inculca, así, durante la iniciación, la personalidad de un “dios” [...], personalidad segunda que se manifestará libremente durante los estados de trance” (LABURTHE-TOLRA y WARNIER, 2010, p. 332, traducción del autor).

Esta última cita se conecta a nuestra teoría en la cual afirmamos que durante el trance la entidad se manifiesta en algunos *filhos-de-santo*, así que espíritu y materia se funden en el mismo cuerpo. Como consecuencia, se genera una creatividad que podemos apreciar en las fiestas, a través de la expresividad en las danzas, observando la mutación de los cuerpos.

Bastide (2016), en relación al trance, considera que es una introspección a partir de raíces negras, poseyendo otro lenguaje, “que le permite expresar la riqueza o la complejidad de su alma anhelante entre los brazos de los dioses: es el lenguaje de los gestos” (BASTIDE, 2016, p. 95, traducción del autor). Efectivamente las divinidades son las que se apropian del cuerpo de los *filhos-de-santo* durante el trance produciendo una transformación física, que se convierte en gestualidad.

Aún Bastide (2016) afirma que el negro hace una distinción entre el trance de los dioses y la de los muertos. Podemos traducir eso, considerando como dioses a los *Orixás* y los ancestros a los muertos.

Los propios negros comparan el carácter destructivo de ese trance con el trance de los muertos o dicen que las almas de ciertos muertos se convierten en *Exu*. Ahí está el misticismo patológico, que es evitado, en cuanto lo de los dioses es buscado, cultivado, considerado una honra. Es por eso que en el inicio de una ceremonia de *Candomblé* se comienzan a expulsar los muertos que podrían perturbarla. Eso no quiere decir que los negros no realicen ceremonias para los muertos, pero en ellas los dioses no se manifiestan, tienen miedo, permanecen distantes (BASTIDE, 2016, p. 97, traducción del autor).

Como relatan algunos informantes existen algunos tipos de entidades, que necesitan de un conocimiento para poderlas gestionar, educar y en ciertos casos, como dice Bastide (2016) expulsar, para que, de alguna forma, no incomoden durante la ejecución de las

ceremonias. También existe el trance denominado *bólónan*³⁵, que puede suceder de forma improvisada, a sujetos que aún no están iniciados y que es una de las primeras manifestaciones del *Orixá*.

Durante la observación de campo, notamos que el trance se manifiesta en varias formas y con diferentes intensidades. Eso depende de las características del *Orixá*, como también de las variables que se relacionan a la complejidad que pertenece a la singularidad de cada individuo.

Existen varias formas de danzar, que dependen de la coreografía vinculada con el arquetipo que caracteriza cada divinidad y también mediante la expresividad creativa del *filho-de-santo*. En algunas ocasiones, observamos que existe una gestualidad donde también hay movimientos en que el cuerpo se arrastra en el suelo. Los sujetos que danzan, generalmente se encuentran con los ojos cerrados, aunque en raras ocasiones vemos que algunos los tienen abiertos, así provocando un impacto visual.

Como nos comenta Maria Edite: “La individualidad y la expresividad en las danzas, se puede observar desde el momento de la iniciación. De hecho, hay algunos *filhos-de-santo* que tienen mayores aptitudes para la danza, que, por supuesto, implica una creatividad del sujeto. Todavía nos informa, que durante la iniciación, acontece como un renacimiento del individuo, no acaso, se comienza desde cero, independientemente de su edad biológica. Así que, el iniciado aprende el idioma *Yorubá*, los cánticos y las danzas, entre otras”. (Información verbal: Maria Edite, 18/09/2016, traducción del autor).

Podemos comprender que, en el *Candomblé*, la reconstrucción de la familia es fundamental, otorgándoles a los *filhos-de-santo* todo lo que necesitan para el desarrollo educativo. También, podemos afirmar que, en la religión, la denominación de *pai*, *mãe*, *irmão*, *irmã*, no es casual. Generalmente se exige el cumplimiento de ciertas reglas que hacen parte de un proceso educativo familiar, teniendo en cuenta que el aprendizaje acontece por etapas y de forma progresiva.

³⁵ Es la primera manifestación del *Orixá* en una persona, que normalmente acontece de forma brusca y sin ningún preaviso. Puede suceder durante una fiesta al cantar para un determinado *Orixá*, así que la persona es víctima de temores y sobresaltos, cayendo en el suelo inconsciente. Se trata de un momento visto como una llamada del *Orixá* a la iniciación. Bolar viene de embolar, y es una forma alterada del *Yorúbà Bólóná* (n), *BO*, caer + *lóná* (n), en el camino. En esos casos, la víctima viene cubierta con una tela blanca y cargada para el interior de la casa de *Candomblé* para que retorne en un estado de conciencia. Si la persona desea permanecerá en el *terreiro* para la iniciación, aunque en la mayoría de las veces vuelve a su casa; teniendo pendiente decidir sobre el asunto en otro momento. En el caso que decidiera quedarse en el *terreiro*, será como *Abiyán* (aspirante a la iniciación). Dará así un *Bori* y tendrá un collar de su *Orixá* y otro de *Oxalá*, que serán lavados con *sabão-da-costa* (*ôsé dudu* en *Yorubá*, literalmente jabón negro artesanal hecho con ingredientes de origen mineral, vegetal y animal) y tomará un baño de hojas maceradas. Sucesivamente el futuro iniciado comprará los materiales que servirán para su iniciación.

Asimismo, *mãe* Maria Edite, afirma que “la comprensión espiritual del trance no es inmediata y es algo que se entiende con el pasar de tiempo, porque es como si fuera un conocimiento de la misma persona” (Información verbal: Maria Edite, 18/09/2016, traducción del autor). Todavía la sacerdotisa nos cuenta que manifiesta los siguientes *Orixás*: *Exu*, *Ogum* y *Iemanjá*, que es su principal divinidad.

Es necesario decir que, en el *Candomblé*, los *Orixás* tienen una importancia fundamental en esta religión que incluye la trilogía constituida por el componente lógica, biológica y mitológica. La mitología favorece la creatividad y también la aproximación del divino conectándola con los seres humanos. Es la que define los pasos de danza durante el trance, vinculados con el arquetipo. Los elementos simbólicos son caracterizados por ser constituidos de varios objetos y elementos decorativos del cuerpo, como, por ejemplo, las vestimentas, los collares, las pulseras, las herramientas litúrgicas que encontramos en algunos espacios sagrados, como, también, los asentamientos de los *Orixás*.

Aunque no queremos entrar en la controversia sobre hasta qué punto se justifica la atribución de la cualidad de la belleza a tales objetos y hasta qué punto deben en general ubicarse en un mismo plano lo bello natural y lo bello artístico, puede sin embargo afirmarse ya de entrada que lo bello artístico es superior a la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos (HEGEL, 1989, p. 7-8).

La espiritualidad como la naturaleza son partes integrantes y fundamentales del *Candomblé*, ya que, tienen también como objetivo llegar a un equilibrio fisiológico del ser humano teniendo propósitos terapéuticos. Berkenbrock (1999) considera que esa armonía debe ser entendida en el sentido individual, como comunitario, incluyendo también:

[...] El respeto a todos los elementos con los cuales el ser humano está en contacto: las aguas, las florestas, la naturaleza, las ciudades, todo el mundo, los antepasados y las futuras generaciones. Todo esto sucede en el intercambio que ocurre a través del *ebó*: la armonía del individuo, de la comunidad, del universo (BERKENBROCK, 1999, p.204, traducción del autor).

En este universo cultural, expresamos la creatividad, a través de un ensayo fotográfico realizado por el autor durante la investigación de campo. Evidenciando así, la gestualidad del cuerpo que observamos durante el trance en el *Xirê*. Estas fiestas, se realizan en algunas fechas específicas generalmente dedicadas a los aniversarios de los *Orixás*, a donde se les hace ofrendas votivas de origen animal, mineral y vegetal. Guedes (2012),

considera que estos lugares de culto son también entendidos como “espacios de circulación del conocimiento, de saberes y aprendizaje”. El *terreiro* es un espacio de difusión del conocimiento.

Toda palabra ostenta ya un significado y nada vale para sí misma. Igualmente, el espíritu, el alma, trasparen a través de la mirada humana, el rostro, la carne, la piel, toda la figura y siempre es aquí el significado algo más que lo que se muestra en la apariencia inmediata. La obra de arte debe ser significativa de este modo y no aparecer agotada sólo en estas líneas, curvas, superficies, concavidades, cavidades de la piedra, en estos colores, notas, sonidos verbales o cualquier otro material que se use, sino desplegar una vitalidad interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu al que precisamente llamamos el significado de una obra de arte (HEGEL, 1989, p.19-20).

Respecto a lo que afirma el autor, consideramos que una obra de arte debería transmitir al observador, sensaciones que el creador de la misma quiere expresar, a partir de ciertas características vinculadas con la memoria, que están incorporadas entre la materia y el espíritu, cohabitando en la misma obra.

Le Breton (2002) afirma que el cuerpo es una realidad que cambia de una sociedad a otra, las imágenes que lo definen le dan sentido a su espesor invisible, sistemas de conocimiento intentan esclarecer su naturaleza, a través de símbolos que les dan una visión en una escena social a partir de una serie de variables que influyen en su complejidad.

El cuerpo no es solamente una colección de órganos y de funciones coordinadas según las leyes de la anatomía y de la fisiología. En primer término, en una estructura simbólica, superficie de proyecciones que pueden vincular las formas simbólicas más amplias. [...] La tarea de la antropología o de la sociología consiste en comprender la corporeidad en tanto como estructura simbólica y no debe dejar de lado representaciones, imaginarios, conductas, límites infinitamente variables según las sociedades (LE BRETON, 2002, p.30-31).

La manifestación del trance se podría comparar a un conjunto de sentimientos, por la complejidad de sus percepciones y sensaciones, que a veces resultan difíciles de transmitir a otras personas. Es como si fuera el resultado energético de la conexión de varios electrodomésticos que se conectan a la misma toma de corriente, teniendo la misma fuente de energía, pero transformada mediante el auxilio de distintas máquinas. Por ejemplo, a través de una plancha, tendremos una emanación de calor; mientras el ventilador mediante el movimiento de las palas genera aire y finalmente, una lavadora que tiene todavía otra utilidad, pero todos se conectan a la misma fuente de energía, pero con objetivos distintos.

En el *Candomblé* existen dos grupos de divinidades que se dividen en dos tipologías, es decir, las que vinieron en la Tierra (*Orixá* naturaleza) y las que pertenecen al universo (*Orixá* divinidad). Así que, podemos afirmar que el religioso, es un punto de encuentro de la energía espiritual de los dos tipos de *Orixás*, que se manifiesta durante el trance. En el *Candomblé* normalmente se culturan dieciséis divinidades principales y el *filho- de-santo* generalmente manifiesta uno o más *Orixás*. Esa variable depende de la descendencia de sus ancestros, expresando una riqueza simbólica evidenciada a través de las danzas, vinculada con la mitología *Yorubá*, que es más antigua de la griega.

En relación a eso, Bastide (1978) declara que “los gestos, sin embargo, adquieren mayor belleza, los pasos de danza alcanzan extraña poesía” (BASTIDE, 1978, p. 26, traducción del autor) en esta rueda que evoca una espiritualidad y elementos visuales que se pueden comprender profundamente a través de una vivencia.

Omolu recubierto de paja, *Xangô* vestido de rojo y blanco, Iemanjá peinando sus cabellos de algas [...] *Ogum* guerrero brilla en el fuego de la cólera, *Oxum* es toda hecha de voluptuosidad carnal. [...] Los *Orixás* se presentaron, saludando los tambores, que se hace alternativamente tocando la parte superior del tambor y la madre-tierra. También cuando se pronuncia el nombre de una divinidad, los fieles tocan la tierra con la punta de los dedos, haciendo *ika*³⁶ o *dobale*³⁷, delante de los sacerdotes supremos (BASTIDE, 1978, p. 26, traducción del autor).

Durante el *Xirê*, los cuerpos se van metamorfoseando, así que, pasan desde una vida cotidiana a un contexto espiritual, pasando en un mundo en que el trance se traduce en una multitud de danzas, ritmos de tambores y cánticos que nos llevan en este universo poético y trascendental.

Cada cantiga que se entona durante los rituales, narra una historia relacionada a la mitología *Yorubá*, es decir, al panteón de los *Orixás*, y son sujetas a interpretaciones por parte de investigadores respecto a los contenidos espirituales. Se puede comprender como los contenidos litúrgicos pueden ser alterados, por causa de diferentes lecturas en que influye inevitablemente la subjetividad. Consideramos que con el pasar del tiempo, la tendencia es que cualquier cultura por su naturaleza se modifica.

Nos encontramos en un contexto en que las entidades son protagonistas. A veces las divinidades revelan el futuro y dan consejos a los adeptos, en un escenario que incluye varios

³⁶ Hablamos de *ika* cuando se trata de una forma de saludo a los dioses masculinos, apoyando el abdomen en el suelo por delante del sacerdote o sacerdotisa.

³⁷ En el *dobale*, se gira el abdomen por el lado derecho e izquierdo, siempre por delante del sacerdote o sacerdotisa.

actores comprometidos a que la ceremonia se desarrolle con *Axé* y que el conjunto de los elementos que participan a la liturgia esté *Odara*.³⁸

El trance termina en el momento en que las divinidades vienen alejadas. Eso ocurre mediante cántigas entonadas por orden inversa, respecto a cuándo los dioses son evocados. Por tanto, se comienza por lo último *Orixá* hasta llegar al primero. Las pálpabras cerradas de los *filhos-de-santo* progresivamente se abren, los rostros pierden las expresiones de las divinidades y retornan a un estado de conciencia.

Finalmente, una comida sagrada previamente preparada según un ritual específico, permite reunir divinidades, los miembros de la comunidad religiosa y los espectadores. Así que, podemos observar una tríplice solidaridad anteriormente de regresar en el mundo profano, que Bastide (1978) describe en la siguiente manera: “Primero entre el divino y el humano; después, entre los miembros de la cofradía que pertenecen a divinidades diferentes, y a veces rivales; finalmente, también, entre la cofradía y los no iniciados” (BASTIDE, 1978, p. 28, traducción del autor).

En relación a lo que comenta Bastide (1978) a partir del momento que un individuo se somete a la iniciación en la religión, queda vinculado para toda la vida a varias *obrigações*³⁹, encargos y deberes. Eso implica no poder comer determinados alimentos, que son considerados *eho* (tabú) para su *Orixá*, no podrá tener relaciones sexuales en el día dedicado a su divinidad. Los adeptos están también comprometidos en participar a los gastos de la comunidad religiosa, que pueden variar dependiendo del tipo de ceremonia que se ejecuta.

En el *Xirê*, existe una organización previa en que los miembros de la casa de *Candomblé* deben contribuir, para posibilitar su desarrollo en base a reglas que hacen parte de los fundamentos de la religión. Por lo tanto, hay quién se dedica a la decoración del *barracão*, adquirir las ofrendas y coordinar el grupo de fieles, entre otras.

Así que, podemos comprender como la ejecución del *Xirê* conlleva un esfuerzo importante por parte de la comunidad y sobre todo de los *Babalarixás/Iyalorixás*, que son los que tienen la mayor responsabilidad en un *terreiro*, para que la ceremonia pueda desarrollarse

³⁸ En lengua *Yorubá*, significa lindo, bello o gustoso.

³⁹ Las *obrigações* son renovaciones de votos. *Obrigaçãõ*, en este caso, no deriva de del verbo portugués *obrigar*, más bien de “agradecer” a las divinidades. Después de la iniciación, pasado el primer año acontece la primera *obrigaçãõ*. La segunda es después de tres años, la tercera en algunas casas de *Candomblé* es después de cinco años y es un proceso de preparación a la *obrigaçãõ* de siete años. Si después de la séptima *obrigaçãõ* la persona recibe el cargo de *Babalarixá* o *Iyalorixá*, a partir de ese momento las *obrigações* serian cada año y con duración vitalicia. En el caso de recibir el cargo de *Ebomi* las *obrigações* serian después de catorce y veintiún años. También es importante decir que existe una última *obrigaçãõ* que acontece después del fallecimiento del iniciado, y es denominada *axexê*.

de la mejor manera posible y beneficiarse de una riqueza visual en su conjunto. Admiramos los instantes durante el trance, en que existe un componente surrealista conectado con el sueño. En relación a eso, Bastide (2016) expresa lo siguiente:

En el sueño, el alma del individuo se introduce en el Reino de los Muertos o de los Espíritus, que duplica el mundo de las cosas y de los vivos. Aquello que fue ya dicho de los mitos, que son *desrealizaciones*, pues transforman los objetos en sacros o en palabras de los dioses, vale igualmente para las imágenes de los sueños, que trasmudan las cosas vistas durante el sueño en logos o reflejo de lo transcendental. Todavía permanecen trazos de esa convicción en los griegos, entre los cuales el poeta-profeta es pintado como “ciego”, o sea, en un medio-sueño, [...] el hombre en trance cierra las pálpabras y Dios se revela y él solamente en la “noche oscura” (BASTIDE, 2016, p. 74, traducción del autor).

La presencia mística, del griego *myein* = encerrar, denomina una experiencia muy compleja para alcanzar, en que se llega al grado máximo de conexión entre el alma humana y el sagrado durante la existencia en la tierra. Algo parecido ocurre también en el *Candomblé*, especialmente en el momento en que los *filhos-de-santo* entran en trance.

2.1.3 El arquetipo en la teatralidad heredada

En el *Xirê* podemos admirar la existencia del trance, que es protagonista de un acontecimiento religioso, a donde el público que asiste a la fiesta, tiene la expectativa de admirar las danzas de los *Orixás*. Observamos en varios momentos, que los espectadores baten sus manos a ritmo de los tambores, sintiéndose envueltos en un ambiente sagrado en que existe una energía espiritual (*Axé*), difundiéndose en el *barracão*, transmitiendo a todos los presentes, paz, armonía, equilibrio y alegría. En ese momento los *filhos-de-santo* se sienten al centro de la atención y probablemente, es una de las pocas ocasiones en que puedan exhibir las vestimentas sagradas de su propio *Orixá*.

Según Laburthe-Tolra y Warnier (2010) en algunos casos, ciertos adeptos se encuentran en una situación social precaria y la alegría que ellos manifiestan durante las ceremonias, se comprende a través de la importancia del papel que desempeñan durante la fiesta, así que “los sujetos en trance [...] por algunos instantes se vuelven dioses, olvidando su condición” (LABURTHE-TOLRA y WARNIER, 2010, p. 333, traducción del autor).

Respecto al trance, podemos afirmar que asistimos a una alteración de la conciencia y es como encontrarse en una situación soñando, que se puede también notar en los hombres primitivos. En relación a eso, Bastide (2016) hace la siguiente consideración:

El sueño es productor de nuevos trazos culturales, no más de un hombre más bien adaptado y en un sentido enteramente diverso, porque no es más el hombre que cría el soñar; son los Ancestrales y los Demiurgos que crían por intermedio del hombre cuando sueña. Eso quiere decir que estamos fuera de la civilización de la productividad para ingresar en otra civilización, la de la creación continua (BASTIDE, 2016, p. 77, traducción del autor).

Para los indígenas “el mito de creación es una obra inacabada” (BASTIDE, 2016, p. 78, traducción del autor), porque se trata solamente de una parte del mito de la creación que se sabían en aquella época. Todavía Bastide (2016) aclara que por ese motivo podemos decir que la creación es continua y está relacionada al sueño, siendo testigo de un acontecimiento reflejado que ha ocurrido en algún momento.

Bailey (2010) describe que también existe una mitología perteneciente a la cultura griega. De hecho, la tragedia es una creación que procede desde Grecia y “surge del espíritu y la cultura helénica concentrada y elevada a su esplendor en Atenas, en una época de grandes transformaciones. Ningún otro pueblo de la antigüedad desarrollo un género poético-dramático como la tragedia” (BAILEY, 2010, p.76).

No estamos totalmente de acuerdo con lo que afirma el autor, dado que, en el *Candomblé*, existe también una dramaticidad que se observa en la misma teatralidad de los rituales. Por ejemplo, Dionisio es considerado el “gran adivinador y con grandes facultades curativas” (BAILEY, 2010, p.76). Todavía Bailey (2010), comenta que se celebraban festivales de Dioniso, en diferentes épocas del año, “En un contexto de sabiduría y rito religioso” (BAILEY, 2010, p.77).

Según McLaren (2003) el ritual no es simplemente referido a la herencia religiosa, más bien es la conservación de memorias ancestrales y la solemnidad de la tradición. En relación a eso, el autor expresa lo siguiente: “Los ritólogos contemporáneos ha disuelto el halo místico con el cual los liturgistas habían rodeado el término ritual y nos han dicho que son parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, incluso en las actividades seculares” (MCLAREN, 2003, p.54). Consideramos que el ritual hace parte de la complejidad en los procesos culturales, de tal forma, se puede transmitir y perpetuar a futuras generaciones.

La mitología y el ritual es una guía para el mundo, que pertenece a una realidad motivadora para el ser humano. A veces la experiencia individual, se puede convertir en cultura general. Por lo tanto, el sueño se ha transformado en un elemento que hace parte de una realidad de un contexto cultural, es decir, un hábito que se vivencia en una determinada sociedad.

Como ya dijimos, en el *Candomblé* se culturan generalmente dieciséis *Orixás* principales, así que, podemos observar que esa cantidad curiosamente corresponde a un instrumento utilizado en el campo de la psicología denominado “The 16 MBTI® Types”⁴⁰ (tabla 5), empleado para medir y comprender la personalidad del ser humano. Detectamos también que, según un arquetipo, existen dieciséis tipologías de temperamentos principales. A partir de ahí, evidenciamos otras variables que son la individualidad y la unicidad que caracterizan el individuo que desarrolla una creatividad propia.

Tabla 5 - Los 16 tipos de personalidad del instrumento de Myers-Briggs Type Indicator

ISTJ	ISFJ	INFJ	INTJ
ISTP	ISFP	INFP	INTP
ESTP	ESFP	ENFP	ENTP
ESTJ	ESFJ	ENFJ	ENTJ

Fuente: The Myers & Briggs Foundation (2016)

A continuación, describimos el instrumento de Myers-Briggs (2016), haciendo una división por cuatro grupos principales, es decir: los Analistas, los Diplomáticos, los Centinelas y los Exploradores, que podemos observar en la tabla explicativa 6. A partir de cada grupo, existe una subdivisión, así que, en el primero, encontramos el arquetipo denominado, el “Arquitecto” – INTJ, el “Lógico” – INTP, el “Comandante” – ENTJ, y el “Innovador” – ENTP. En el segundo, el “Abogado” – INFJ, el “Mediador” – INFP, el “Protagonista” – ENFJ, y el “Activista”. El tercero, está compuesto por las siguientes personalidades, el “Logista” – ISTJ, el “Defensor” – ISFJ, el “Ejecutivo” – ESTJ, y el “Cónsul” – ESFJ. Finalmente encontramos en cuarto grupo que incluye, el “Virtuoso” – ISTP,

40 Disponible en: <http://www.myersbriggs.org/my-mbti-personality-type/mbti-basics/the-16-mbti-types.htm>

el “Aventurero” – ISFP, el “Emprendedor” – ESTP, y el “Animador” – ESFP. La descripción de los arquetipos, la encontramos a continuación en la tabla HJ. Consideramos importante diferenciar las personalidades ya que influyen en las expresividades del cuerpo durante el trance, generando así, en la gestualidad, una creatividad única y efímera.

Tabla 6 - Tipos de personalidades vinculadas con el arquetipo

ANALISTAS	<p>“ARQUITECTO” INTJ</p> <p>Pensadores imaginativos y estratégicos, con un plan para todo.</p>	<p>“LÓGICO” INTP</p> <p>Inventores innovadores con una sed insaciable por el conocimiento .</p>	<p>“COMANDANTE” ENTJ</p> <p>Líderes audaces, imaginativos y de voluntad fuerte, siempre en busca de un camino, o creando uno.</p>	<p>“INNOVADOR” ENTP</p> <p>Pensadores inteligentes y curiosos que no pueden resistir un reto intelectual.</p>
DIPLOMÁTICOS	<p>“ABOGADO” INFJ</p> <p>Callados y místicos, que sin embargo son inspiradores e idealistas incansables.</p>	<p>“MEDIADOR” INFP</p> <p>Personas poéticas, amables y altruistas, siempre en busca de ayudar a una buena causa.</p>	<p>“PROTAGONISTA” ENFJ</p> <p>Líderes carismáticos e inspiradores, capaces de cautivar a quienes los escuchan.</p>	<p>“ACTIVISTA” ENFP</p> <p>Espíritus libres entusiastas, creativos y sociales, que siempre pueden encontrar una razón para sonreír.</p>
CENTINELAS	<p>“LOGISTA” ISTJ</p> <p>Individuos prácticos y enfocados en los hechos, de cuya confiabilidad no puede dudarse.</p>	<p>“DEFENSOR” ISFJ</p> <p>Protectores muy dedicados y cálidos, siempre listos para defender a sus seres queridos.</p>	<p>“EJECUTIVO” ESTJ</p> <p>Administradores excelentes, inigualables al administrar cosas o personas.</p>	<p>“CÓNSUL” ESFJ</p> <p>Personas muy consideradas, sociables y populares, siempre en busca de ayudar.</p>
EXPLORADORES	<p>“VIRTUOSO” ISTP</p> <p>Les gusta experimentar audaces y prácticos, maestros en el uso de todo tipo de herramienta.</p>	<p>“AVENTURER O” ISFP</p> <p>Artistas flexibles y encantadores, siempre listos para explorar y experimentar algo nuevo.</p>	<p>“EMPRENDEDOR” ESTP</p> <p>Personas inteligentes, enérgicas y muy perceptivas, que realmente disfrutan vivir al límite.</p>	<p>“ANIMADOR” ESFP</p> <p>Animadores espontáneos, enérgicos y entusiastas. La vida nunca es aburrida a su alrededor.</p>

Fuente: Autor (inspirada desde:

<https://www.16personalities.com/es/descripcion-de-los-tipos> 2017)

Así que, lo dieciséis *Orixás* se multiplican por 16 y el resultado son las variables. En la religión existen varios sistemas de divinación; hay uno denominado *Mérìndilogún*, traído desde África por la cultura *Yorubá*, que está constituido por 16 *búzios* (conchas marinas). Cada *búzio* corresponde a un *Orixá*, o sea, en cada jugada, se generan combinaciones que pueden reflejar la personalidad determinada por el *Orixá* principal como, por ejemplo, el *Odu* (camino/destino) del individuo que acude a la consulta dirigida por el sacerdote. En el *Candomblé*, las personalidades se expresan mediante un proceso de culto a las divinidades pertenecientes a la mitología de la cultura *Yorubá*, que se traducen a través de las danzas, la música y los cánticos. Podemos así observar, como nuestra teoría sobre la personalidad de cada *Orixá*, coincide perfectamente con la siguiente deposición de nuestro informante:

Los *Orixás* son tipos específicos de personalidad, que forman parte del comportamiento humano, que están dentro del cerebro y se proyectan o se manifiestan con música y tambores. También la manifestación se puede dar sin ninguna música ni ningún tambor. Hasta personas consagradas no logran el trance y viceversa, también personas no consagradas lo logran sin ninguna consagración. Por lo tanto, no es una experiencia religiosa, sino que es una específica condición congénita, inherente a algunos seres humanos. Pero es una condición y peculiaridad humana y no celestial ni divina (Información verbal, Nelson, 2016).

Respecto a lo que afirma nuestro entrevistado Nelson, podemos comprender que el trance no está relacionado a los *Orixás*, más bien es un fenómeno vinculado a un “resultado catártico” (Información verbal, Nelson, 2016). En base a la poética aristotélica, según Sánchez (1996):

La tragedia es la imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva acabo la *kátharsis* de tales afecciones (SÁNCHEZ, 1996, p. 129).

Prandi (2001) subraya que en el universo de los *Orixás* existe una dinámica, y hay un espejo en la vida de los humanos. Todavía el autor comenta que “se alegran y sufren, vencen y pierden, conquistan y son conquistados, aman y odian. Los humanos son apenas copias sin color de los *Orixás* de los cuales descienden” (PRANDI, 2001, p. 24, traducción del autor).

En base a lo que afirma Prandi (2001) y nuestro informante Nelson (2016), podemos percibir que el *Orixá* es una característica específica de la personalidad del ser humano, y no acaso a cada adepto corresponde una divinidad diferente. Nuestra visión del trance se

aproxima más al pensamiento de estos últimos y también ahora comprendemos con mayor profundidad las informaciones de otros entrevistados que nos comunican lo siguiente: “El *Orixá* convive constantemente en el cuerpo del adepto y se manifiesta desde dentro hacia fuera” (Información verbal: Toluaye, 20/05/2015, traducción del autor), así que, el individuo exterioriza su ser, en el acto libertador de expresar su creatividad.

Un *filho-de-santo* puede manifestar más de un *Orixá*, dependiendo de las características de cada religioso. El proceso de aprendizaje comienza en el momento de tener la condición de *Abiyán*⁴¹ que observa las dinámicas que existen en un específico contexto de comunidad *terreiro*. Supongamos que el neófito se inicie como *Iaô*, el enseñamiento está dirigido por parte de las *Ekedes* y especialmente en una condición específica de ese cargo, denominada *Ajibóna*⁴² escogida por los *Babalorixás/Iyalorixás* y que se dedican a cuidar los *Iaô*.

Las *Ekedes* enseñan las danzas de los *Orixás* a los iniciados en un primer momento de estado consciente y en segunda instancia en estado inconsciente. En tal ocasión manifiestan los *Erês* (entidades de la partícula del *Orixá* en comunión con el estado infantil del *filho-de-santo*) que tienen una mayor facilidad de aprendizaje contribuyendo con las necesidades fisiológicas del neófito.

Bastide (2016) respecto al termino *Erê* o *Wéré*, comenta que:

Es usado en África, para designar espíritus enanos, pero no sabemos si fenómenos psíquicos especiales corresponden a esos “pequeños seres” míticos [...] aparentemente, se trata de un trance por espíritus infantiles, cuando el individuo se divierte, ríe, hace chistes, habla exactamente como si fuera un niño pequeño [...] el *Erê* es un dios, el dios niño y como en la iniciación se fija en la cabeza el dios en sus diferente edades, comenzando por la más joven para terminar en la más vieja, no debe sorprender que cada vez que una persona tiene una crisis mística verdadera ella comience por el estado de *Erê* o termine su trance por ese estado, dependiendo del transcurrir de su crisis sea progresivo o regresivo (BASTIDE, 2016, p. 99-100-101, traducción del autor).

La mayoría de nuestros informantes, nos comentan que el *Erê* es el espíritu de un niño, aunque respecto a la revisión bibliográfica y el análisis de las entrevistas, percibimos que no tienen bien claro ese concepto. Concordamos con la teoría de Bastide (2016) que es la siguiente: “Es necesario distinguir que el trance por los *Erês* no es igual que la de los dioses infantiles” (BASTIDE, 2016, p. 101, traducción del autor) y la información de Toluaye, que

⁴¹ Frecuentador del *terreiro* que aún no ha sido iniciado.

⁴² Cargo dentro del *Candomblé* que significa “madre criadora”.

evidenciamos a continuación: “El *Erê* no debe ser confundido con un niño” (Información verbal: Toluaye, 23/08/2016, traducción del autor). Todavía Bastide (2016) en relación al *Erê* considera que:

Es necesario distinguir el trance por los *Erês* del trance por los dioses infantiles, que, sin embargo, presentan entre sí grandes semejanzas. Lo que caracteriza el trance místico africano es la identificación del hombre con sus dioses; y, si este es un dios niño, el sujeto en trance mimará naturalmente, durante el éxtasis, el comportamiento infantil. El *Erê* [...] es algo diferente. Cada divinidad, cualquier sea ella, tiene su *Erê*. “De la misma forma que cada divinidad tiene su *Exu*, ella también tiene su *Erê*, un espíritu inferior que manifiesta la hija de los dioses después que el *Orixá* es despedido”. Si preferimos, cada dios tiene su lado divino, su lado nocturno y su lado infantil (BASTIDE, 2016, p. 101-102, traducción del autor).

Comprendemos que el *Erê* contribuye en almacenar las informaciones en la mente del adepto en trance, y sucesivamente las trasmite al *Orixá* mediante un proceso espiritual. Toluaye, respecto al *Erê* asevera que:

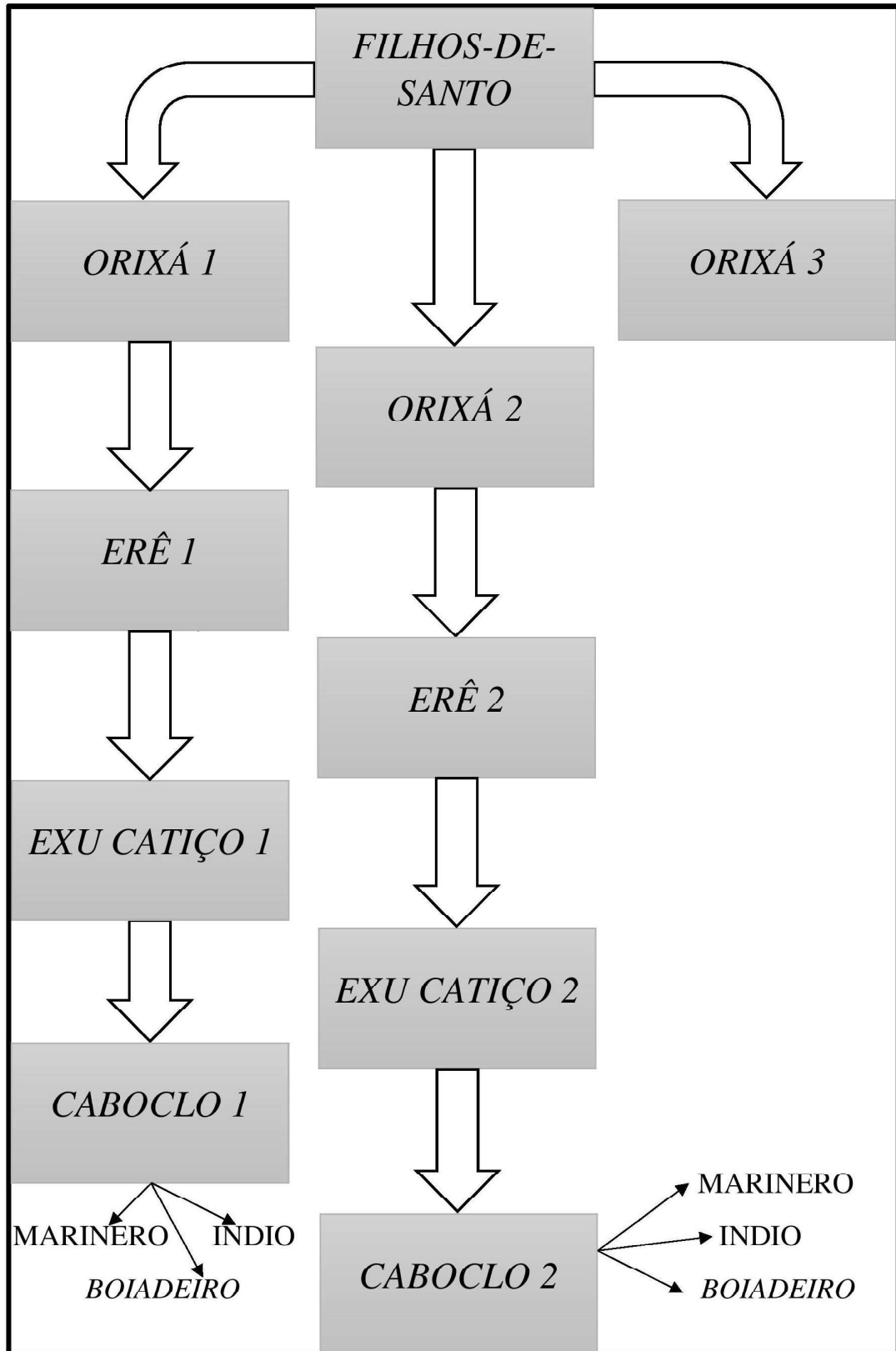
El *Erê* es un trance especial intermedio entre la persona y su *Orixá*. Es el aflorar de el niño que cada *filho-de-santo* conserva dentro de sí, y que reside en el punto exacto entre la conciencia y la inconciencia del *Orixá* y del individuo. Es por el trance del *Erê* que el *Orixá* expresa su voluntad, que el iniciado aprende las cosas fundamentales del *Candomblé*, como las danzas y los rituales específicos de su *Orixá*. El *Erê* no debe ser confundido con niño que en lengua *Yorubá* es *omodé*, y aparece en seguida después del trance del *Orixá*. Durante el ritual de iniciación, el *Erê* es de emblemática importancia, porque es lo que trae los varios mensajes del *Orixá* del recién iniciado. A veces confundido con *Igbeji*, que realmente es la inconciencia del nuevo *omon-Orixá*, el *Erê* es el responsable por las necesidades de su *filho-de-santo* y los ritos que se pasan durante el periodo de reclusión en el *terreiro*. El *Erê* conoce todas las preocupaciones del *Iaô*, también llamado de *omon-tú* o “niño nuevo”. El comportamiento del iniciado en estado de *Erê* es más influenciado por ciertos aspectos de su personalidad, que por el carácter regido y convencional atribuido a su *Orixá*. (Información verbal: Toluaye, 23/08/2016, traducción del autor).

Según lo afirmado anteriormente, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Quién instruye previamente a las *Ekedes*? ¿Son otras *Ekedes* con un tiempo de permanencia mayor en la religión? ¿Son tal vez los *Babalorixás/Iyalorixás* o los mismos *Orixás* en dirigir el proceso de enseñanza en las comunidades *terreiros* de *Candomblé*? Respondemos diciendo que son las *Ekedes* con mayor tiempo de iniciación, que tienen por lo tanto una mayor experiencia y también los *Ebomis* (*filhos-de-santo* con *obrigações* cumplidas de siete años) que se dedican a la educación de los *Iaô*, como asimismo los religiosos que poseen otros cargos, generalmente mediante la supervisión por parte de los *Babalorixás/Iyalorixás*.

Sucesivamente podemos ver que existe el llamado *Candomblé de caboclo*, mezclado con otra religión tradicionalmente brasileña llamada *Umbanda*, en que reverencian otras entidades como *Exu catiço*⁴³, que puede manifestarse en varias formas en los *filhos-de-santo*. Finalmente existe el *caboclo*, que es una entidad ancestral y que puede ser de origen mariner, indio o *boiadeiro* que son espíritus de personas que en vida trabajaron con el ganado. En la generación referente al tercero *Orixá*, no suele ser hábito venerar otras entidades.

⁴³ Es un *Exu* ancestral de la religión *Umbanda*.

Figura 19: Ejemplo de esquema jerárquico, referente a las entidades manifestadas / incorporadas en los *filhos-de-santo*



Fuente: Autor (2017)

Nuestra informante Laíse, nos cuenta un caso análogo al esquema jerárquico de la fig. 19, que encontramos en la página anterior. Tratase específicamente de su madre biológica que es también una *Iyalorixá* y manifiesta tres *Orixás*, específicamente *Omólú*, *Oyá* y *Oxum*. A continuación, la entrevistada, nos explica detalladamente el proceso de subordinación de las entidades:

A partir de la generación del primer santo, es decir, *Omólú*, tenemos en correspondencia un *Exu* denominado *Trancarua*, un *Erê* llamado *Lirio* y un *Caboclo* nombrado como *Serra Negra*. Mientras en relación a la segunda divinidad, que en este caso es *Oyá*, hay un *Exu* denominado *Dona Luzian*, un *Erê* que se llama *Cordel de Prata* y un *Caboclo* con el nombre de *Caiçara*. Finalmente tenemos un tercero *Orixá* que, por cuestiones culturales no suele poseer una dinastía de otras entidades (Información verbal, Laíse, 15/09/2016, traducción del autor).

Así que, hemos observado cómo estas entidades se manifiestan o incorporan en los *filhos-de-santo*, asumiendo un aspecto expresivo, que en el primer caso podemos definir íntimo e introvertido, mientras en el segundo, generalmente la gestualidad se expresa de forma más extrovertida y parecida al ser humano.

Ayrson, en una entrevista, nos comenta que antes de llegar al trance de *Orixá*, existen dos pasos previos, que se sintetizan en un total de tres dimensiones de estado alterado:

El primero está vinculado con la videncia a donde no hay trance, que es el *jogo de búzios* (sistema de divinación que utilizan los sacerdotes/sacerdotisas, y que funciona a través de códigos); el segundo es el trance de *Erê*, tratase de una tipología de comunicación con el universo, y finalmente el tercero es lo que está asociado con el trance de *Orixá* (Información verbal: Ayrson Heráclito, 24/07/2016, traducción del autor).

A partir de esos códigos, comprendemos que se pueden descubrir las características vinculadas con la personalidad del sujeto, para poder conocer el *Orixá* principal, como también el segundo y el tercero. Dependiendo de esas variables, el *filho-de-santo* asume una identidad específica, que lo acompañará durante el resto de su vida.

Toluaye, nos informa que “el trance de *Erê* no acontece en todos los *filhos-de-santo*, y sirve para desenvolver necesidades fisiológicas cotidianas, como transmitir informaciones físicas, metabólicas y psicológicas del *Orixá*. Así que, el *Erê* posee la función de ser el mediador entre cuerpo y *Orixá*” (Información verbal: Toluaye, 12/06/2016, traducción del autor).

El etnopsiquiatra Beneduce (2002) en relación a los rituales vinculados con el trance considera que:

Sobreponiendo materiales míticos e históricos, técnicas culturales y destinos individuales, ofrecen una expresión singular de tales combinaciones. La

comparación emblemática entre culturas y grupos, sobreponiendo la lógica del mito a los eventos históricos, parece sin embargo hecho propio para confundir: y de hecho no siempre los estudiosos están de acuerdo en la medida y en el peso de atribuir a cada uno de los dos términos, al rol que respectivamente ejercitan la creencia y el buen sentido, la leyenda y los hechos (BENEDUCE, 2002, p. 17, traducción del autor).

Efectivamente estamos de acuerdo con lo que comenta el autor, ya que cada religión está vinculada a una complejidad que incluye el aporte de varios componentes culturales. Todo eso se resume en una sinergia que caracteriza la singularidad de un acontecimiento cultural, que también podemos observar en el *Candomblé*, a donde la mitología y el ancestralidad son las bases de las creencias para el desarrollo de la misma.

Todavía Beneduce (2002) clasifica el trance en cuatro tipologías: emocional, de comunión, chamánica y de manifestación. Según los cultos terapéuticos:

La dinámica histórica pone en evidencia como puede mudar, en relación al impacto de nuevas tradiciones religiosas, a) la estructura simbólica de un culto de manifestación, b) la técnica que orienta la finalidad terapéutica, c) la tipología de la experiencia de los participantes (distribución de los estados de trance) y por lo tanto d) las consecuencias propiamente psicofisiológicas que puede ejercer de por sí la adhesión a un particular contexto religioso (BENEDUCE, 2002, p. 80, traducción del autor).

Concordamos aún con lo que afirma Beneduce (2002), considerando que no se puede ver simplemente un aspecto del trance, así que es necesario analizarlo desde varios aspectos, para poder llegar a una comprensión más profunda del fenómeno estudiado y todavía él firma que “la manifestación, sin nunca reducirse a un solo registro, a una sola lógica, puede ser provisoriamente definida como un vínculo a la interacción con la alteridad, donde lo extraordinario se convierte repetitivo y atendido” (BENEDUCE, 2002, p. 83, traducción del autor). También en el *Xirê*, observamos que existe un atendimiento de la manifestación del trance, que consiste en acontecimientos que se perpetúan.

Respecto al trance, aún Beneduce (2002) enuncia lo siguiente:

1) El trance opera a través de técnicas del cuerpo, la más maravillosa de las magias: la sustitución de un ser (el manifestado) con otro ser (divinidad, espíritu, etc.), su metamorfosis, y así haciendo esa permite no solo la llegada del sagrado [...] su inmanencia, cuanto su incorporación, o si se prefiere la sacralización del cuerpo (receptáculo, cabalgadura o altar que sea, eso se convierte en cuerpo viviente de una divinidad, de un espíritu); 2) El trance es un hecho social por excelencia, en el cual interactúan dimensiones mundanas e instancias sagradas, conflictos actuales (individuales, interpersonales, sociales) o pasados (familiares, de linaje, culturales). Este juego continua en tener pero en la regulación ritual del desorden su pasaje clave: aquel en el cual todos los hilos precedentemente denominados parecen como confluir en

un único lugar. 3) El manifestado debe aprender a representar la propia experiencia porque esta venga nombrada y dominada: él se encuentra así desde principio envuelto en una escena pública (al interno de un registro espectacular), en un grupo (aquel de miembros de culto) cuya razón de ser esta en la periódica manifestación del común sufrimiento, de la común experiencia de los elegidos, de la ligación perene con sus compañeros invisibles. 4) Si se habla de cura, de curación ritual, y aquí esta tal vez la surgente de no pocos equívocos, estamos como inevitablemente conducidos a nombrar su objeto: la enfermedad y, en el caso del trance, se ha hablado muy frecuentemente de un disturbio psicopatológico, de locura (BENEDUCE, 2002, p. 84-85-86, traducción del autor).

Según Beneduce (2002) el trance se revela resistente a cada definición que quiere aislar solamente uno entre los varios significados que lo caracterizan y que está constituido por una pluralidad de códigos que son los que lo componen. En la conexión espiritual está claro que no es simplemente “un dialogo privado, de una negociación entre espíritu e huésped (cuerpo) más bien de una comunicación social bien más amplia, bien más compleja, usualmente indirecta, que incluye familiares, amigos, patrocinadores de la ceremonia, y que no está circunscrita a los periodos de trance” (BENEDUCE, 2002, p. 155, traducción del autor).

Todavía Beneduce apud Lambek (2002) considera que “La manifestación no debe ser considerada únicamente cuando el individuo está en trance. Al contrario, el repetirse ocasional de los trances tiene la finalidad de crear y comunicar dimensiones nuevas para las relaciones que son siempre operantes” (BENEDUCE apud LAMBEK, 2002, p. 155, traducción del autor).

En el momento en que el sujeto se encuentra en un espacio público, el trance posibilita al individuo de interactuar con otras personas, como poder desarrollar diferentes tareas. A propósito, Gabriel, nos informa que, “en varias ocasiones, le ha sucedido de manifestar el trance encontrándose en lugares públicos” (Información verbal: Gabriel, 07/05/2015, traducción del autor). Nuestro informante, es testigo de que el trance puede acontecer de forma ocasional en cualquier lugar.

Lambek (2015) en relación a la ética, educación y creatividad presente en el trance, asevera que:

Donde la ética es en gran parte encarnada o reproducida a través del ritual y la práctica, la abstracción o la discriminación de distintas tradiciones éticas o tradiciones que son distintivamente ética podría ser menos esperado. Por otra parte, el encuentro entre leer y escribir y sobre todo tradiciones principalmente sin escritura lleva consigo la posibilidad de un malentendido, confrontación, e imposición, así como el tipo de talento creativo evidente en el espíritu de manifestación. Cualquier tradición que se constituye como

ética debe inculcar a sus miembros la capacidad de trascender lo que se transmite como la sustancia de esa tradición. En analogía con el lenguaje, que no suministra oraciones definidas, pero sí la gramática. Con la gramática podemos decir prácticamente cualquier cosa, por lo menos podemos hacer nuevas frases, y podemos hacerlo sin renunciar a nuestro idioma [...] El habla es una cuestión de práctica juiciosa, y es práctica juiciosa en lugar de una lista de virtudes específicas (por no solo reglas) que es el mensaje perdurable de la ética aristotélica (LAMBEEK, 2015, p. 245, traducción del autor).

El autor, usa el término “gramática”, refiriéndose a condiciones y procesos generales del ser humano, es decir, pensamiento, sentimiento, es decir, acciones que generen criterios específicos, virtudes, valores y juicios. Lambek (2015) en su cita anterior, confirma que la creatividad existe también en el espíritu de manifestación y que observamos en las expresividades del cuerpo durante el trance.

Un ritual está generalmente compuesto por varios religiosos que son convocados al culto por los sacerdotes. Algunos de ellos manifiestan el trance de *Orixá* y se denominan también *Elegun*⁴⁴ o *filhos-de-santo*. En relación a lo dicho anteriormente, Beniste (1997) afirma lo siguiente:

Durante las fiestas religiosas, en el momento en que los toques, cánticos y danzas se combinan en la creación de un ambiente intenso, determinadas personas se ven manifestadas por su *Orixá* culturado. Esas divinidades se manifiestan a través de la charla, revelando mensajes, y, a través de gestos, reviviendo sus hechos. Esas personas son llamadas *Elégùn*, de *gùn*, montar. En esos momentos es el *Orixá* que se piensa personificado en el médium. Todos los *Elégùn* son un *Olóòrìṣà*, es decir, aquel que tiene un *Orixá*, pues el *Orixá* habita en él y se puede expresar a través de él en cualquier lugar y a cualquier hora. Esa manifestación no es común ni constante, y es costumbre acontecer durante las fiestas anuales (BENISTE, 1997, p. 233-234, traducción del autor).

Beniste (1997) igual que Lambek (2015), aseguran que en esta religión existe una creatividad que las divinidades se expresan en el espacio sagrado, mediante gestos, reviviendo momentos vinculados con el universo ancestral, que se encarnan en los *filhos-de-santo*. De Heusch (2006) respecto a la danza considera que:

Es probablemente la más antigua manifestación de lo que generalmente llamamos convencionalmente “arte”. Es probable que los hombres hayan danzado y cantado bien antes de inventar el tejido o la manera de modelar el barro, cuyos productos son usualmente ornamentados por elementos decorativos más o menos elaborados. Las poblaciones que hasta poco tiempo atrás se dedicaban exclusivamente a la caza y a la cosecha ignoran estas técnicas artesanales que son, al final, una invención más bien tardía, también

⁴⁴ Expresión divulgada por Pierre Verger con sus analogías con los cultos y estructura en África y Brasil. A veces viene utilizada en la literatura para indicar a los sujetos que entran en trance.

si algunas de ellas han probado, algunos millares de años atrás, la necesidad de fijar ciertas imágenes en las rocas [...] El ritmo que se manifiesta en todas las direcciones de la sensibilidad se expresa antes de todo en las *técnicas del cuerpo*, en una exaltación física (DE HEUSCH, 2006, p.17, traducción del autor).

Coincidimos con el pensamiento de De Heusch (2006) teniendo en cuenta que la danza, como otras representaciones artísticas, están vinculadas con una memoria que se evidencia mediante ciertas imágenes ejecutadas en épocas primitivas, que son el testigo de acontecimientos del pasado y que todavía encontramos en la actualidad. En relación a eso, el autor asevera lo siguiente:

La mitología es fuente de motivación para el desarrollo biológico de las actividades cotidianas en el contexto socio-cultural del ser humano, incluyendo las expresividades artísticas. En relación a eso, todavía De Heusch (2006) considera que:

El cuerpo del danzador pertenece enteramente a la naturaleza y, en este caso, el artista se confunde con su obra. El ritmo de la danza es evidentemente impuesto por la cultura, como la decoración que enriquece los vasos o los objetos [...] Pero la diferencia entre los gestos de los danzadores y las trazas ritmadas que el artesano deja en el objeto fabricado, externo a él y a su naturaleza, es notable. Los complejos problemas con el simbolismo son principalmente ligados, como es conocido, a la figuración más o menos abstracta a través de la pintura, la incisión o la escultura. Las razones secretas que estimulaban los cazadores del paleolítico a dejar extraordinarias imágenes en las paredes quedarán siempre desconocidas (DE HEUSCH, 2006, p.18, traducción del autor).

Consideramos importante tener en cuenta que el ser humano no es puro, así que no podemos olvidar su conexión con la naturaleza, dado que es parte de la ancestralidad. Esa ligación con los antepasados se percibe constantemente también en el *Candomblé*, en su complejo universo simbólico.

De Heusch (2006) considera el canto y la danza como universales. Respecto a eso comenta lo siguiente:

La palabra es musical para la naturaleza [...] el lenguaje articulado es ya música: se basa en una cierta melodía; entre entonación y tono hay solamente una diferencia de grado. La existencia de tonos agudos en un cierto número de lenguas dichas *naturales* (que ponen en juego las cuerdas vocales) permite especialmente la práctica de mensajes sonoros a través de los tambores. La música tiene en todas partes un papel de grande importancia en relación al divertimento, pero esta constatación no es en contraste con el uso macizo que se hace en el ámbito de los rituales mágico-religiosos (DE HEUSCH, 2006, p.19, traducción del autor).

La complejidad, se evidencia, no solo porque el *Candomblé* incluye música y lenguaje, ya que estamos hablando de una religión que se desarrolla mediante la unión de saberes ancestrales que se funde en una alquimia que incluye varios campos del conocimiento. Todavía podemos afirmar que la sabiduría, la persistencia, la inteligencia humana y la apreciación por algunos pueblos, son los que contribuyen a dar continuidad a ciertas creencias.

Todavía De Heusch (2006) afirma que, en África, como en otros países, la danza se utiliza con finalidad simbólica y exclusivamente mágico-religiosa. Usualmente, acontece también que, “el cuerpo humano sea el lugar a donde se encarna una personalidad perteneciente al sobrenatural. Es el caso de diversos aspectos del trance, que se manifieste en la coreografía de las danzas” (DE HEUSCH, 2006, p. 20, traducción del autor).

Después de haber visitado algunos países del continente americano, nos damos cuenta que el culto por los ancestrales es lo que acomuna varias creencias, aunque con formas bastante distintas, especialmente en los procedimientos que implica el desarrollo de las ceremonias sagradas. Nuestros recuerdos, nos llevan al pasado, cuando hicimos un viaje en Perú, así que, asistimos a unas ceremonias a donde usaban una planta denominada *ayahuasca*, que tiene la finalidad de provocar el trance. Esa planta viene sucesivamente procesada por el sacerdote local, a través de rituales procedentes de la cultura del pueblo *Shipibo*, que es un grupo étnico de la Amazonía peruana que se encuentra en los márgenes del río *Ucayali*.

También el humo de una pipa de dimensiones importantes estaba incluido en la ceremonia que el sacerdote fumaba usando un tabaco hecho con las mismas hojas de la planta enrolladas. En el momento en que los participantes se encontraban en trance, el chamán se dedicaba a la ejecución de rituales de limpieza y a cánticos que servían para “equilibrar” el estado de trance. Asistimos en varios momentos que, la mayoría de las personas, después de haber tomado ese líquido ancestral preparado previamente por el sacerdote, lo expulsaban, por causa de una reacción del organismo, aunque, por lo visto, en esos rituales, es algo que suele acontecer.

Podemos comprender así la importancia que tiene en América el vínculo con la ancestralidad y con la espiritualidad, que también existe en Europa, aunque ese lazo generalmente acontece a través de objetos, que fueron creados en distintas épocas por los humanos, en distintos entornos culturales.

Aún De Heusch (2006) respecto a la ancestralidad, sostiene que las poblaciones, hasta en tiempos recientes se dedicaban a la caza, como nuestros antepasados del paleolítico

practicaban una religión en forma distinta y “la comunicación con el sobrenatural, acontecía especialmente gracias a los sueños y al trance: en estos casos el cuerpo en una determinada condición se convierte un mediador privilegiado. [...] El chamanismo constituye el mismo núcleo de la religión, como a veces acontece por el trance en África” (DE HEUSCH, 2006, p. 21).

La comunicación con el sobrenatural, como la imitación de la naturaleza existe desde épocas primitivas, cuando los hombres se conectaban con los ancestrales y diseñaban en la roca, figuras que representaban elementos de la naturaleza. No acaso actualmente podemos todavía admirar dibujos que simbolizan formas de animales, arcos y flechas, entre otros. y que aún persisten en la actualidad. Así que, comprendemos que la creatividad, no pertenece solo y exclusivamente a la contemporaneidad, más bien, afirmamos que es básicamente primitiva.

En Egipto podemos admirar la evidencia de acontecimientos del pasado, ricos de misterios y que todavía engloban una importante complejidad. Por ejemplo, en la técnica de construcción de las pirámides, existe una vinculación con el universo y la ancestralidad, que es también evidente en los bajorrelieves y los diseños que encontramos en su interior.

Díaz (2003) considera que existe un pensamiento que se ha formado durante un largo proceso, que ha influido en el desarrollo de la creatividad que podemos admirar en artefactos, expresiones artísticas, traídas desde nuestros antepasados, que nos proporciona un conocimiento ancestral. A propósito, la autora afirma lo siguiente:

Del sílex (variedad de cuarzo) tallado a la tecnología actual han transcurrido millones de años, un largo proceso por el que el pensamiento humano se ha ido formando. Civilizaciones y culturas han creado sistemas mentales determinados, con el ánimo de expresar la realidad. La mentalidad griega era distinta a la egipcia y la romana, y así sucesivamente ocurre en las diferentes culturas aparecidas sobre nuestro planeta. Todas ellas con una cosmogonía determinada que pretende justificar el universo y al ser humano. Filosofía, ciencia y religión han sido las formas concretas por las que el hombre ha pretendido encontrar la verdad de su existencia. Todas ellas producto de esa capacidad que es el pensamiento (DÍAZ, 2003, p. 23).

Por ejemplo, la *biomimética*, es un área de la ciencia relativamente contemporánea, ya que, debemos tener en cuenta que la voluntad de imitar la naturaleza acontece desde eras primitivas. Esa teoría es aún más comprensible porque el término, está constituido por *bíos* (vida) y *mímesis* (imitación), es decir, “imitación de la vida”. Se considera como un área altamente multidisciplinar, igual que el *Candomblé*, a partir de un conocimiento ancestral. Asimismo, entre *biomimética* y *Candomblé* existen importantes diferencias. *Biomimética* engloba actualmente una tecnología utilizando máquinas y procesos industriales que era

inexistente en épocas primitivas, mientras en el *Candomblé*, la intervención humana, como los ingredientes naturales, siguen siendo imprescindibles para practicar la religión.

La potencialidad del ser humano es desarrollar la creatividad mediante la observación y el conocimiento de la naturaleza, aplicándola a ciertos componentes que están incluidos en el *Candomblé*, como: la danza, la música, los cánticos, el trance, las plantas, las vestimentas litúrgicas, las semillas y las hojas, entre otros. Podemos afirmar que la naturaleza es creadora. El ser humano, a través la imitación, recria las formas que la misma naturaleza le ha donado.

2.1.4 La creatividad en los arquetipos de los *Orixás*

Verger (1981) afirma que los trances generalmente tienen un carácter auténtico. En relación a eso, el autor considera que:

El *Orixá*-ancestral vuelve en la tierra para reencarnarse, durante un momento, en el cuerpo de uno de sus descendientes. Aunque los creyentes no africanos no puedan reivindicar lazos de sangre con sus *Orixás*, puede haber, todavía, entre ellos, ciertas afinidades de temperamento. Africanos y no africanos tienen en común propiedades innatas y un comportamiento general correspondiente a lo de un *Orixá*, con la virilidad devastadora y vigorosa de *Xangô*, la feminidad elegante y coqueta de *Oxum*, la sensualidad desenfrenada de *Oiá-Iansã*, la calma benevolente de *Nanã Buruku*, la vivacidad y la independencia de *Oxossi*, el masoquismo y el deseo de expiación de *Omolu*, etc. Gisele Cossard observa que se examinaron los iniciados, agrupándolos por *Orixás*, notase que ellos poseen, generalmente, trazos comunes, tanto en el biotipo como en características psicológicas. Los cuerpos parecen traer, más o menos profundamente, según los individuos, la marca de las fuerzas mentales y psicológicas que los anima. Podemos llamar esas tendencias de arquetipos de la personalidad oculta de las personas. Decimos oculta porque, no hay ninguna duda, ciertas tendencias innatas no pueden devolverse libremente dentro de cada quién, viven en el descender de su existencia. La educación recibida y las experiencias vividas, muchas veces alienantes, son las fuentes seguras de sentimientos de frustración y de complejos, y sus consecuentes bloqueos y dificultades (VERGER, 1981, p.23, traducción del autor).

Respecto a lo que comenta Verger (1981) consideramos que las características psicofísicas de los humanos, están vinculadas con el arquetipo, que establece una tipología que incluye varios componentes traídos por los antepasados. Todo lo dicho anteriormente determina la peculiaridad perteneciente a la personalidad incorporada en cada individuo, a donde también influye la educación y las experiencias, en ámbito de la familia biológica, académico y social.

Aún Verger (1981) respecto al arquetipo, considera lo siguiente:

Si una persona, víctima de problemas no solucionados, es escogida como *filho* o *filha-de-santo* por el *Orixá*, cuyo arquetipo corresponde a esas tendencias escondidas, eso será para ella la experiencia más aliviadora y reconfortante por la cual pueda pasar. En el momento del trance, ella se comporta inconscientemente, como el *Orixá*, su arquetipo, y es exactamente a eso que aspiran sus tendencias secretas y reprimidas. Toda esa experiencia permaneciendo en el dominio del inconsciente, el resultado de la intervención del *Orixá* puede ser comparado a de los psicodramas de Moreno⁴⁵, con la diferencia, sin embargo, que, en puesto de ser un proceso que tiende a liberar un enfermo de sus angustias, en el medio deprimente de una clínica, el inexpresable es más poéticamente exteriorizado en una atmosfera de agradable aprobación de admiradores fascinados. Los arquetipos de personalidad de las personas no son tan rígidos y uniformes [...] pues existen matices provenientes de diversidad de cualidades atribuidas a cada *Orixá*. *Oxum*, por ejemplo, puede ser guerrera, coqueta o maternal, dependiendo del nombre que lleva (VERGER, 1981, p.24, traducción del autor).

Los arquetipos, según Jung (2000) son un conjunto de imágenes psíquicas presentes en el inconsciente colectivo, que sería la parte más profunda del inconsciente humano. Son heredados genéticamente de los ancestrales de un grupo de civilización, etnia o pueblo. A continuación, el autor explica detalladamente el concepto de arquetipo, en relación al estado de inconsciente personal y colectivo:

Al principio, el concepto de inconsciente se limitaba a designar el estado de los contenidos reprimidos u olvidados. [...] Según Freud, el inconsciente es de naturaleza exclusivamente personal, aunque haya llegado a comprender las formas del pensamiento arcaico-mitológico del inconsciente. Una capa más o menos superficial del inconsciente es sin duda personal, así que la denominamos *inconsciente personal*. Este sin embargo reposa sobre una capa más profunda, que ya no tiene su origen en experiencias o adquisiciones personales, siendo innata. Esta capa más profunda es lo que llamamos *inconsciente colectivo*. Yo opté por el término “colectivo” por el hecho que el inconsciente no es de naturaleza individual, más universal; este es lo contrario de la psique personal, o sea, el posee contenidos y formas de comportamiento, los cuales son “cum grano salis” los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, son idénticos en todos los seres humanos, constituyendo por lo tanto un substrato psíquico común de naturaleza psíquica suprapersonal que existe en cada individuo. Una existencia psíquica solo puede ser reconocida por la presencia de *contenidos capaces de ser concientizados*. Solamente podemos hablar, por lo tanto, de un inconsciente en la medida en que comprobamos sus contenidos. Los contenidos del inconsciente personal son principalmente los *complexos de tonalidad emocional*, que constituyen la intimidad personal de la vida anímica. Los contenidos del inconsciente colectivo, por otro lado, son llamados de *arquetipos* (JUNG, 2000, p. 15-16, traducción del autor).

⁴⁵ El psicodrama se desarrolla poniendo al paciente sobre un escenario, donde puede resolver sus problemas con el auxilio de algunos actores terapéuticos.

Los arquetipos los podemos también encontrar en la coreografía de las danzas de los *Orixás*. El autor habla de inconsciente colectivo, teniendo en cuenta que el inconsciente no es de naturaleza individual, ya que, es heredado por los ancestros de otros pueblos. Entendemos así, que es la cosmología que entrelaza los elementos de la naturaleza, el ser humano y el arquetipo vinculado con la mitología de las divinidades africanas, por tanto, es una especie de proyección del inconsciente colectivo. Para una mejor comprensión, podemos tomar como ejemplo el cielo estrellado, cuyas formas caóticas han sido ordenadas mediante imágenes proyectadas, desde donde proceden los influjos astrales que se estudian en el campo de la astrología.

Prandi (2001) comenta que cada *Orixá* puede ser culturizado según invocaciones distintas, que en Brasil vienen llamadas calidades y en Cuba, caminos. Es decir, existen diferentes tipologías de *Xangó* como de *Oxalá*, o cualquier otro *Orixá*, generando así varias devociones: “con un repertorio específico de ritos, cantos, danzas, paramentos, colores, preferencias alimentares, cuyo sentido puede ser encontrado en los mitos. [...] Cada quién hereda del *Orixá* que proviene sus marcas y características, propensiones y deseos, todo como está relatado en los mitos” (PRANDI, 2001, p.24, traducción del autor).

El *Orixá* es la fuente de inspiración poética, en que aparece el componente sensible que nos lleva a la traducción creativa, resaltando la expresividad en la interpretación simbólica personificada, incorporando el mito que narra sucesos de tiempos primordiales en clave contemporánea.

Toluaye en una entrevista, nos otorga una interesante explicación sobre los *Orixás*, diciendo que ciertas temáticas no tienen una sola interpretación, sobre todo, las que proceden de un universo trascendental, así que:

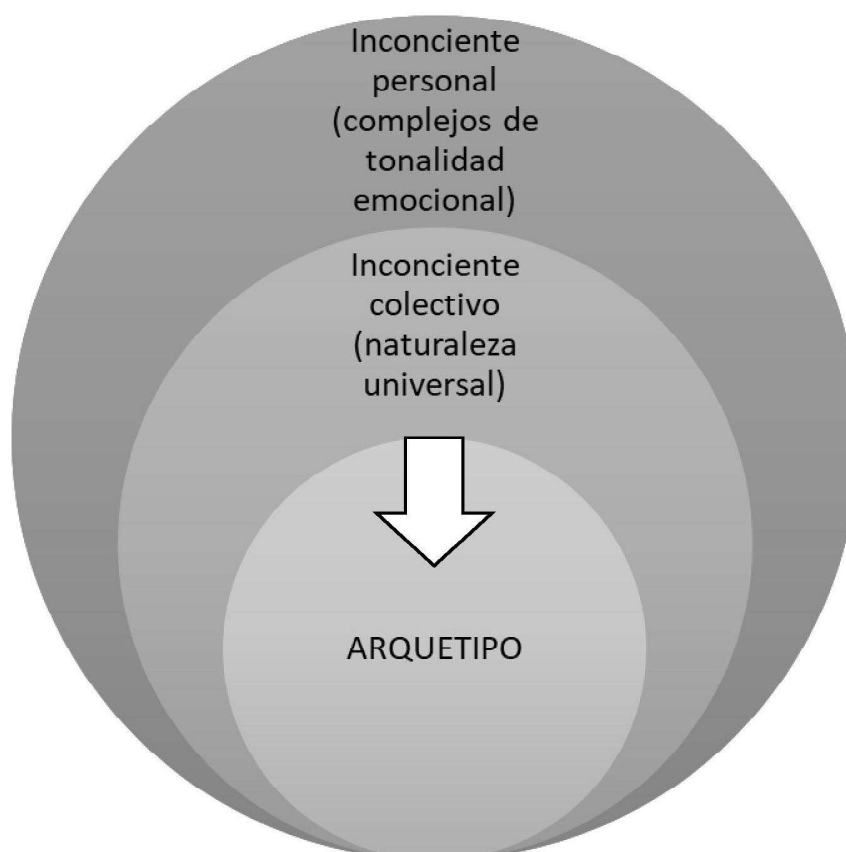
El entendimiento humano puede tener límites para comprender con profundidad la naturaleza de los *Orixás*, ya que, son arquetipos, es decir, son manifestaciones de los atributos de Dios, que vienen representados simbólicamente por figuras humanas. Así que, representan las principales calidades del divino, que vienen expresadas de diferentes formas. Ciertos espíritus evolucionan mediante formas de energías pertenecientes a la naturaleza y los *Orixás* representan un rayo que está conectado a Dios, que se considera como el centro esencial de movimiento. Dios es solamente uno, aunque sus formas de manifestación son complejas. Imaginémos que Dios es la luz blanca y los *Orixás* son los múltiples colores que se difunden a partir del blanco mediante una conexión (Información verbal: Toluaye, 29/08/2017, traducción del autor).

Concordamos con Toluaye, en relación al límite de comprensión que tiene el ser humano, respecto a ciertos argumentos. De todas maneras, él nos ayuda a entender el *Orixá*

como un arquetipo y la diversidad que existe durante las representaciones simbólicas de las danzas mitológicas de las divinidades. Así que, consideramos evidente que existe una peculiaridad en la gestualidad en que interviene el componente creativo, que varía dependiendo de la calidad del *Orixá* que se expresa en distintas maneras.

Aún Toluaye, respecto a los cultos de tradición africana afirma que: “no son muy acostumbrados a definiciones, teorías o sistemáticas. Son prácticas vivenciales, que suprimen el intelecto y lo retiran de su lugar criterioso e interventor para que el interior del alma pueda desabrochar en su forma original y natural” (Información verbal: Toluaye, 29/08/2017, traducción del autor). A continuación, mediante la fig. 20, sintetizamos el concepto de arquetipo de Jung (2000).

Figura 20: Concepto de arquetipo según la psicología analítica de Jung (2000)



Fuente: Autor (2017)

Todavía Jung (2000) afirma que el ser humano no constituye una excepción entre las criaturas de la naturaleza. Como todos los animales, posee una psique preformada de acuerdo con su especie y trazos nítidos en base a la procedencia familiar. “Es imposible conocer la naturaleza de las disposiciones psíquicas inconscientes. [...] Debe tratarse de formas de función las cuales denominamos “imágenes”” (JUNG, 2000, p. 90, traducción del autor).

Esas imágenes, no solamente expresan la manera de la actividad a ser ejercitada, también, revelan la situación específica en la cual se origina la labor. Son imágenes consideradas “primordiales”, en el momento en que son peculiares a la especie, y si en algún instante fueron creadas, eso ha sucedido en el inicio. Todavía Jung (2000) respecto a lo dicho anteriormente, sigue detallando que:

El típico específico ya está contenido en el germen. La idea que él no es heredado, más creado nuevamente en cada ser humano, sería tan absurda cuanto la concepción primitiva que el Sol que nace por la mañana es diferente de aquel que vemos durante la puesta. Una vez que todo lo psíquico es preformado, cada una de sus funciones también lo es, especialmente las que derivan directamente de las disposiciones inconscientes. A estas pertenece la *fantasía creativa*. En los productos de la fantasía se vuelven visibles las “imágenes primordiales” y es aquí que el concepto de arquetipo encuentra su explicación específica (JUNG, 2000, p.90, traducción del autor).

Respecto a lo que relata Jung (2000), comprendemos que existen representaciones primordiales de la naturaleza que vienen heredadas, constituyendo la esencia de la creatividad y del conocimiento del ser humano. En algunas sociedades la mitología es la fuente de inspiración para el desarrollo de ciertos acontecimientos culturales. Duvignaud (1983) igual que Jung (2000) enfatiza el mito como una realidad del lenguaje, teniendo en cuenta que: “Antiguamente, la existencia de los mitos era atribuida a las creencias pre-lógicas, en las vinculaciones con las constantes del inconsciente colectivo. Se veía en ellos un discurso que revelaba los temas fundamentales y las oposiciones dicotómicas que fornecen la llave del lenguaje” (DAVIGNAUD, 1983, p.226, traducción del autor).

Así que, esas imágenes ancestrales se mantienen y transfieren en la memoria del inconsciente colectivo durante generaciones. Aún Jung (2000) en base al conocimiento considera que:

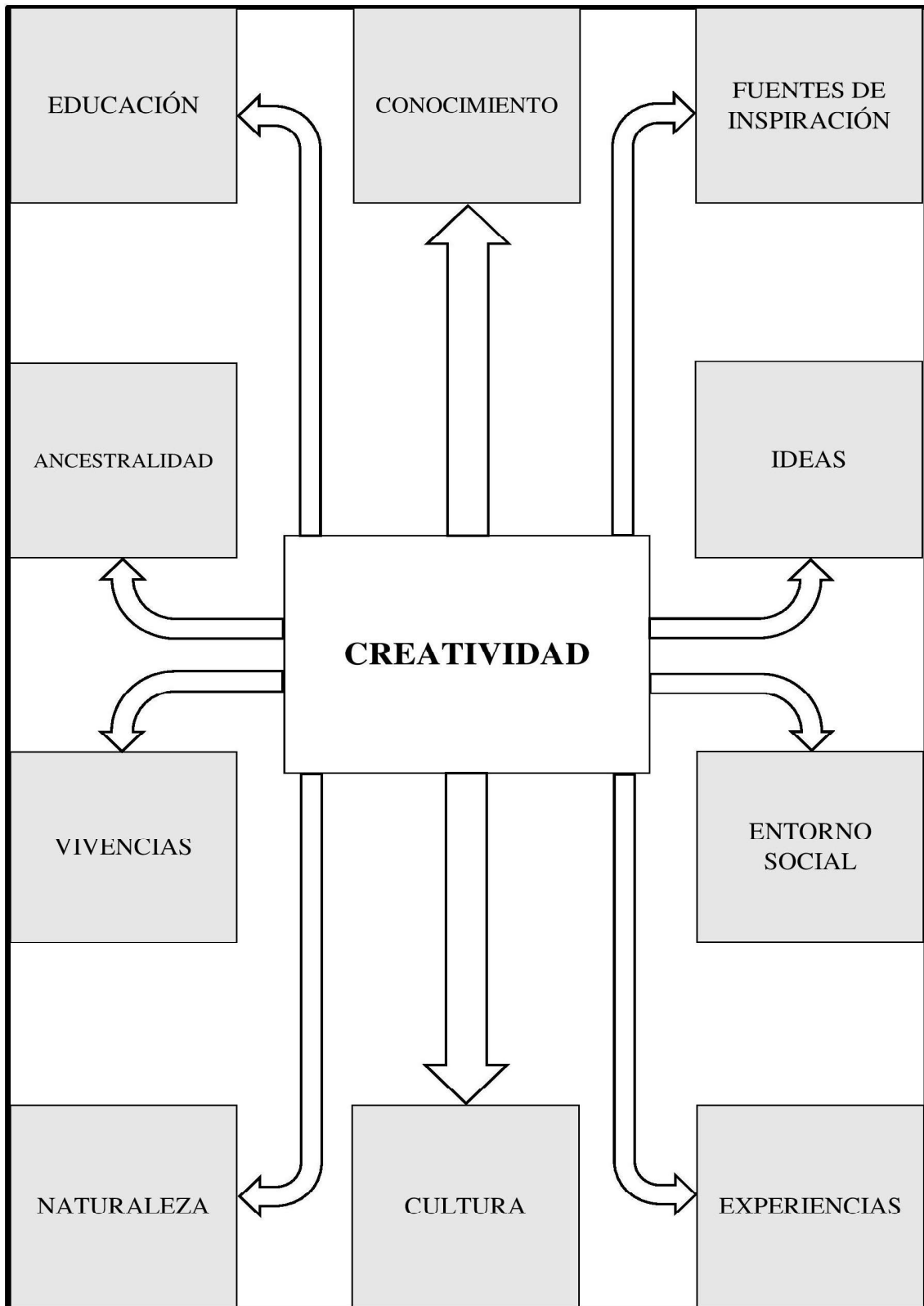
No existe cualquier conocimiento empírico, lo cual ya no esté apriorísticamente preso y limitado por una estructura cognitiva. En los cincuenta años transcurridos desde la *Critica de la Razón Pura*, poco a poco se fue abriendo camino a la intuición de que el pensar, la razón, la comprensión, etc., no son procesos autónomos, libres de cualquier condicionamiento subjetivo, apenas a servicio de las eternas leyes de la

lógica, más sin funciones psíquicas agregadas y subordinadas a una personalidad. La pregunta no es más si esto o aquello fue visto, escuchado, tocado con las manos, pesado, contado, pensado y considerado lógico. Mas es: ¿quién ve?, ¿quién escucha?, ¿quién pensó? Comenzando con la “ecuación personal” en la observación a medida de menores procesos, esta crítica procede hasta la creación de una psicología empírica, como nunca fue conocida antes. [...] Actualmente en todas las áreas del conocimiento hay premisas psicológicas, las cuales testimonian decisivamente acerca de la escoja del material, del método de elaboración, del tipo de conclusiones y de la formulación de hipótesis y teorías (JUNG, 2000, p.88-89, traducción del autor).

En la obra intitulada: *Critica de la Razón Pura*, Kant (2003) relata lo siguiente: “Razón es la facultad que proporciona los principios del conocimiento a priori. [...] Sería un conjunto de los principios según los cuales todos los conocimientos puros a priori pueden ser adquiridos y realmente establecidos” (KANT, 2003, p. 27).

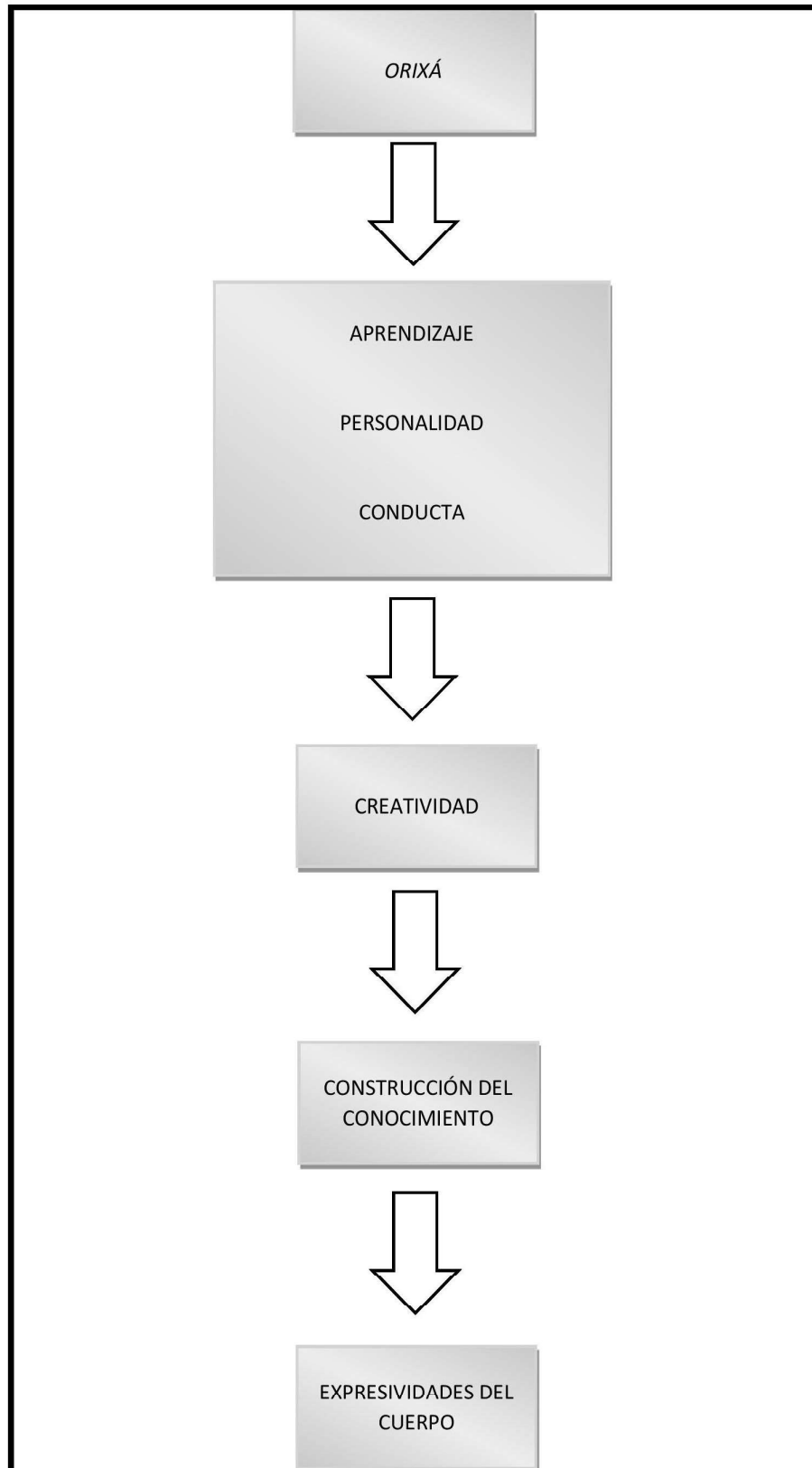
Consideramos que el conocimiento contribuye en la creatividad, como, también, otros componentes que podemos apreciar a continuación, en la fig. 21 y que relacionamos con los elementos que influyen en el ser humano para desarrollar sus creaciones. Sucesivamente construimos un mapa conceptual (fig. 22), a partir de un proceso de aprendizaje vinculado con el trance que, para algunos adeptos, es un elemento protagonista, a donde existe también una teatralidad.

Figura 21: Diseño cognitivo relativo a los componentes que influyen a desarrollar la creatividad del ser humano



Fuente: Autor (2016)

Figura 22: Mapa conceptual sobre Orixá y creatividad, según la trilogía de la construcción del conocimiento: aprendizaje-personalidad-conducta



Fuente: Autor (2016)

Observamos que los efectos del trance en cada persona son distintos a causa de la complejidad y la unicidad que constituye cada individuo. Esa diversidad pertenece a los humanos y se expresa también con el cuerpo. Le Breton (2002) considera el hombre concebido como la emanación de un medio social y cultural. En relación a eso, el autor declara lo siguiente:

La construcción social y cultural del cuerpo [...] implica la corporeidad no sólo en la suma de sus relaciones con el mundo, sino también en la determinación de su naturaleza. “El cuerpo” desaparece total y permanentemente en la trama de la simbología social que le proporciona su definición y que erige el conjunto de las etiquetas de rigor en las diferentes situaciones de la vida personal y colectiva. [...] Los especialistas [...] intervienen para nombrar el misterio, para explicar su génesis (LE BRETON, 2002, p. 33-34).

Cada adepto del *Candomblé* tiene su cargo, aunque los que manifiestan el trance son solamente algunos y vienen elegidos según determinadas características individuales, generalmente con el auxilio del sistema oracular de adivinación denominado *Mérindilogún*, que en Brasil se suele llamar *búzios* (conchas marinas constituidas por una cara delantera y otra trasera. Son en total dieciséis, y cada una representa un *Orixá*). Durante las danzas de los *Orixás*, podemos observar que en la gestualidad de los *filhos- de-santo* se evidencia también una teatralidad expresada con el cuerpo.

Deleuze (1983) en relación a la imagen-movimiento y las percepciones expresa lo siguiente:

La fenomenología erige como norma la «percepción natural» y sus condiciones. Ahora bien, estas condiciones son coordenadas existenciales que definen un «anclaje» en el mundo del sujeto que percibe, un ser en el mundo, una apertura al mundo que va a expresarse en el célebre «toda conciencia es conciencia de algo» [...] El movimiento, percibido o realizado, debe entenderse no ciertamente en el sentido de una forma inteligible (Idea) que se actualizaría en una materia, sino en el de una forma sensible (Gestalt) que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación (DELEUZE, 1983, p. 88).

Estamos de acuerdo con lo que afirma el autor y ampliamos su teoría, considerando que, dentro la forma sensible, incluimos nuestra concepción del cuerpo como vehículo del sagrado, que se beneficia de una sensibilidad amplificadas, teniendo en cuenta que es la manifestación de una entidad dentro de un cuerpo físico. Así que el adepto, tiene la facultad de expresarse mediante una gestualidad durante el trance, que observamos y sucesivamente procesamos según nuestro grado de sensibilidad y lo traducimos utilizando la creatividad.

Aún Deleuze (1983) considera que la fenomenología en ciertos aspectos, está vinculada a ciertas condiciones precinematográficas. A continuación, define su ambigua teoría:

Ella confiere a la percepción natural un privilegio que hace que el movimiento siga todavía vinculado a las *poses* (simplemente existenciales en lugar de esenciales); de ahí que se acuse al movimiento cinematográfico de ser infiel a las condiciones de la percepción, pero también que se lo exalte como un nuevo relato capaz de «acercarse» a lo percibido y a lo percipiente, al mundo y a la percepción [...] habría que mostrar de qué modo pueden formarse, en puntos cualesquiera, unos centros que impondrían vistas fijas instantáneas. Se trataría, pues, de «deducir» la percepción consciente (DELEUZE, 1983, p.89).

Al contrario de la cinematografía, en la fotografía las poses buscan “congelar” y traducir la realidad, así registrando el momento más emblemático, mirando las variables relacionadas a las condiciones de accesibilidad y de visión que tenemos hacia el sujeto fotografiado. Ese sujeto es trasmisor de percepciones, impactando emocionalmente al espectador. Así que, la imagen sirve como instrumento que interpreta y enfatiza un acontecimiento.

Todavía Deleuze (1983) afirma que “la imagen es el conjunto de lo que aparece [...] es tan sólo un «camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo»” (DELEUZE, 1983, p.90). También el autor expresa las siguientes consideraciones respecto a la imagen:

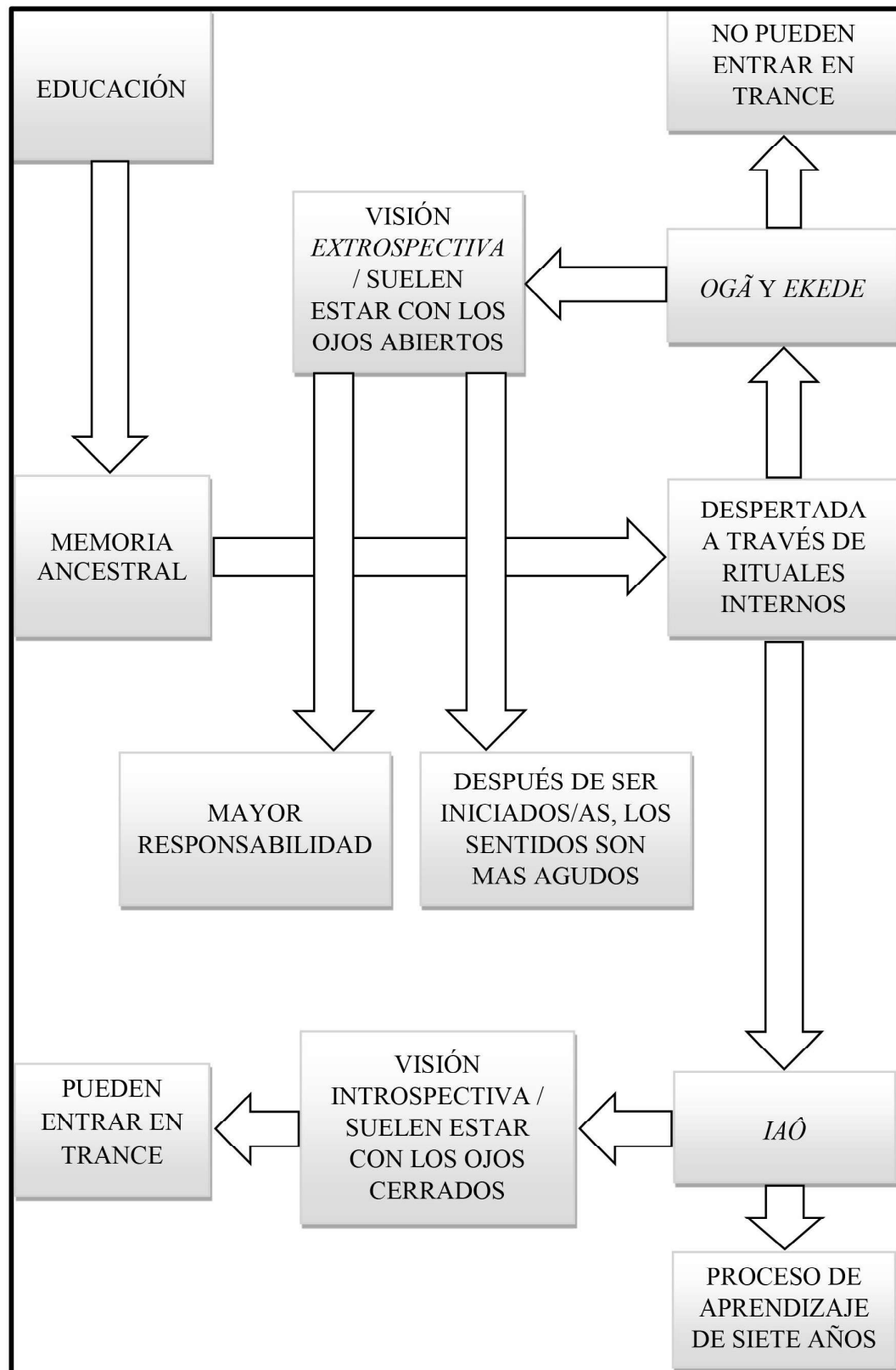
Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en «todas sus caras» y «por todas sus partes elementales» [...] los movimientos son muy claros en tanto que imágenes, y que no hay porque buscar en el movimiento otra cosa que lo que se ve en él». Un átomo es una imagen que llega hasta donde llegan sus acciones y sus reacciones. Mi cuerpo es una imagen, y por lo tanto un conjunto de acciones y reacciones. Mi ojo, mi cerebro son imágenes, partes de mi cuerpo (DELEUZE, 1983, p.90).

Nuestra mirada hacia al cuerpo es el conjunto de varias imágenes que se van modificando constantemente durante las danzas. Nos concentramos sobre todo en los momentos en que el trance provoca importantes mutaciones en el cuerpo, especialmente en ciertos movimientos a veces improvisos, generalmente acompañados por los ritmos tribales de los tambores y los cánticos. La atmosfera es acogedora, vivaz y tendencialmente festera, con la finalidad de crear una cohesión entre la comunidad, durante el proceso ceremonial de adoración a los *Orixás*.

En los *terreiros*, con el pasar del tiempo, el clima de la fiesta se hace progresivamente más intenso ya que las expectativas del *povo-de-santo* son de admirar las danzas de los *Orixás* manifestados durante la ceremonia. Así que observamos el público batir palmas, oyendo también algún grito de alegría. Es un placer que despierta todos los sentidos, llenando la visión con una riqueza de colores, ritmos y bailes, presentes en esas representaciones en la búsqueda de un equilibrio que refleja el pensamiento *Odara* procedente de la cultura *Yorubá*.

En relación al proceso educativo en los *terreiros*, observamos que hay adeptos que no manifiestan el trance (*Ogãs* y *Ekedes*) aunque tienen un nivel de sensibilidad y percepciones agudas. En relación a los *Iaô*, ellos suelen entrar en trance encontrándose en un estado en que la visión es introspectiva. Para mejor entender esa dinámica, consideramos interesante adjuntar un diseño cognitivo que podemos encontrar a continuación, en la fig. 23. Así que, podemos comprender la complejidad que existe en el desarrollo educativo en las casas de *Candomblé*, que es diversificado dependiendo de las características de cada adepto.

Figura 23: Diseño cognitivo del proceso educativo relacionado con el trance



Fuente: Autor (según información verbal de Toluaye, 06/08/2016)

3 PROCESO CREATIVO BUSCANDO UNA POÉTICA DEL TRANCE

3.1 LA CREATIVIDAD EN LA DANZA DURANTE EL TRANCE

El proceso creativo tiene como foco las características de la gestualidad en el trance. Por ese motivo, buscamos entender la creatividad en su concepción y especialmente en la expresión del cuerpo para poder llegar a un resultado visual.

Turner (1967) explica como los símbolos de las danzas unen varios significados corpóreos, como arbitrarios de los grupos sociales en el mismo tiempo. Así que, la memoria mitológica se expresa en la contemporaneidad. De tal forma, se mantiene una presencia del mito que se traduce en distintas maneras, dependiendo de las casas de *Candomblé*. En el trance asistimos a la manifestación del sagrado, considerando que los religiosos son creyentes de una trascendencia del *Orixá* que está danzando en un cuerpo físico.

Todavía Turner (1974) considera que la relación entre seres totales, son productoras de símbolos, de metáforas, de comparaciones y que:

El arte y la religión son producto de ellas, más que de estructuras legales y políticas. [...] Los profetas y los artistas tienden a ser liminares o marginales, <fronterizos> que se esfuerzan con apasionada sinceridad por libertarse de los clichés ligados a incumbencias de posición social y la representación de papeles, y entrar en relaciones vitales con los otros hombres, de hecho, o en la imaginación. En sus producciones podemos vislumbrar por momentos el extraordinario potencial evolutivo del género humano, todavía no exteriorizado y fijado en la estructura. La <communitas> irrumpe en los intersticios de la estructura, en la *liminarietà*; en los bordes de la estructura, en la marginalidad; y por bajo de la estructura, en la inferioridad. En casi todas partes la <communitas> es considerada sagrada o <santificada>, posiblemente porque trasgrede o anula las normas que gobiernan las relaciones estructuradas e institucionalizadas, siendo acompañada por experiencia de un poder sin precedentes. [...] La *liminarietà*, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en que frecuentemente se generan los mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres un conjunto de padrones o de modelos que constituyen, en determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura (TURNER, 1974, p. 155-156, traducción del autor).

En esta cultura, la creatividad se evidencia también en la danza a través de la expresividad de cada adepto, que incluye un simbolismo relacionado con la mitología. Así que, el cuerpo se transforma en un proceso progresivo mediante una mimesis, que desde el estado consciente pasa a un estado de alteración de la conciencia, remodelándose en relación a la gestualidad vinculada a su *Orixá*. Eso sucede a través la interpretación de una expresividad

que se conecta con las fuerzas que pertenecen a la naturaleza y a movimientos relacionados con la gestualidad que probablemente se ha inspirado al mundo animal y vegetal.

Según Bohm (2002) está claro que el desarrollo creativo de la ciencia depende generalmente de un conjunto de diferencias y similitudes basilares. Psicológicamente hablando este paso es lo más difícil en absoluto, aunque una vez superado ese obstáculo, “libera la mente para estar atenta, alerta consciente y sensible, capaz de descubrir un nuevo orden y crear nuevas estructuras de ideas y conceptos” (BOHM, 2002, p.46-47). Así que, la relación de un científico creativo con los resultados del trabajo creativo es fundamental.

Galeffi (2017) sostiene que la naturaleza de la especie humana está creada tal y cual las piedras, los dinosaurios y los monos. Como toda la naturaleza creada sigue el origen de su arquetipo. “La creación es un flujo pulsátil en abierto devenir cuya estimativa de inicio y fin compone el horizonte del sentido de un ser lenguaje en su dar-se ser como relación de acontecimientos constelados de sentidos, el sentido del modo propio y apropiado”. (GALEFFI, 2017, p.17, traducción del autor).

Consideramos que también ciertos elementos de la naturaleza vienen expresados en las danzas y varían a depender del *Orixá*, a partir del mito que narra una historia sucedida en un tiempo primordial (Eliade, 2000). Observamos que las ceremonias poseen una riqueza simbólica que nos conectan constantemente a una fusión entre lógica, biológica y mitológica. La traducción de la mitología se evidencia a través de representaciones coreográficas que expresan movimientos circulares que delimitan el espacio sagrado, los brazos dando vueltas con todo el cuerpo simbolizan el aire y progresivamente se transforman en viento hasta llegar a figurar la tempestad.

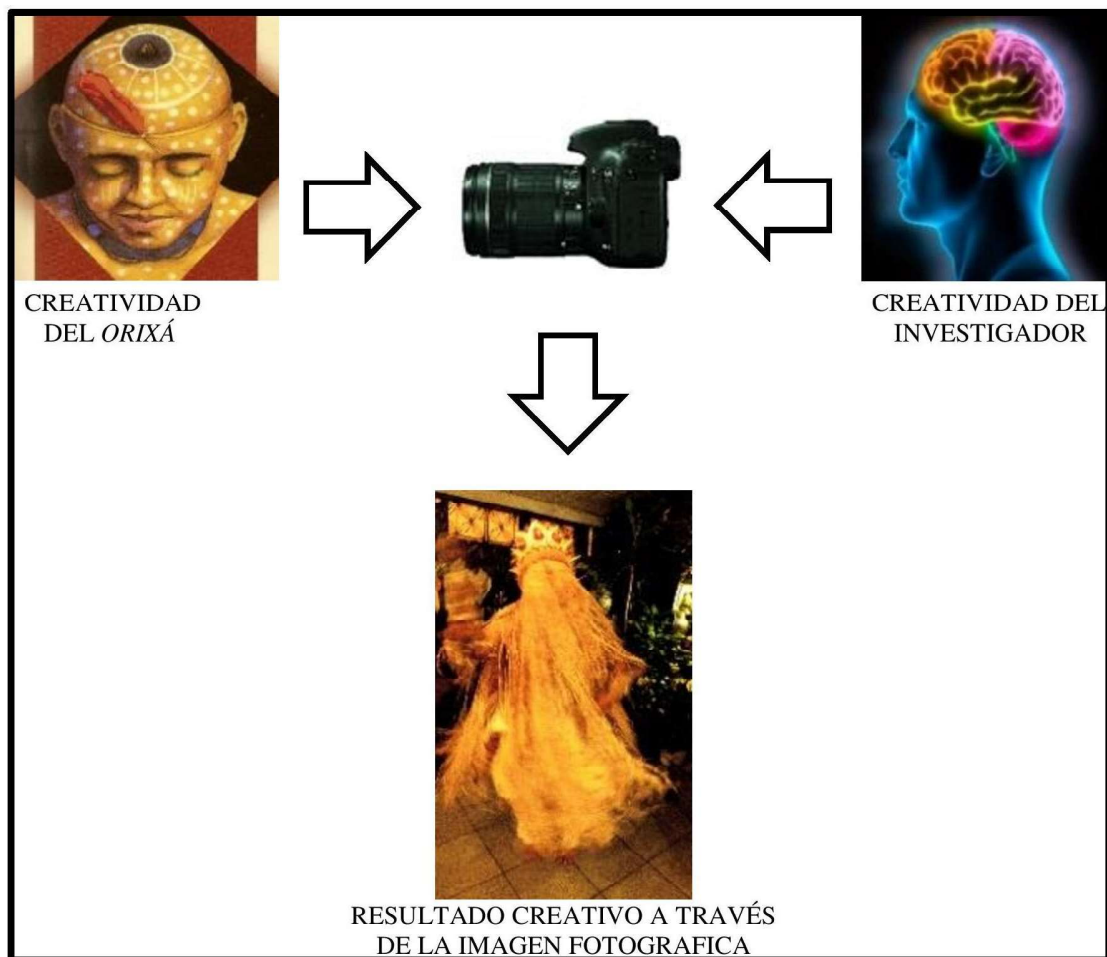
Desplazamientos lineares, que se van quebrando simbolizan la energía del aire, o movimientos leves expresan la bondad de los *Orixás*, construyendo un espacio mágico en un contexto sagrado. En la coreografía observamos también movimientos ondulatorios imitando la cobra, que como afirma Parés (2016) se denominan *jika*, procedente de la lengua *Yorubá èjìkà* (hombro) que consiste en un movimiento convulsivo de las escápulas. Durante el *jika* se emanan las fuerzas del *Orixá* para saludar a los presentes. También se observa el *jika* cuando la divinidad se traslada en varios puntos del *barracão*, saludando la energía de otros *Orixás*, en la entrada del *terreiro*, en frente a los tambores tocados por los *Ogãs*, saludando el *Babalorixá/Iyalorixá* y el público presente en la fiesta.

En la mitología de los *Orixás*, existe una complejidad vinculada con las historias de las divinidades y también se conectan entre ellas, a partir de algunas características que tienen

en común, que están relacionadas con el arquetipo. Así que, en el *Candomblé*, a partir de una mitología relacionada con la cultura *Yorubá*, se despierta la motivación del ser humano a desarrollar actividades dentro de una comunidad religiosa según ciertos principios éticos, reconstruyendo una familia, en la cual existe la trilogía del padre, el hijo y el *Orixá*.

Para poder comprender mejor cómo se realiza el proceso creativo, se ha considerado interesante producir un esquema (fig. 24) que se conecta con la metodología, y que aclara este concepto de fusión creativa, entre *Orixá* e investigador. Así que, la conexión se produce mediante la máquina fotográfica que sucesivamente nos revela la imagen.

Figura 24: Esquema del proceso creativo



Fuente: Autor (2016)

Mediante la precedente figura, se evidencia la contribución del *Orixá*, a través de una representación performativa que se traspone mediante el objetivo fotográfico en una imagen que utilizamos como registro que se necesita para difundir el conocimiento, enfatizando la gestualidad del cuerpo en el proceso de creación.

Schechner (2003) en relación a la *performance*, considera que:

Compositores, artistas visuales y *performers* tienen, desde hace mucho, producido refinadas piezas artísticas para el uso en prácticas rituales. En muchas culturas la *performance* participativa es el núcleo de la liturgia. [...] Existe todavía una grande diferencia entre los varios géneros de artes *performáticas*. [...] El teatro enfatiza narración y personificación, el deporte enfatiza competición, y el ritual enfatiza participación y comunicación con los seres o las fuerzas transcendentales (SCHECHNER, 2003, p. 31-32, traducción del autor).

Al final de los años 1980, hubo una renovación del concepto de *performance*, implementada por Judit Butler y otros teóricos. En varios estudios se aplicó la noción de *performance* sustituyéndolo con *expresividad*. De manera que en el pasado se consideraban como “artes del espectáculo” (danza, música, teatro), que sucesivamente se convirtieron en ser representadas en ámbitos de la *performance*.

Wixon (2014) en su trabajo de fin de master relacionado con Marina Abramović, a continuación, describe la teoría del artista, “el arte de acción puede ser la danza, música y teatro. La autora afirma que no existe una definición exacta de *performance*. El arte de rendimiento general se concentra en la construcción mental y física del artista, el tiempo específico y espacio en el que se realizan” (WIXON, 2014, p. 2, traducción del autor).

Taylor y Fuentes (2011) consideran que el cuerpo es la base del arte de la *performance*, así que, no es un espacio neutro, más bien, se vive de forma profundamente personal (mi cuerpo). Todavía, las autoras sostienen que el cuerpo es:

Producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, estado civil o migratorio), entre otros. Los performanceros son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta [...] Los artistas son los que juegan con la idea de representación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social. Psicoanalistas, militares, arquitectos, políticos, abogados, empresarios, todos quieren saber cómo controlar la mirada del espectador o cómo se domina el espacio. [...] La historia nos ha mostrado que muchas veces los mejores artistas han sido importantes teóricos; basta pensar en Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Boal, Schechner, Gómez-Peña, entre otros,

para reconocer que la teoría mejora la práctica y que la práctica siempre escenifica una teoría (TAYLOR y FUENTES, 2011, p.12).

El cuerpo en la *performance* asimismo crea conexiones con el público, así difundiendo el conocimiento mediante una gestualidad que se une con la mirada del espectador. Esas expresiones suelen trasbordar lo artístico enfatizando las fuerzas sociales, buscando también controlar y dominar el espacio.

3.2 LA FOTOGRAFÍA TRADUCIENDO UNA REALIDAD DEL UNIVERSO MÁGICO DEL *CANDOMBLÉ*

Existen varios investigadores que han estudiado el cuerpo, mediante una poética que generalmente refleja la complejidad que caracteriza la visión de cada ser humano. En las expresiones artísticas, podemos observar los detalles que hacen parte de la gestualidad, incluyendo la creatividad que, no solo pertenece al *Orixá* que está danzando, ya que, también existe la contribución del autor, expresando la creatividad mediante la fotografía y algunas técnicas gráficas, inspiradas a ciertos acontecimientos observados durante el *Xirê*.

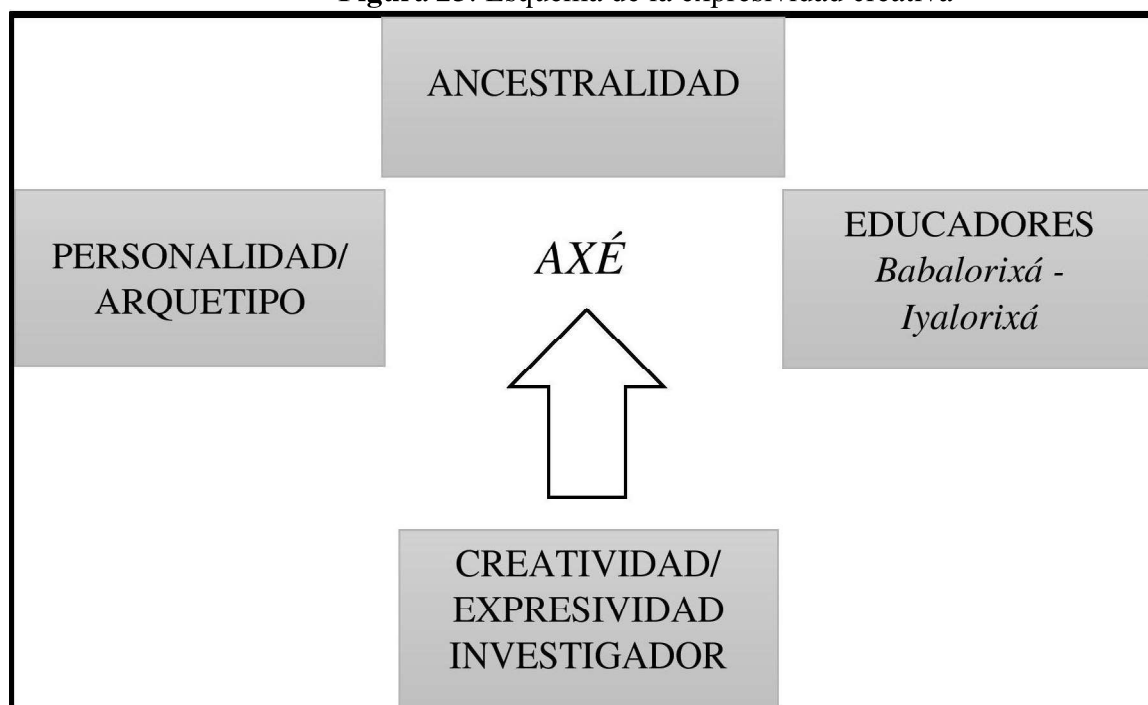
Consideramos que la creatividad es también el resultado de influencias catárticas, como lo es el mismo trance en el *Candomblé*. Ambos están así vinculados con el universo y con la complejidad relacionada a la personalidad caracteriza la unicidad de los humanos. Influencias que no podemos comprender en profundidad, por causa de las limitaciones incorporadas en el hombre, relacionadas a las diversidades vinculadas con las dimensiones y a la complejidad del universo, que de algunas formas vienen transmitidas en diferentes medidas al ser humano.

Esas fuerzas de la naturaleza, se difunden mediante conocimientos ancestrales que vienen trasladados en la contemporaneidad. Hay que decir que solamente en algunos contextos socio-culturales existe la posibilidad de tener acceso a ciertos saberes traídos por los antepasados.

Traducimos y enfatizamos la expresividad del cuerpo que observamos en el campo mediante el proceso creativo, interpretando la realidad a través de la imagen. Mediante la unión de razón, comprensión y poesía, construimos y difundimos el conocimiento. Bachelard (1994) considera que: “El poema es esencialmente una inspiración a imágenes nuevas. Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza el psiquismo humano” (BACHELARD, 1994, p.10).

Mediante la fotografía creamos imágenes por pasión, a partir de momentos inspiradores, evocando el misterio y el trance, expresando la creatividad. Enfatizamos así, las expresiones del cuerpo a través de la magia incorporada en esa trilogía constituida por la forma, la línea y el color. Podemos comprender que no es solamente el cuerpo el protagonista de los momentos efímeros que observamos, más bien estamos rodeados de un conjunto de elementos que generan una complejidad. La suma de todo lo dicho anteriormente, es el componente creativo, fruto del ancestralidad, de una personalidad vinculada con el arquetipo y la influencia de los sacerdotes educadores, que enseñan las coreografías de las danzas sagradas. Lo dicho anteriormente lo resumimos en la fig. 25.

Figura 25: Esquema de la expresividad creativa



Fuente: Autor (2016)

Evidenciamos el concepto de arquetipo, considerando que influye de manera importante en la creatividad expresada por el cuerpo. A propósito, Jung (2000) afirma lo siguiente:

Se trata de formas cuñadas de un modo específico y transmitidas a través de largos periodos de tiempo. El concepto de "archetypus" solo se aplica indirectamente a las representaciones colectivas, en la medida en que designar apenas aquellos contenidos psíquicos que todavía no fueron sometidos a cualquier elaboración consciente. En este sentido, representan, por tanto, un dato anímico inmediato. [...] El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, lo cual se modifica a través de su conscientización y percepción, asumiendo matices que varían de acuerdo con la conciencia individual en la cual se manifiesta. El significado del término "archetypus" queda más claro cuando se relaciona con el mito. [...] Los

estudiosos de la mitología se contentaban en recorrer las ideas solares, lunares, meteorológicas, vegetales, etc. El hecho que los mitos son manifestaciones de la esencia del alma fue negado el modo absoluto hasta nuestros días. El hombre primitivo no se interesa para las explicaciones objetivas del obvio, pero, por otro lado, tiene una necesidad imperativa, o mejor, su alma inconsciente es inducida irresistiblemente a asimilar toda la experiencia externa sensorial a acontecimientos anímicos (JUNG, 2000, p. 17-18, traducción del autor).

Como hemos podido observar, también teniendo en cuenta de las informaciones otorgadas por los sujetos entrevistados, que las experiencias personales en la religión son de eminente importancia. Respecto a eso, consideramos interesante evidenciar un fragmento de una entrevista a Toluaye, en que declara: “Los secretos en el *Candomblé* sirven para no crear expectativas, y que esos momentos sean una experiencia personal, porque las expectativas y los miedos pueden generar problemas serísimos” (Información verbal: Toluaye, 20/01/2017, traducción del autor). De acuerdo con Toluaye, creemos que las sensaciones y las percepciones son experiencias que no pueden ser compartidas. Por ese motivo, observamos el cuerpo desde el punto de vista visual.

Consideramos interesante la perspectiva de Barbara (2002) sobre el análisis de la danza. Ella afirma que el sentido de las danzas no puede ser totalmente comprendido, a causa de la presencia de varios significados estratificados, que son percibidos solamente por los que pertenecen a la comunidad religiosa y personas ligadas a la esfera de la afectividad y memoria del grupo. Turner (1967) apud Barbara (2002) a continuación, nos proporciona una explicación en relación a los símbolos en general y en las danzas:

Pueden “condensar” varios significados de los grupos sociales contemporáneamente, sean ellos corpóreos analógicos, sean arbitrarios. Por eso, las danzas sagradas expresan y manifiestan varios sentidos en una única danza. [...] Cuerpo y espíritu, contenido y forma se ligan en una síntesis única y trascendental. La propia forma se torna el contenido y el mito vivo. En el trance asistimos a la manifestación en sí del sagrado; así que es la transcendencia de lo que está danzando, considerando que las personas del *Candomblé* creen ser el *Orixá* manifestado que danza. El cuerpo se transforma miméticamente en un objeto o animal que materializa de aquella divinidad que está siendo homenajeadá (TURNER, 1967 apud BARBARA, 2002, p.163).

Existen diferentes manifestaciones de elementos de la naturaleza, que se traduce mediante la expresividad corporal durante las danzas, relacionadas con arquetipos referentes a los *Orixás*. Comprendemos así que es el cuerpo y el espíritu que se fusionan en una sinergia. En relación a la naturaleza, Durkheim (1982) considera que:

[...] Es necesario tener ya la percepción de que existe un *orden natural de las cosas*, es decir, que los fenómenos del universo están ligados entre sí en base a relaciones necesarias, llamadas leyes. Una vez asumido este principio, todo lo que se desvíe de estas leyes debe necesariamente aparecer como fuera de la naturaleza y, por consiguiente, de la razón: pues lo que en este sentido es natural es también racional, no haciendo estas relaciones necesarias sino expresar la manera en las que las cosas se encadenan lógicamente (DURKHEIM, 1982, p.24).

Las leyes del universo no es posible modificarlas, más bien, lo más coherente sería respetarlas y contemplarlas para poder vivir en condición de equilibrio psico-físico. Según la teoría de Barbara (2002) el cuerpo se transforma progresivamente en objeto o animal a través de una mimesis, materializando la natural energía de la divinidad que está siendo elogiada. También los elementos simbólicos que nos permiten identificar a los *Orixás*, son los que se perpetúan durante las danzas.

En base al ritual, Toluaye afirma lo siguiente: “Llegar a la vida de una forma ritualista, es una manera de conseguir un equilibrio del humano a través de una sabiduría milenaria y tribal, con el objetivo de despertar su esencia. La energía es transmitida por códigos mediante la audición y los ritos como si fueran neurotransmisores” (Información verbal: Toluaye, 08/02/17, traducción del autor).

De acuerdo con Toluaye, durante las ceremonias, podemos observar en el trance, como los *filhos-de-santo*, dependiendo de los ritmos provocados por los toques de tambores, asumen una actitud diferente. Eso es debido probablemente por causa de las ondas sonoras que provocan en ellos sensaciones y emociones distintas, como también una mutación de la expresividad corporal. Todo eso los caracteriza de forma efímera y singular.

Ciertos toques de tambores venían utilizados como medios de comunicación en el pasado. También en la actualidad varios pueblos los emplean en sus cultos. En relación a eso, Gleick (2011) afirma que durante mucho tiempo los europeos en África sub-Sahariana, no sabían que los tambores transmitían informaciones. “En sus propias culturas, en casos especiales, el tambor es un instrumento de señalización, junto con la corneta y la campana, utilizándose para transmitir un conjunto de breves mensajes” (GLEICK, 2011, p.17, traducción del autor).

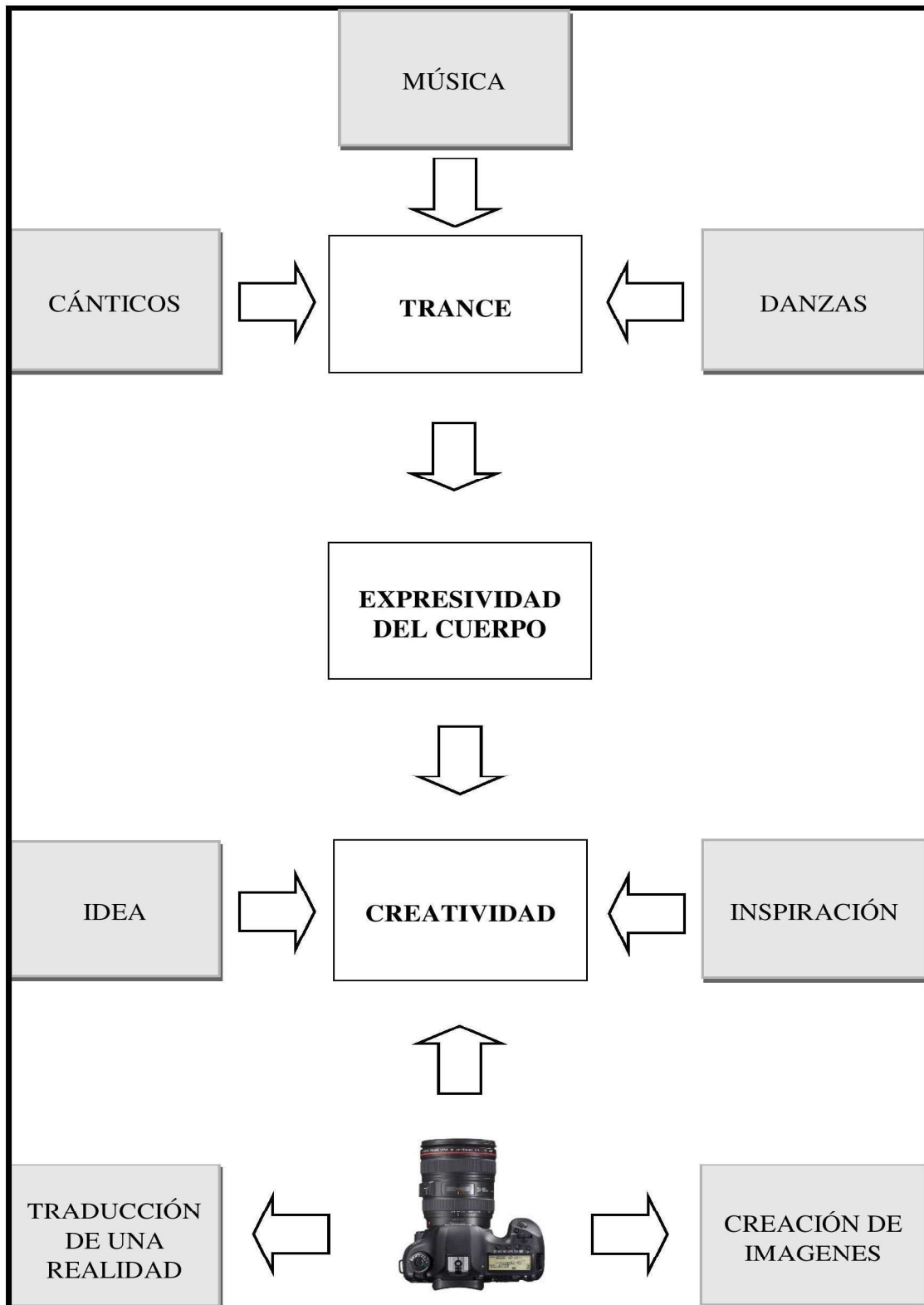
A continuación, resumimos en un diseño cognitivo (fig. 26) lo que hemos expresado anteriormente, para poder comprender mejor nuestra poética, reagrupando los elementos vinculados con la creatividad de los *filhos-de-santo* durante el trance y los componentes relacionados con la creatividad del autor. Así que, tratamos de fusionar el todo, en la creación de imágenes fotográficas que elaboramos gráficamente, con la intención de evidenciar ciertos

elementos simbólicos que caracterizan los *Orixás*. Respecto a la imaginación y las imágenes, Bachelard (1994) considera que:

En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se aplastan y se pierden en su altura misma. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración (BACHELARD, 1994, p.15).

Traducimos una realidad mediante nuestra imaginación. Así que, líneas, signos, formas y texturas, contribuyen a un equilibrio que evidenciamos en las imágenes.

Figura 26: Diseño cognitivo que resume la poética creativa



Fuente: Autor (2016)

En relación al concepto de traducción, Ferreira (1994-1995) considera que:

Traducir un cierto sector de la realidad en lenguaje, transformarla en un texto, esto es, en una información codificada de un cierto modo, introducir esta información en la memoria colectiva [...] solamente lo que fue traducido en un sistema de signos puede convertirse en el patrimonio de la memoria (FERREIRA, 1994-1995, p.117, traducción del autor).

Una memoria transmitida por los antepasados y que interpretamos mediante la elaboración de las imágenes. Representamos el cuerpo, con la intención de “congelar” momentos efímeros, constituidos por elementos que pertenecen a una realidad sagrada. Usamos la fotografía como medio expresivo para la difusión del conocimiento del *Xirê*, teniendo en cuenta que se ha creado mediante la fusión de distintas culturas, que se traduce en una reunión de saberes. Galeffi (2011) a continuación, describe la expresión “difusión del conocimiento” como:

[...] La disponibilización pragmática de un proceso productivo sistematizado teniendo en vista la operación de apropiación por parte de todos los que puedan acceder o que está siendo difundido como el conocimiento del hacer o del saber hacer, o del conocer o del saber conocer propio de un determinado sector de actividades humanas. La difusión, así, responde al imperativo del conocimiento implicado con el desarrollo humano sustentable, y no simplemente a todo lo que se difunde por los rincones del mundo y en todas partes (GALEFFI, 2011, p. 31, traducción del autor).

Empleamos Galeffi (2014) como referente principal en relación a la creatividad, que hace también un abordaje en correspondencia a la religión. A continuación, el autor expresa que la creación no es un privilegio para pocos y tampoco algo que puede ser medido y delimitado por la razón:

El acto creador atraviesa el mundo de la vida en todas sus direcciones y sentidos. La naturaleza cósmica es creadora y, por eso, es creada continuamente en cuanto duración de sistemas inteligentes en movimiento transformativo. En el ámbito humano, la creatividad distancia la especie humana del mundo natural, introduciendo el dispositivo de manutención, gestión y creación de la propia vida en la sociedad (GALEFFI et al., 2014, p. 11, traducido por el autor).

También, consideramos interesante abordar la poética creativa de Gaston Bachelard (1988) que evidencia la importancia sobre la exigencia de buscar una imagen poética que necesitamos para desligarnos de una dureza excesiva que implicaría una descripción limitada al origen psíquico, como nos alejaría del contexto multidisciplinario que estamos abarcando.

3.3 PROCESO DE REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN A PARTIR DE LA IMITACIÓN

En este culto, la vivencia es eminentemente importante para poder comprender ciertos componentes que en los textos resulta complicado expresarlos, porque incluyen sensaciones y percepciones vinculadas con la necesidad de la presencia del ser humano. Esos elementos, también contribuyen a la creatividad, ayudándonos a desarrollar el proceso de representación de la imagen. Consideramos que los hombres primitivos son los pioneros de la creatividad, ya que, las evidencias podemos encontrarlas actualmente en ciertos vestigios.

Ellos durante la observación, conseguían representar formas vinculadas con la naturaleza, es decir, plantas, animales y flores, entre otras, mediante la imitación. A partir de ahí, nace nuestra pregunta: ¿La imitación de la naturaleza (biomimética) es una invención de la contemporaneidad o es algo que ya existía en épocas primitivas? Bueno la respuesta puede parecer bastante obvia, aunque percibimos que la intención de algunos autores, es hacernos creer que es un descubrimiento actual. Hay que decir que la curiosidad hace parte de la humanidad, así que, a través la observación, el hombre imita formas pertenecientes a la naturaleza que es creativa, tomándola de ejemplo para inspirarse en su producción artística.

Dawkins (1993) en su propuesta del termino *meme*, considera que existe una tendencia del ser humano a imitar, dado que, son los *memes* que se perpetúan en el curso de la evolución, siendo vehículos de trasmisión del conocimiento. En realidad, de forma parecida se comporta el mundo animal, ya que, también imitan y acumulan un conocimiento que, en un segundo momento, se trasmite a otras generaciones. Así que, el *meme*, se define como una unidad mínima de transferencia cultural, considerando que, tendencialmente, las ideas o los hábitos tienen la capacidad de transmitirse a las personas. Es necesario decir que lo dicho anteriormente no tiene nada que ver con los genes.

Hay algunos científicos que critican a Dawkins, porque consideran que no define cómo se replican los *memes*, ni tampoco cual es la unidad mínima de información. Pues en realidad no estamos de acuerdo con ellos, ya que, el grado de multiplicación de los *memes* no se puede definir. Así que, probablemente se genera dependiendo del arquetipo que está vinculado con la complejidad de cada individuo y de la capacidad que tiene de aprender, como de procesar informaciones, para poderlas sucesivamente difundir a través de una metodología pedagógica y educativa.

Son las energías arquetípicas que se evidencian en nuestro ser, en la conciencia y la forma de entender el universo. Cada componente tiene determinadas características, pero lo

que tienen en común es una energía que se demuestra mediante el movimiento, que puede ser de intensidad variable.

Comprendemos así que la naturaleza también influye de alguna forma en los seres humanos y contribuyen para la construcción de la personalidad, y, como consecuencia, en el desarrollo de la creatividad. También existe un quinto elemento que es el éter, vinculado con la espiritualidad perteneciente al ser humano, sirviendo para generar un equilibrio, junto con el cuerpo y la cabeza, para que el hombre pueda encontrarse en armonía.

Anteriormente dijimos que la fotografía es nuestro medio expresivo, lo que nos da la posibilidad de desarrollar nuestra creatividad traduciendo una realidad en un contexto mágico-religioso, que incluye en su complejidad un conocimiento ancestral que, de alguna forma, viene protegido a través de secretos custodiados por el *povo-de-santo*. Podemos comprender que la magia está evidenciada, mediante varios elementos que contribuyen durante los *Xirê*, donde la simbología y las expresividades corporales son las protagonistas. Jung (2000) en base a los ensañamientos secretos afirma lo siguiente:

Todos los enseñamientos secretos buscan captar los acontecimientos invisibles del alma, y todos se atribuyen a una autoridad suprema. Lo que es verdadero en relación al ensañamiento primitivo lo es, en mayor grado, no tocante las religiones dominantes del mundo. Ellas contienen una sabiduría revelada, originariamente oculta, y exprimen los secretos del alma en imágenes magníficas. Sus templos y sus escrituras sagradas anuncian en imágenes y palabras la doctrina santificada desde eras remotas, accesible a todo corazón devoto, toda visión sensible, todo pensamiento que atinge la profundidad. [...] Estas imágenes – sean ellas cristianas, budistas o lo que fuera – son lindas, misteriosas y llenas de intuición (JUNG, 2000, p.19, traducción del autor).

Las imágenes que el autor comenta, consideramos que se encuentran también en el *Xirê*, en que observamos una teatralidad en el acto religioso, que traducimos y fijamos, a través de la fotografía, “revelando” en las imágenes los secretos del alma, vinculados con conocimientos ancestrales.

Los estudios del performance pueden aportar a la teatrología un entendimiento del cuerpo en sus dimensiones identitarias y políticas, así como de una nueva epistemología de saberes corporizados. Mediante esta óptica, el trabajo del actor se puede analizar más allá de su función representacional, para examinar sus dimensiones de *agente* que propone nuevas maneras de conocer y *actuar* su género, etnicidad o clase social. Los estudios del *performance* nos ofrecen vías para abordar la construcción social de nuestros roles tanto en la vida cotidiana como en el escenario, así como los repertorios de saberes culturales que operan en una dramaturgia escénica (PRIETO y STAMBAUGH, 2009, p.27).

A través de la fotografía nos enfrentamos a un desafío, con el tentativo de “plasmear” las formas del cuerpo, que, durante la observación muta progresivamente, en un contexto social que evoluciona. Así que, producimos imágenes que traducen acontecimientos de la religión en la actualidad, con raíces traídas desde los antepasados, vinculadas con la magia creada por las fuerzas de la naturaleza. En relación a las imágenes, todavía Jung (2000), afirma que:

Su función es atraer, convencer, fascinar y subyugar. Ellas son creadas a partir de la materia originaria de la revelación y representan desde siempre la primera experiencia de la divinidad. Por eso proporcionan al hombre el presentimiento del divino, protegiéndolo al mismo tiempo de la experiencia directa del divino. Gracias a la labor del espíritu humano a través de siglos, tales imágenes fueran depositadas en un sistema incluyente de pensamientos ordenadores del mundo (JUNG, 2000, p.20, traducción del autor).

Ciertas imágenes están incorporadas en sistemas de creencias que generalmente se denominan religiones. Mediante las imágenes, podemos interpretar formas, colores, signos y códigos que nos revelan informaciones. También nos transmiten sensaciones y percepciones que se traducen en una fuente de inspiración, para la producción fotográfica.

Por tanto, mediante las imágenes traducimos una realidad y registramos momentos efímeros, con la intención de difundir conocimiento y, como consecuencia, transmitir sensaciones a los espectadores que las contemplan. Flusser (1990) considera que el fotógrafo: “Produce, procesa y abastece símbolos. Siempre ha habido personas que estén haciendo algo similar a eso: escritores, pintores, compositores, contadores, administradores, etc.” (FLUSSER, 1990, p.26).

Coincidimos con lo que comenta Flusser (1990) acrecentando que los símbolos pertenecen a la identidad de cualquier cultura. El fotógrafo no solamente produce procesando las informaciones, también observa y, en ciertos casos, interactúa con los sujetos investigados. Así puede revelar los significados que algunos elementos simbólicos transmiten, mediante líneas que crean formas y volúmenes, en un juego de contrastes cromáticos. En relación a lo dicho anteriormente, aún Flusser (1990), afirma que:

La ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla. El significado de la imagen como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos *denotativos* como los números, si no conjuntos de símbolos *connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación (FLUSSER, 1990, p.11).

Todavía Flusser (1990) respecto a las imágenes, considera que:

El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas. [...] La lucha entre la escritura y las imágenes, entre la conciencia histórica y la magia, ha caracterizado toda la historia. Con la escritura nació una nueva capacidad, la conceptualización, es decir, la capacidad de abstraer líneas de las superficies, de producir y descifrar textos (FLUSSER, 1990, p.13).

No podemos pretender que todos los individuos tengan la misma percepción de una imagen, porque los seres humanos, por naturaleza, son diversos. Por tanto, como asevera el autor, las imágenes son generalmente interpretadas, igual que en este trabajo, teniendo en cuenta que traducimos una realidad según nuestra visión. Todavía Flusser (1990) en relación a su poética, concluye diciendo que: “La tarea de una filosofía de la fotografía consiste en cuestionar a los fotógrafos respecto de su libertad, e investigar su búsqueda de libertad” (FLUSSER, 1990, p.74).

Con el pasar del tiempo se ha instaurado una interacción con el *povo-de-santo*, que nos ha otorgado la autorización para reproducir, a través de la fotografía, ciertos acontecimientos religiosos. Así que, durante el ensayo fotográfico, traducimos momentos efímeros. Todavía Coster (2007) en relación a la fotografía y al ritual, afirma lo siguiente:

Para el *povo-de-santo*, una fotografía que es parte de un ritual, significa, transferencia de experiencias de memoria e interpretación del sentido del ritual, un universo asociado al momento ritual, mucho mayor que para un profano. En contrapartida, para el profano, esa asociación puede ser hecha con elementos dispares del universo del ritual y, consecuentemente exóticos, chocantes, aversivos, y transformarse en un sentimiento mucho mayor de la propia realidad contenida en la fotografía (COSTER, 2007, p.73, traducción del autor).

Sin duda, la profundidad del ritual es eminentemente importante en el *Candomblé*. Por ese motivo, no es nuestra intención invadir determinados momentos que pueden ser vinculados con la espiritualidad y con la experiencia individual del adepto, que mantiene una conexión con los *Orixás*. Así que, nos limitamos en registrar y traducir mediante la fotografía algunos fragmentos que están relacionados con el componente estético del cuerpo.

Consideramos, Ayrson Heráclito y Eustáquio Neves como referentes artistas brasileños de la contemporaneidad, que se expresan con la fotografía vinculada al *Candomblé*. Cleveland (2013) en relación a Heráclito relata que es un artista multimedia bahiano. En su trabajo utiliza formas a partir de materiales que se encuentran en Brasil y que proceden de la

población afrodescendiente, buscando nuevos caminos. En relación a eso la autora afirma lo siguiente:

Heráclito se inspira en muchos de los signos y temas familiares del *Candomblé*. Sin embargo, su proceso artístico es muy diferente de otros artistas que también incorporan influencias religiosas en su trabajo. Es conocido por utilizar elementos gastronómicos regionales en sus actuaciones e instalaciones (CLEVELAND, 2013, p.110, traducción del autor).

Heráclito (2008) considera la obra de arte, refiriéndose a la instalación:

Como algo indisoluble del trinomio tiempo-espacio-experiencia. La lectura de los elementos visuales, táctiles, olfativos, auditivos y simbólicos en su expresión espacial aproxima al observador, despertando varios niveles de comprensión del mundo, transfigurando y promoviendo un desequilibrio sobre lo establecido y lo instituido. [...] Forma y espacio circunstante se intercomunican, construyendo una tela de significados (HERÁCLITO, 2008, p.1608, traducción del autor).

Esos elementos vinculados con los sentidos del ser humano, lo sintetizamos en la imagen, a través de una transposición, así generando un conjunto de significados, conectados con la vivencia y, también, con el proceso creativo. Tratamos de trasladar el trance construyendo una poética, enfatizando algunos componentes que consideramos más peculiares incorporados en la imagen, como, el trazo, los volúmenes y el color, buscando así un equilibrio.

Observamos que los actos de creación, pertenecen a la naturaleza. Se desarrollan a partir de procesos vinculados con el mundo mineral, animal y vegetal. Por ejemplo, destacamos el camaleón que se mimetiza cambiando de color, por causa de las modificaciones de luz y temperatura. Eso también sucede durante el cortejo o en el momento de protegerse de eventuales predadores, generando espectaculares colores. Consideramos que el ser humano desarrolla su creatividad a partir de deseos, instintos e impulsos inspiradores, probablemente vinculados a una raíz ancestral.

Todavía Heráclito en una entrevista, nos informa sobre su visión como artista en base a sus deseos y sus intereses, relatando lo siguiente:

En mis obras no tenía un interés etnográfico, así que no estaba interesado en registrar lo que veía o lo que vivía, más bien, mi abordaje acontece a través de una traducción de ese universo, porque la traducción tiene un potencial poético en el arte, según una expresividad personal. Comencé así a desenvolver una serie de rituales, que a veces también llamo de *performance*, pero en realidad son acciones. Algunas veces son públicos y otras son intermediados, es decir, que se convierten en públicos después de haber previamente tomado las fotografías y grabado los videos. No me defino fotógrafo ni cineasta, pero, utilizo esos medios para traducir lo

efímero y la temporalidad del ritual, de tal forma, consigo fijar ciertos momentos. Considero que en mis obras existe un límite entre el ritual sagrado y el ritual estético, así que hay esa tensión entre arte y religión. No introduzco los rituales de *Candomblé*, más bien, traduzco, solo que esa traducción que yo busco, es una traducción muy próxima, es una traducción que trabaja con un universo de energía muy grande. Mis trabajos son frutos de una vivencia, así que es un pequeña lectura y traducción que yo hago, de la comida que se utiliza como ofrenda asociada a los dioses en la nación *Ketu* y Angola. En el *Candomblé* la comida es importantísima, y el cuerpo se considera dividido entre lo físico y lo espiritual (Información verbal: Ayrson Heráclito, 27/04/2016, traducción del autor).

Aunque Heráclito no se define un fotógrafo, nosotros lo consideramos como tal, por la calidad y la profundidad de su estudio en el universo de la fotografía, como en la búsqueda del soporte de impresión de la imagen más apropiado, que le permite llegar a un equilibrio de colores y de contrastes cromáticos. Percibimos que existe un importante proceso de construcción fotográfico, preocupándose particularmente del estudio del objeto, ósea el deseo que el artista desea fijar en la foto esa ancestralidad y africanidad, que encontramos estar incorporada en la creación fotográfica.

En la obra de Eustáquio Neves, percibimos que existe una manipulación de la imagen, que es parecido a la intervención que realizamos, aunque el artista incorpora la química es sus procesos de alteración fotográfica. Su forma de expresarse lo ha incluido dentro la discusión de la fotografía brasileña desde el 1990. Cleveland (2013) considera que:

El fotógrafo eligió la nave esclava como vehículo para explorar el movimiento de africanos y afro-descendientes a diferentes partes del mundo y como un medio para poner las historias compartidas de las poblaciones negras británicas y brasileñas juntas visualmente y temáticamente (CLEVELAND, 2013, p.96, traducción del autor).

Todavía Cleveland (2013) respecto a Neves, afirma que, “Sus intervenciones físicas y químicas, abarcan una complejidad de ideas, técnicas e imágenes” (CLEVELAND, 2013, p.104, traducción del autor). Esos componentes, sinérgicamente contribuyen al proceso creativo y, “Cada elemento - la percusión, los bailes, los cánticos y los objetos litúrgicos- tienen significado en sí mismo” (CLEVELAND, 2013, p.93, traducción del autor). Comprendemos así, que en la obra de Neves, el simbolismo es eminentemente importante. Hay que considerar también que: “Las obras contemporáneas presentan una religión diferente y reflejan el uso comunitario de elementos seculares en sus celebraciones sagradas” (CLEVELAND, 2013, p.94, traducción del autor).

La interpretación de los símbolos, dependerán de la propia comprensión, y, en relación a la teoría de Hamburg (1956) “de las pruebas y el desarrollo de las disciplinas “naturales” y “culturales” para la filosofía de las formas simbólicas” (HAMBURG, 1956, p.144, traducción del autor). Todavía Hamburg (1956) considera que:

Recientes contribuciones lógicas, epistemológicas y teóricas de valor al campo general de la filosofía parecen confirmar la impresión que para todos ellos el referente último de cualquier significado de contexto (de reglas, leyes o normas) son siempre aquellas “unidades de la realidad” que, tradicionalmente, han sido llamados “particulares” y, más recientemente, “eventos”. Sin embargo, los eventos parecen entrar en uno o en todos los tres de los siguientes contextos: (1) un signo-contexto formal [...] (2) un signo-contexto empírico [...] (3) un signo-contexto pragmático [...] es decir, de tales propiedades de (ya sea convencional o no convencionales) que tienen que ver con las preocupaciones humanas (HAMBURG, 1956, p. 145, traducción del autor).

El símbolo puede revelarse en diferentes formas, dependiendo del contexto cultural. Consideramos importante su aspecto formal, así que, el lenguaje de transmisión, como, también, el componente empírico y práctico de los símbolos, que pertenece al universo de imágenes que en varias ocasiones se traducen en el campo de las artes.

Flusser (1990) considera que las imágenes incluyen significados que generalmente se relacionan con elementos externos, que tienen la finalidad, al abstraerlos, de convertirse en algo imaginable para nosotros, reduciendo las dimensiones de espacio y tiempo de cuatro a dos de un plano. En relación a lo dicho anteriormente, el autor considera que:

Formas planas del espacio-tiempo "exterior", y de re-proyectar esta abstracción del "exterior", se le puede llamar *imaginación*. Esta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente. El significado -el sentido- de las imágenes reside en sus propias superficies; puede captarse con una mirada. Sin embargo, en este caso el significado aprehendido es superficial; si deseamos conferirle cierta profundidad debemos permitir que nuestra mirada se desplace sobre la superficie, a fin de reconstruir las dimensiones abstraídas (FLUSSER, 1990, p.11).

Las imágenes incluyen varios significados registrados mediante elementos que aparecen en la misma. Todavía Flusser (1990) considera que la “relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significados” (FLUSSER, 1990, p. 12). Esos significados los encontramos también en varios contextos incluyendo la religión, que trasponemos en la fotografía, con la finalidad de “eternizar” ciertos momentos efímeros y mitológicos.

Los mitos son parte integrante del *Candomblé*, y como afirma Prandi (2001): “Continuarán presentes en las explicaciones de la Creación, en la composición de los atributos de los *Orixás*, en la justificativa religiosa de los tabúes, que son muy presentes en el cotidiano del *Candomblé*, en el sentido de las danzas rituales etc.” (PRANDI, 2001, p.18-19, traducción del autor). Esta religión se trasmite a través de la oralidad, ya que no existe un texto oficial. Las danzas se desarrollan en base a los ritmos de tambores y cántigas que están vinculadas con la mitología de los *Orixás*. Todavía Prandi (2001) considera que:

El mito está empuñado en los objetos rituales, en los cánticos, en los colores y diseños de la ropa y collares, en los rituales de iniciación, en las danzas y en la propia arquitectura de los templos y, marcadamente, en los arquetipos o modelos de comportamiento del *filho-de-santo*, que recuerdan en el cotidiano las características y aventuras míticas del *Orixá* del cual se cree descender el hijo humano (PRANDI, 2001, p.19, traducción del autor).

En sociedades a donde la oralidad es protagonista, recitaciones y canciones incluyen la totalidad de la experiencia vital, igual que la cosmología y la teología. En relación a eso Goody (2012) afirma que:

La intención, la forma y el contenido hacen toda la diferencia entre recitaciones en una ceremonia religiosa o ritual y el tipo de historia contada una *veillée* (un evento nocturno comunitario) en Europa o en una reunión equivalente en África. Esas diferencias significan que tentar incorporar todos esos géneros en un análisis holístico de una cultura, de un simbolismo o de un mito, significa misturar niveles de comunicación que son relacionados para públicos diferentes (GOODY, 2012, p.48, traducción del autor).

Creemos que las imágenes engloban un simbolismo, otorgando la posibilidad al ser humano a que el mundo sea accesible e imaginable. Generalmente “el hombre vive en base a las imágenes que él mismo ha producido” (FLUSSER, 1990, p. 12). Concordamos con el autor, considerando que la imagen es una proyección de ciertos acontecimientos culturales que existen en este planeta, así que su función es también un medio para difundir el conocimiento, incorporando el componente creativo y como consecuencia, proporcionando al ser humano la posibilidad de ampliar su visión. Eliade (1992) considera que la creación tiene un modelo ejemplar de cosmogonía. En relación a eso, afirma lo siguiente:

La Creación del Mundo se convierte en el arquetipo de todo gesto creador humano, sea cual fuera su plano de referencia. [...] La instalación en un territorio reitera la cosmogonía. Ahora comprendemos mejor porque todo establecimiento humano repite la Creación del Mundo a partir de un punto central (el ombligo). De la misma forma que el universo se desarrolla a partir

de un Centro y se extiende en la dirección de los cuatro puntos cardinales (ELIADE, 1992, p.28, traducción del autor).

En el *Candomblé* también existe una importante y fundamental conexión con el universo, a partir de la cosmovisión *Yorubá*, teniendo en cuenta de los cuatro puntos cardinales, a partir de la construcción de la estructura arquitectónica del *terreiro*, como también del componente vinculado con los procesos rituales, a partir de la constante conexión con la mitología. En relación al mito, Durkheim (1982) considera que:

La creación de personalidades míticas no ha consistido más que en una manera diferente de pensar esas fuerzas esenciales. En cuanto a la noción de gran dios, es en su conjunto, el producto de un sentimiento cuya acción ya hemos observado en la génesis de las creencias más específicamente totémicas: se trata del sentimiento tribal. [...] El totemismo no era obra de clanes aislados, sino que siempre se elaboraba en el seno de una tribu que, en algún grado, tenía conciencia de su unidad (DURKHEIM, 1982, p.275).

Santos (1996) comenta que es importante tener en cuenta del posicionamiento de la experiencia mítica en la cultura y en el individuo, a partir de la expresión oral perteneciente a la cultura negro-africana-brasileña y en el discurso vinculado con el movimiento corporal, de la composición coreográfica: “fui al encuentro con el espectador a través de calidades rítmicas, gestuales, vocales, visuales de la performance, la expresión sensible realizada. La función de la comunicación fue la emotiva o expresiva centrada en el remitente” (SANTOS, 1996, p.39, traducción del autor).

El trance influye en el movimiento incluido en una estructura coreográfica, ya que, pertenece a esa ceremonia, y posibilita la mutación del cuerpo. Así que la reacción del cuerpo es distinta, en base a complejas características físicas vinculadas con el adepto, determinando la creatividad, que pertenece a la peculiaridad de cada individuo.

Bastide (1978) en relación a las danzas religiosas considera que la concepción africana, constituye la evocación de ciertos episodios de la historia de las divinidades, o sea, son fragmentos de una mitología, así que el mito debe ser representado al mismo tiempo que hablado, para apropiarse de todo el poder evocador.

Así que, en las danzas tenemos en cuenta de ciertas variables relacionadas con algunos elementos visuales, y que podemos encontrar en las páginas sucesivas, observando la tabla 7. Durante el trance podemos detectar, no solo los movimientos generados por varias partes del cuerpo de los *filhos-de-santo*, que pueden variar en base al tipo de danzas de los *Orixás*. También consideramos interesante la existencia de un componente acústico

denominado *Ilá* que hace parte de los elementos taxonómicos, incluyendo los que describimos en la tabla 7.

Las danzas de los *Orixás*, se caracterizan por una coreografía que pertenece a un arquetipo, y que se relaciona a los dieciséis (16) *Orixás* que vienen elogiados según un orden durante la fiesta del *Xirê*, que a veces puede variar dependiendo del *terreiro*. Para una mejor comprensión del lector, tenemos en cuenta de una secuencia definida en relación a la veneración de los dioses en el *Xirê* y que generalmente es la que adoptan en los *terreiros* que estudiamos.

Consideramos interesante, dividir el trance en dos momentos: 1 - TRANCE y el 2 - DANZA *ORIXÁS*, y que podemos admirar en la tabla GHU. Ambos momentos implican el trance, con la diferencia que, el momento 1, es lo que podemos definir como iniciático del trance, así que, podemos admirar algunos elementos expresivos que caracterizan de forma general los adeptos.

A partir de ahí, admiramos que suelen mantener los ojos cerrados, las espaldas se mueven, el cuerpo se dobla en el punto de la cintura y las piernas se flexionan estando unidas. Así que hay una serie de componentes que nos ayudan a detectar una primera fase del trance, que muchas veces es favorecida y se amplifica durante la ejecución de ofrendas votivas, en los momentos de las cántigas que generalmente es dirigido por el *Babalorixá/Iyalorixá* del *terreiro*.

A través de la observación, percibimos que el trance es como una reacción que se desarrolla a cadena. Como si fuera un impulso automático a partir de los miembros jerárquicos más importantes del *terreiro*. Como relata Toluaye, “para reconocer la calidad del *Orixá* en base al *Ilá*, se necesita de experiencia” (Información verbal: Toluaye, 2016, traducción del autor). Nuestro objetivo no está enfocado en profundizar este conocimiento, aunque consideramos importante evidenciar este aspecto que caracteriza el *Orixá*.

En el momento 2, evidenciamos también los componentes corporales que expresan los pasos de las danzas relacionadas con los arquetipos, pudiendo así identificar la coreografía estándar de cada divinidad. Consideramos que este momento es lo que provoca más expectativas en los religiosos, incluyendo el público que asiste al *Xirê*. Los asistentes tienen la posibilidad de admirar la riqueza visual, que incorpora también el aspecto vinculado con la transmisión de una energía latente presente en el ser humano, que el *povo-de-santo* denomina *Axé* y que se “redistribuye” durante las ceremonias.

También observamos que otra variable vinculada con la jerarquía está evidenciada mediante las características relacionadas a indumentaria, collares, y herramientas litúrgicas. Así que el adepto que lleva más tiempo en el culto, puede endosar una vestimenta más compleja, collares de mayor calibre, y las herramientas son más elaboradas. Esas diferencias que existen en los elementos que acabamos de describir, nos otorgan informaciones respecto a las características del adepto, determinando el tiempo de permanencia en la religión y que puesto ocupa en la jerarquía.

Esos componentes visuales, hacen parte del universo simbólico del *Candomblé*. Poseen la función de transmitir informaciones, que traducimos a través de nuestras imágenes fotográficas. En el campo detectamos diferentes características generales referentes a la gestualidad del cuerpo que pertenece a los arquetipos, que traducimos en dos momentos. A continuación, los describimos en la tabla 7.

Tabla 7 - Variables de los movimientos vinculados con los arquetipos

ARQUETIPOS MOVIMIENTOS <i>ORIXÁ</i>	Momento 1 - TRANCE	Momento 2 - DANZA <i>ORIXÁ</i>
CABEZA	Inclinada hacia el suelo	Se mueve dependiendo de la danza
CARA	Generalmente la boca se queda cerrada, a veces puede emitir un <i>Ilá</i> . Los ojos se quedan también cerrados.	Generalmente la boca se queda cerrada, a veces puede emitir un <i>Ilá</i> . Los ojos se quedan también cerrados.
ESPALDAS	Generalmente se mueven	Generalmente se mueven
CINTURA	Se dobla agachándose	Movimientos variables
BRAZOS	Se quedan por atrás	Se mueven dependiendo de la danza
MANOS	Por atrás, pegadas en la cadera	Se mueven dependiendo de la danza
PIERNAS	Se doblan y están unidas	Se mueven dependiendo de la danza
PIES	Están unidos	Se mueven dependiendo de la danza

Fuente: Autor (2016)

Durante nuestro estudio observamos diferencias, más o menos sutiles, vinculadas con las expresividades del cuerpo. En relación a la danza, Santos (1996), afirma que el danzarín:

Es el artista y también su objeto de arte. Su técnica es imprescindible en la expresión de ese instrumento, su cuerpo volviendo flexible, fuerte con plasticidad y coordinación, que lo volverá apto a responder a las exigencias hechas a él en la danza. Generalmente este artista es una persona común en la sociedad, negociante, agricultor, cazador, aprende las danzas y su tradición desde la infancia en su familia. El aprendiz es realizado con un grupo, acompañando los más viejos en los eventos y ceremonias religiosas. Estos necesitan también, tener un sentido rítmico, un exhaustivo repertorio de movimientos espontáneos (SANTOS, 1996, p.41, traducción del autor).

Tenemos la impresión que durante las danzas, se transmiten una especie de impulsos eléctricos y sonidos de distinta intensidad a los *filhos-de-santo*. Observamos que las reacciones pueden variar, dependiendo del sujeto que los recibe.

En los rostros también vemos que acontece una transformación, que se nota sobre todo en el movimiento de los labios y de los ojos. La cabeza también se mueve en varias direcciones y las piernas se doblan. Consideramos importante decir que en los iniciados se percibe que no tienen control sobre los movimientos, ya que se encuentran en estado de

trance, así que su conciencia está alterada. La coreografía, está relacionada a los movimientos vinculados con el arquetipo de los *Orixás*, y son algunos miembros de la *familia-de-santo*, que generalmente se dedican a enseñar los pasos de danza a los *filhos- de-santo*. Lima (2003) respecto a la *familia-de-santo*, considera que:

Los *Candomblés* en Bahia recriaron sistemas de parentesco con segmentos de linaje de vario origen, de la cultura dominante en el grupo o de otras muy diversas. Ya me referí al caso de las *Iyalorixás* que se reconocían étnicamente de una nación, pero que adoptaron la nación del grupo religioso, esto es, la nación de los santos del grupo en que se integrarán. Pocos los casos en que dos linajes se confunden, llevando la descendencia familiar a fornecer prescriptivamente la dirigencia del grupo (LIMA, 2003, 143, traducción del autor).

Comprendemos que en los *terreiros* se desarrollan muchas actividades de la *familia-de-santo*, incluyendo los procesos educativos que estimulan la creatividad motivando los adeptos a expresarse mediante la gestualidad que genera las danzas de los *Orixás*, y que nosotros fijamos con la fotografía.

3.4 LAS IMÁGENES CREATIVAS A PARTIR DEL TRANCE

Las imágenes son la traducción de la inspiración provocada durante la observación, que nos motiva a desarrollar un proceso creativo, con la finalidad de interpretar las expresividades del cuerpo en trance. La creatividad pertenece también al *filho-de-santo*, que la expresa a partir de una gestualidad que incorpora significados traídos de la mitología de los *Orixás*. En relación a lo dicho anteriormente, Santos (1996) considera que:

El arte y la religión poseen una línea tenue de separación, pero el conocimiento de sus funciones y contextos ayudan a definir sus diferencias. La distinción posibilita el artista en el proceso analítico y creativo de su obra de arte. Se presupone que el mito presenciado en los rituales puede ejercer influencia en la creación artística. Los gestos, los movimientos corporales hacen parte del vocabulario del lenguaje de comunicación en las danzas, independientemente de una función específica. El cuerpo como instrumento de expresión es el elemento a servicio del simbólico que revive las experiencias míticas y creativas (SANTOS, 1996, p.57, traducción del autor).

Concebimos el cuerpo como trasmisor de símbolos, a través de la memoria ancestral en la contemporaneidad. En el proceso creativo existe una conexión vinculada la admiración de la naturaleza de nuestros antepasados, que inspira a la creación en la actualidad. Todo se procesa mediante concepciones artísticas en que la influencia de la espiritualidad humana

tiene su importante papel. Eso proporciona un equilibrio psicofísico al ser humano, contribuyendo en la creatividad. Todavía Santos (1996) asevera que:

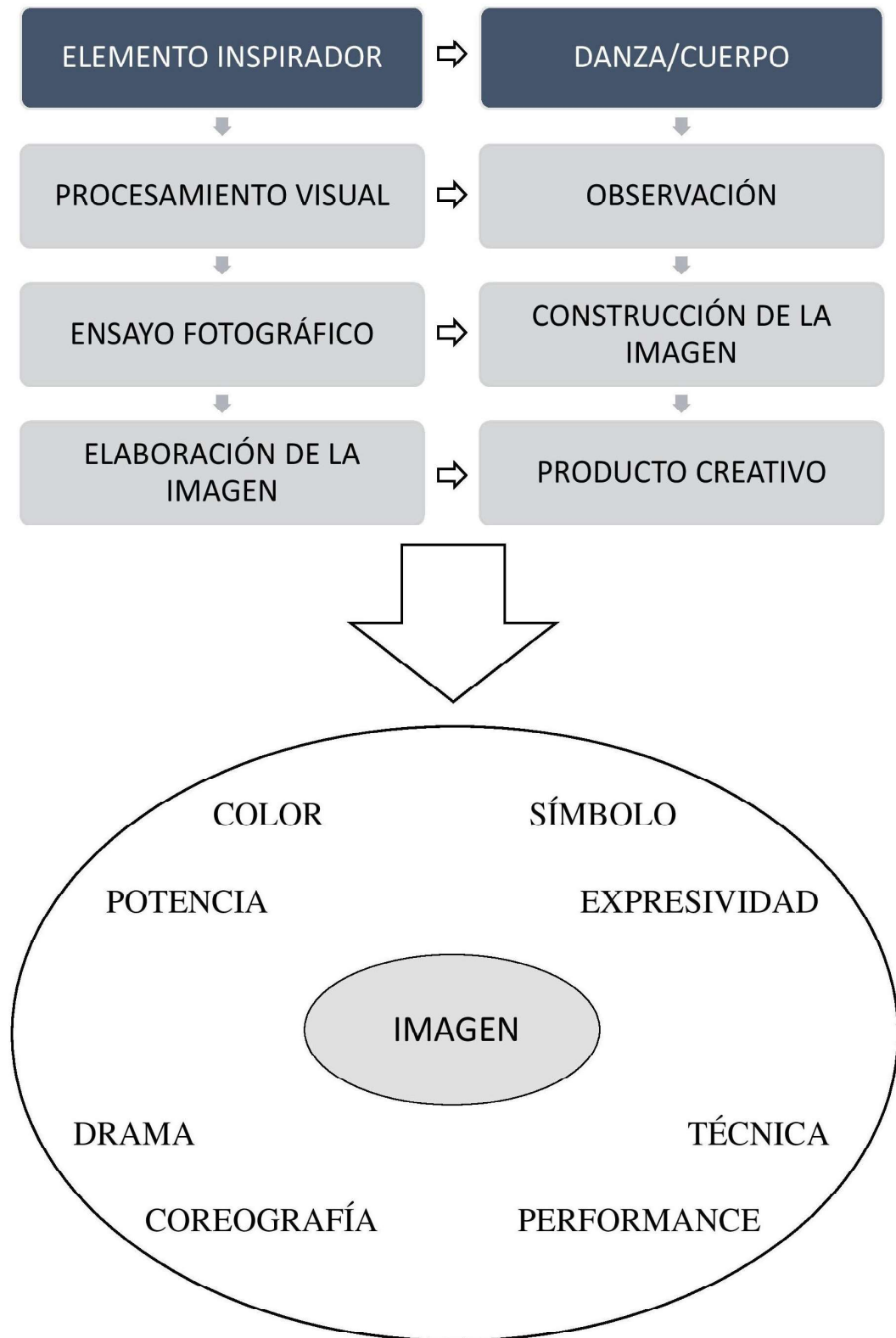
En el proceso religioso la concepción del movimiento y su expresión resultan de constante intercambio entre el hombre y el poder sobrenatural hasta su trance. Esta manifestación del sagrado se expresa, por tanto, a través de una simbología formal de contenido estético, pero con una finalidad y una función específica. En el proceso creativo la concepción de movimiento y su expresión resultan una constante búsqueda de una rigurosa investigación (SANTOS, 1996, p.57-58, traducción del autor).

El trance es un medio para que la espiritualidad se conecte con el ser humano, produciendo las expresividades del cuerpo que podemos admirar durante las danzas. En ese momento es que se evidencia la creatividad. A través de la fotografía, buscamos fijar la gestualidad, enfatizando la potencia de la imagen. En la obra de Ayrson Heráclito intitulada “As Mãos do Epô” (2007), que fue premiada en el 16º Festival Internacional de Arte Electrónica - Videobrasil, el autor resalta la gestualidad que caracteriza los *Orixás*, a través de las manos que danzan sobre el *azeite de dende*,⁴⁶ en un ambiente que incluye una multitud de fluidos ancestrales.

Para poder llegar a una comprensión más profunda sobre cómo se desarrolla el proceso creativo, construimos un mapa cognitivo que encontramos a continuación (fig. 27).

⁴⁶ Es un óleo de palma generalmente utilizado en el *Candomblé*, como, también, en la cocina africana y brasileña. Se produce a partir del fruto de la palma conocida como *dendezeiro* (*Elaeis guineensis*), originario de África.

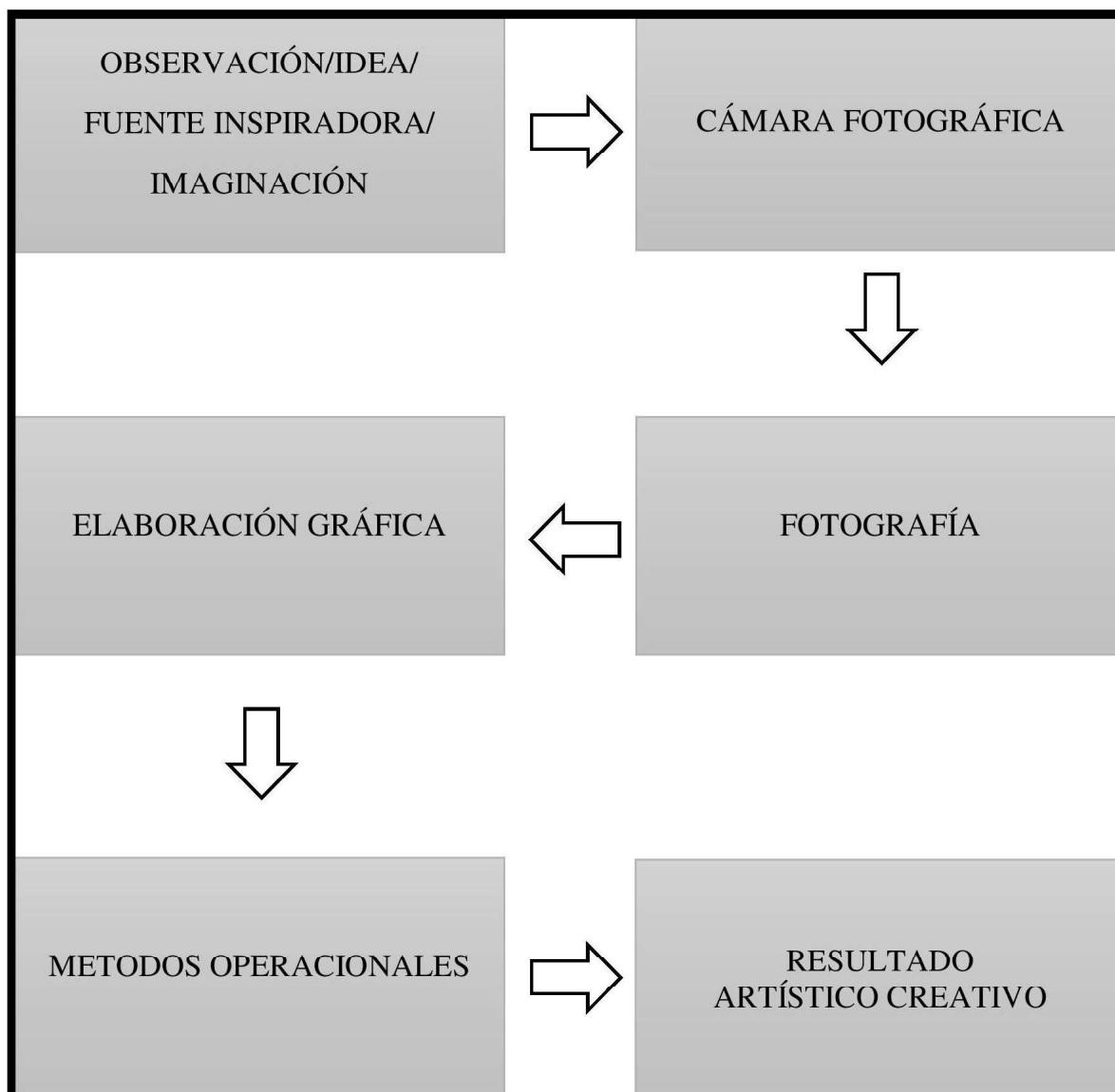
Figura 27: Mapa cognitivo sobre el análisis del proceso creativo



Fuente: Autor (2017)

A continuación, para posibilitar al lector a una mejor comprensión, sintetizamos gráficamente el proceso creativo y evidenciamos los elementos principales que contribuyen a la elaboración de las imágenes (fig. 28).

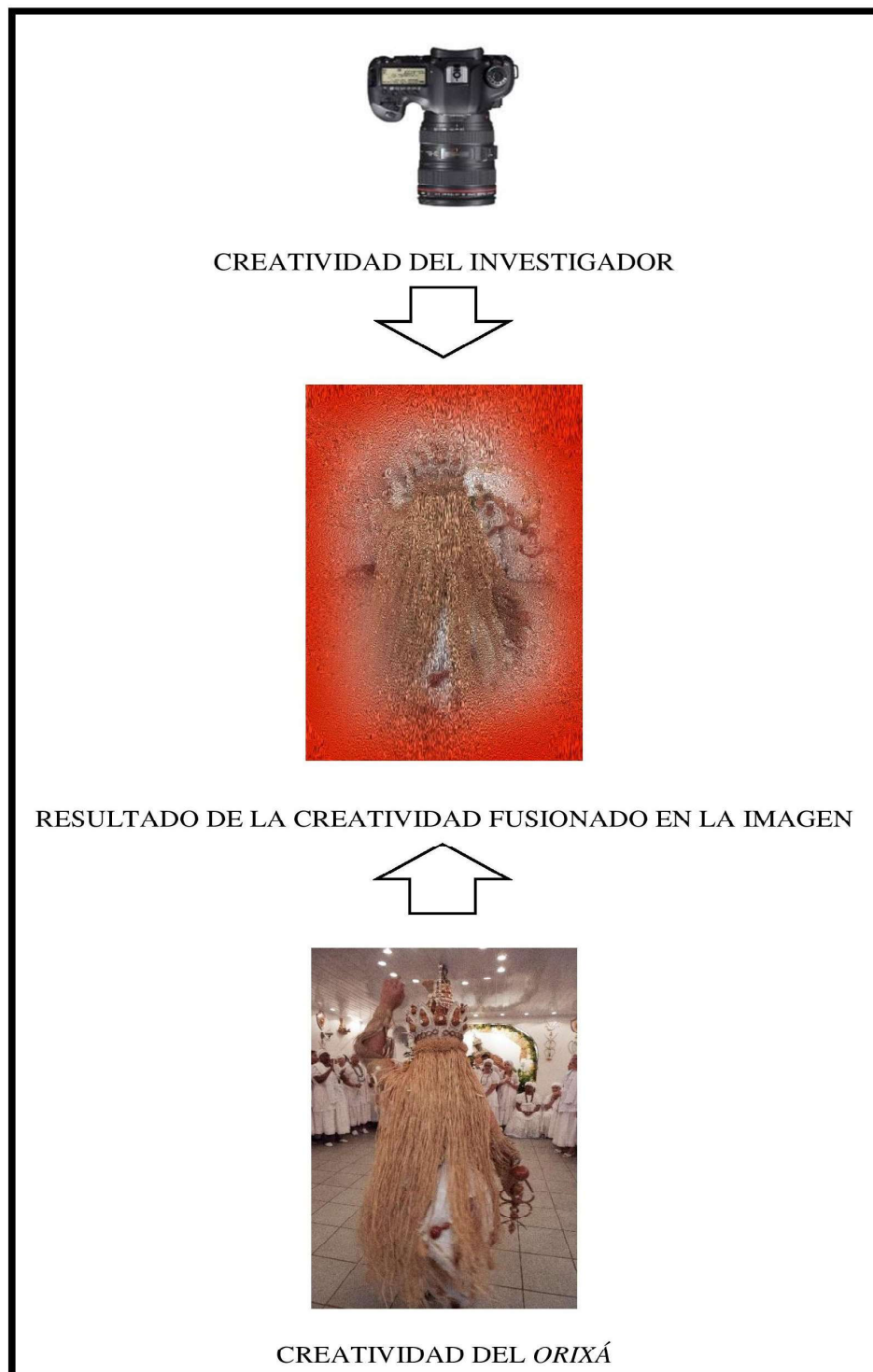
Figura 28: Síntesis del proceso creativo



Fuente: Autor (2016)

Todavía consideramos que la creatividad pertenece al *Orixá* y al investigador, fusionándola en la imagen. Así que, con la fotografía expresamos la traducción de la realidad, de la memoria y del misterio que se perpetua durante las ceremonias, en una sinergia que se refleja en la imagen (Fig. 29).

Figura 29: Representación gráfica del proceso creativo



Fuente: Autor (2017)

Durante el proceso creativo, por tanto, producimos las imágenes a partir del trance, utilizando como base la fotografía, que elaboramos mediante métodos operacionales.

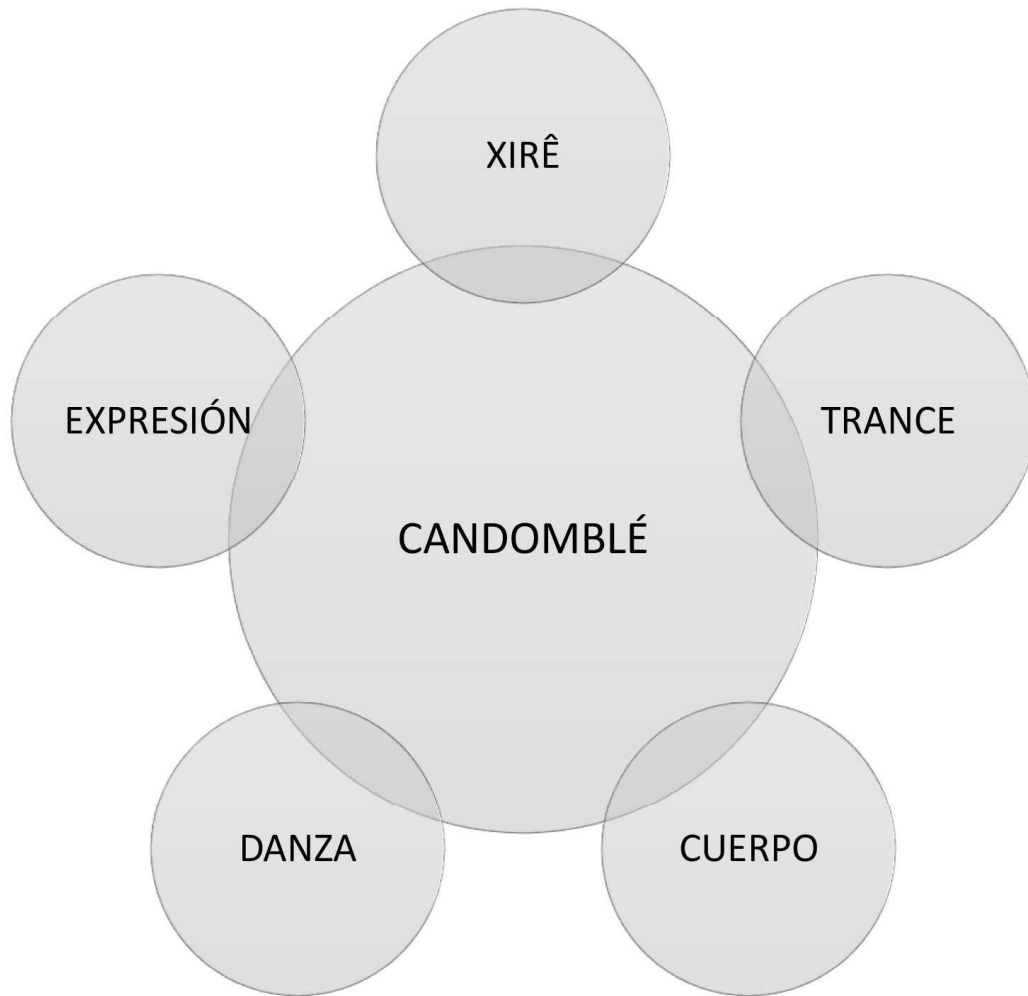
Para analizar los resultados, nos conectamos con la metodología utilizada, que es la cualitativa con observación participante y se desarrolla mediante el método inductivo de Severino (2007), que se basa en un razonamiento, es decir, un procedimiento racional de argumentación o de justificación de una hipótesis.

Como lenguaje de análisis, utilizamos la hermenéutica, adoptando la teoría de Gadamer (1993) teniendo en consideración que el lenguaje pertenece al diálogo, conduciendo al intercambio de comunicación; y la de Minayo (2005) que asevera que la articulación entre distintos campos del saber, es posible mediante las traducciones de lógicas y criterios científicos.

En el análisis, consideramos los siguientes datos e informaciones conectadas, es decir: entrevistas, fotografías, cuaderno de campo, vivencias, percepciones, observaciones y técnicas gráficas. Organizamos los datos a través de las siguientes categorías: *Candomblé* y *creatividad*, cuantificando la información en base a los indicadores que encontramos en el mapa conceptual. Sucesivamente, tratamos de fusionar las categorías y el proceso creativo.

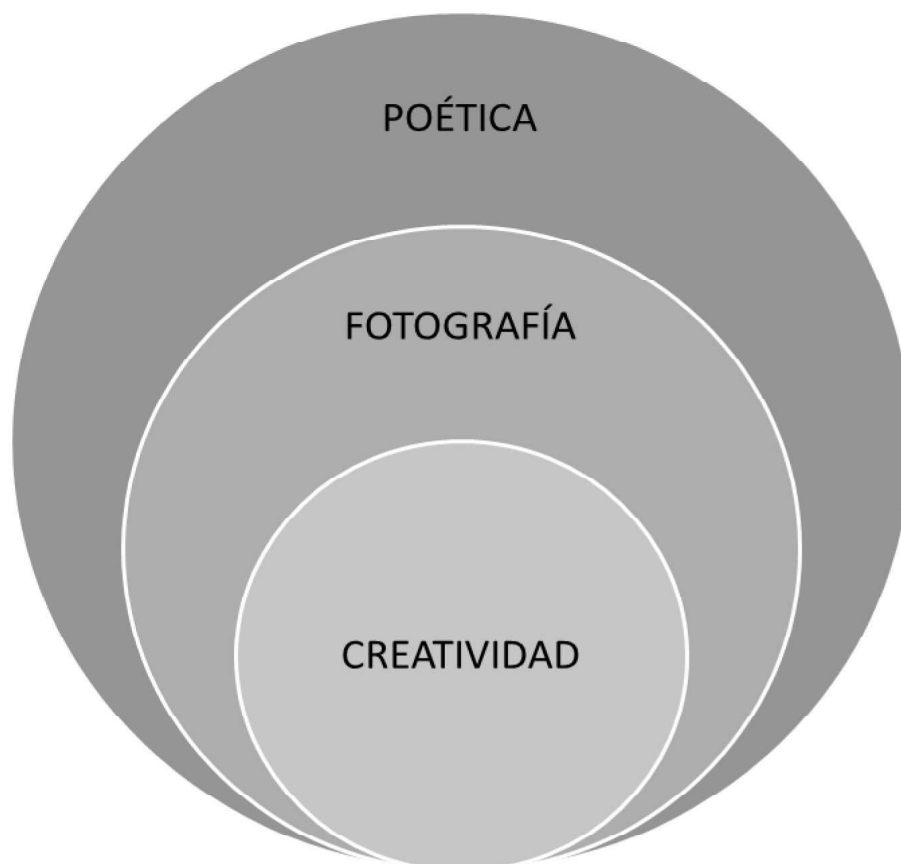
A continuación, podemos ver una representación gráfica con las categorías, a donde incluimos las subcategorías que se conectan con la metodología. Así que consideramos la FASE 1 (análisis de la observación, fig. 30), que está relacionada con el *Candomblé*, y la FASE 2 (interpretación de las informaciones, fig. 31), en que encontramos la categoría *creatividad*.

Figura 30: FASE 1 – Análisis de la observación



Fuente: Autor (2017)

Figura 31: FASE 2 - Interpretación de las informaciones



Fuente: Autor (2017)

También tenemos en cuenta de ciertos elementos visuales que son los que pertenecen a un estilo reconocible en todas las imágenes elaboradas nos pueden recordar un grabado en metal, incluyendo la magia de los colores que simbolizan e identifican la divinidad representada. Así que enfatizamos la potencia del trazo, resaltando así el protagonismo y la teatralidad del *Orixá*, buscando transmitir la dramaticidad y el misterio que está envuelto en el trance.

3.5 INTERPRETACIÓN EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DURANTE LAS DANZAS DE LOS *ORIXÁS OBALUAIÊ, OGUM Y YEMANJA*

Seleccionamos algunas de las fotografías realizadas en el *terreiro Ilè Asé Ijino Ilu Orossi* y en el *Ilè Asé Dewaleji Omo Orossi* que incluimos al final de este trabajo, utilizando también algunas de las entrevistas que consideramos más interesantes, de acuerdo con el desarrollo del proceso creativo.

Específicamente nos concentramos la traducción artístico-visual de tres *Orixás*. Es decir, *Obaluaiê*, teniendo en cuenta que es la divinidad principal que manifiesta Toluaye; *Ogum*, considerando que es el tercer *Orixá* manifestado por Toluaye y el segundo por Maria Edite; y *Yemanjá*, que es la divinidad principal que manifiesta Maria Edite. También, otro motivo por lo cual elegimos traducir esos *Orixás*, es porque tuvimos una mayor aproximación. Realizamos las fotografías y las seleccionamos en base a criterios vinculados con la forma, los colores, la composición, los contrastes de luz y sombras.

Para evidenciar la calentura del *Orixá Obaluaiê*, utilizamos las predominancias de tonalidades rojos-naranja, los azules para *Ogum* y el verde-azul que simboliza las aguas dominadas por *Yemanjá*. Consideramos que esos elementos son los que participan a la creación de una poética que supera los confines de la fotografía, ya que intervenimos mediante un proceso de manipulación gráfica que realizamos mediante registros. Es decir, son herramientas que hacen parte de la contemporaneidad del diseño creativo y que ejecutamos con una postproducción mediante el auxilio de un *software*.

Durante las ceremonias, capturamos a través de la fotografía, determinados momentos concentrándonos en el trance, que enfatizamos a través del drama religioso y el misterio que esta englobado en la liturgia. Tratamos de transmitirlo con la potencia de las imágenes, que funcionan como si fueran mapas encima de las cuales trazamos signos y recubrimos superficies con los colores que pertenecen al simbolismo de las divinidades.

Evidenciamos también las características que pertenecen al arquetipo de cada *Orixá* en el conjunto, mostrando los detalles expresivos, a donde “capturamos” los movimientos durante el trance. Es como si la fotografía fuera la raíz de un árbol o de una planta y realizamos una intervención dibujando por encima de ella, las ramas, las hojas, los frutos o las flores, mediante un trazo y una expresividad típica, que caracteriza la sensibilidad creativa del autor. También la naturaleza posee sus peculiaridades, por ejemplo, si miramos unos árboles de la misma especie a primera vista pueden parecer iguales, aunque, en el momento en que los observamos detalladamente, descubrimos que sus componentes pueden incorporar diferencias a veces sutiles y otras más o menos importantes.

En la especie humana, acontece lo mismo, ya que cada individuo es el fruto de una complejidad que identifica su singularidad. En el campo de las artes figurativas, podemos mejor entender esa teoría, en los trazos de las pinceladas de un pintor. En el caso de un artista que se expresa con la fotografía, lo podemos notar en la peculiaridad y en lo efímero de su “clic”, a donde la mirada del fotógrafo se caracteriza por la originalidad y unicidad

expresando su esencia. También, hay que tener en cuenta de algunas variables vinculadas con la luz, el lugar y los ajustes de la cámara, contribuyendo a construir la imagen.

Creamos imágenes, según la poética del *devaneio*⁴⁷ de Bachelard (1988) evidenciando que, “todos los sentidos se despiertan y se armonizan en el *devaneio* poético. [...] Son esos impulsos de imaginación que el fenomenólogo de la imaginación debe revivir” (BACHELARD, 1988, p.6, traducción del autor).

La creatividad se nutre de imaginación y es la imaginación la que motiva el ser humano a crear. Así que la imaginación, ultrapasa lo visible, mirando más allá de lo que vemos, incluyendo todos los sentidos, a partir de una libertad de pensar y soñar. El conjunto está englobado en una sinergia, generando un equilibrio que evoca lo palpable y lo impalpable. Igualmente consideramos la creatividad como quinto elemento, vinculado a un conjunto de percepciones y sensaciones, que están incorporadas en la singularidad, originalidad y complejidad, que son características pertenecientes al ser humano.

Interpretamos las formas del cuerpo, que observamos en un ambiente repleto de misterios, dando énfasis a las trayectorias de líneas tendencialmente curvas y a los colores, en una sinuosidad que incluye también una continuidad que está vinculada con las coreografías durante esas danzas ancestrales. Sintetizamos ese complejo universo en la imagen, que enfatizamos conectándonos a la poética del *devaneio* de Bachelard (1988) que asevera lo siguiente: “Quien se entrega con todo su espíritu al concepto, con toda su alma a la imagen, sabe muy bien que los conceptos y las imágenes se desarrollan sobre dos líneas divergentes de la vida espiritual” (BACHELARD, 1988, p.50, traducción del autor).

Lo espiritual reside en los cuerpos danzantes, a donde detectamos un arquetipo o un prototipo de comportamiento, que es una característica específica de los *filhos-de-santo*, recordando el modelo perteneciente a la mitología de los *Orixás*. Consideramos el trance, un estado de alteración de la conciencia, siendo una particularidad que pertenece a determinados sujetos.

Así que, durante las danzas, observamos que existe una creatividad, vinculada con el *Orixá*. Con la fotografía, registramos los momentos en que el *filho-de-santo* se encuentra en estado de trance, mientras, mediante las imágenes, evidenciamos las expresividades del cuerpo, incluyendo la vestimenta y las herramientas litúrgicas, que caracterizan a los *Orixás*, con la finalidad de traducir una realidad.

⁴⁷ Termino en lengua portuguesa. Es una forma de hacerse llevar por la imaginación, las imágenes, los sueños o pensamientos profundos, ignorando el contacto con la realidad, o el ambiente que nos rodea.

Así que, mediante el proceso creativo, buscamos una poética del trance, teniendo en cuenta que el ser humano pertenece a la naturaleza, como también el trance y la creatividad. Hay que tener en cuenta que la creación y el aprendizaje, en diferentes medidas, son una necesidad humana, sirviendo para desenvolver varias tareas del cotidiano.

Consideramos que la especie humana generalmente crea a partir de la imitación. Como por ejemplo acontecía en las épocas primitivas en que el hombre en base a su observación imitaba los movimientos de los animales, las formas de las plantas y de los árboles. A partir de ahí, criaba danzas para poder culturar sus propias divinidades, o también trasponía mediante dibujos las formas de ciertos elementos de la naturaleza en las rocas. Todo ese saber, se trasladaba y se difundía a otros seres humanos. En relación a lo dicho anteriormente, Dawkins (1993) considera el *mímeme* como una unidad de difusión del conocimiento de una cultura, o de una unidad de imitación que el autor describe a continuación:

Cabe pensar, como otra alternativa, que se relaciona con «memoria» o con la palabra francesa *même*. En inglés debería pronunciarse «mi:m». Ejemplos de memes son: tonadas o sonos, ideas, consignas, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o de construir arcos. Al igual que los genes se propagan en un acervo génico al saltar de un cuerpo a otro mediante los espermatozoides o los óvulos, así los memes se propagan en el acervo de memes al saltar de un cerebro a otro mediante un proceso que, considerado en su sentido más amplio, puede llamarse de imitación. Si un científico escucha o lee una buena idea, la transmite a sus colegas y estudiantes. La menciona en sus artículos y ponencias. Si la idea se hace popular, puede decirse que se ha propagado, esparciéndose de cerebro en cerebro (DAWKINS, 1993, p.218).

Podemos percibir como el ser humano se inspira mediante la observación y en varias maneras, reproduce formas expresándose a veces, mediante la inclusión de distintos campos del conocimiento, aportando sus ideas y originalidad. Todo eso pertenece a la complejidad creativa de cada individuo, que se siente inspirado por algo que lo atrae, probablemente vinculado con el componente estético de la naturaleza, a donde formas y colores son los protagonistas.

Comprendemos por tanto que la observación de las danzas es el comienzo del proceso, ya que nos otorga la clave de la puerta hacia el camino creativo. Tenemos en cuenta que, entre el momento inspiratorio y el resultado, existen una serie de acontecimientos vinculados con pensamientos, reflexiones y sueños, que, de alguna forma, dependiendo de cada individuo, son variables, influyendo en el producto final. Por ejemplo, en el momento en que diez personas están observando un objeto y sucesivamente las invitamos a diseñarlo, las

potenciales probabilidades serán que el resultado de ese diseño será diferente en cada individuo. Esa diversidad, más o menos sutil, consideramos que produce una originalidad y unicidad creativa.

Barbara (2002) considera que las danzas en el *Candomblé* son fundamentales, imitando lo trascendental, “fundamentándose en el movimiento de las energías naturales” (BARBARA, 2002, p.136, traducción del autor). De tal forma, se genera un equilibrio espiritual en la comunidad. Todavía Barbara (2002) asevera que, “la danza tiene la tarea de acompañar el ser humano en el camino iniciático y también en la metamorfosis del trance, necesaria para encontrar el sagrado” (BARBARA, 2002, p.136, traducción del autor).

Los movimientos de la danza pertenecen a una mimesis vinculada con la ancestralidad, en el sentido que imitan acontecimientos vinculados con los antepasados, como, también con la observación de seres vivientes, pertenecientes al universo animal, mineral y vegetal. Así que, podemos comprender que la naturaleza educa al ser humano.

Durante el proceso creativo observamos y en el mismo tiempo, buscamos elementos que puedan ser elementos inspiradores. Sucesivamente intervenimos con la fotografía mediante una fijación del instante efímero, que manipulamos a posteriori mediante un proceso gráfico, que se divide en varias fases, tratando de mantener un estilo y un método operacional.

A partir de las danzas, evidenciamos en las imágenes, los movimientos que varían en base a la divinidad, aunque generalmente observamos que se mantiene una base coreográfica en la gestualidad, vinculada con el arquetipo que pertenece al *Orixá* que se está elogiando durante la ceremonia.

Así que, creatividad y religión, se fusionan en una sinergia, que traducimos mediante la imagen, que producimos a través una conexión que acontece entre el objeto fotografiado (el cuerpo) y el objetivo que se necesita para fotografiar (la foto cámara). Gombrich (1998) en base a al proceso creativo de un artista, afirma lo siguiente:

Lo que un pintor indaga no es la naturaleza del mundo físico, más bien la naturaleza de nuestras reacciones frente es eso. El pintor no se ocupa de causas, más bien de los mecanismos de ciertos efectos, el suyo es un problema psicológico: lo de evocar una imagen atrayente (GOMBRICH, 1998, p.60, traducción del autor).

Respecto a lo que comenta el autor, entendemos que generalmente lo más influyente en los artistas, es probablemente el componente introspectivo que, de alguna forma, se traduce en una potencia que se traspone en la pintura. Podemos también afirmar, que ese factor se puede detectar y se evidencia en otras formas de expresiones vinculadas con las artes,

mediante la originalidad y la singularidad, que son elementos integrantes pertenecientes a la creatividad humana.

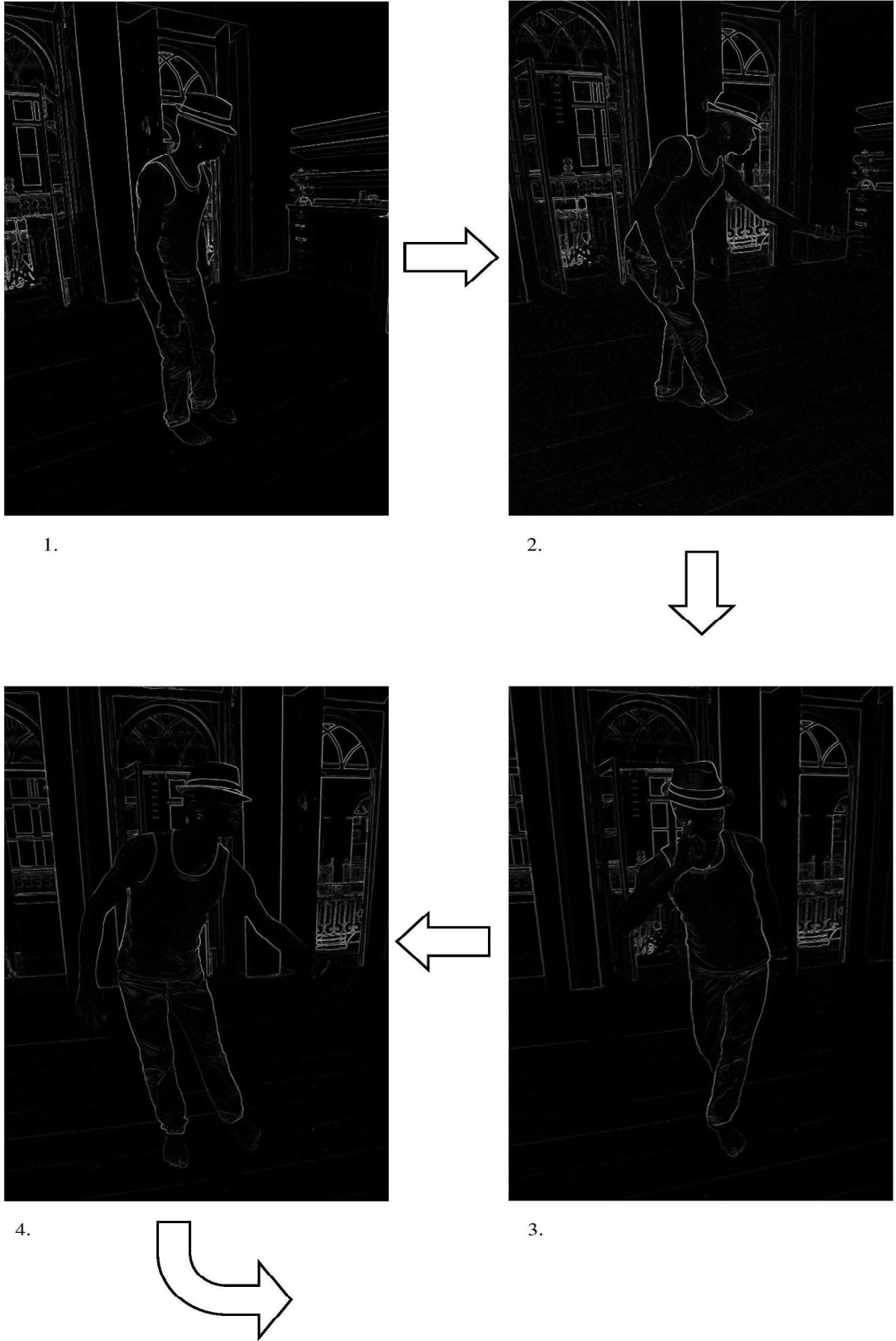
Reflexionamos sobre algunos aspectos, que se conectan con los elementos compositivos (perspectiva, proporción, distribución de pesos y proporciones) de la fotografía, el contexto y los elementos simbólicos que transmiten ciertos códigos en el conjunto de la imagen.

Para poder profundizar la lectura de la fotografía, tenemos en cuenta de las siguientes variables: el propósito, si es espontánea o planificada, las condiciones en que se ha realizado, que ha transmitido y que historia narra. Es necesario tener en cuenta que la fotografía, entendida como obra de arte, no se puede analizar de forma objetiva, ya que, para la realización, inevitablemente contribuye el factor técnico y emocional.

Durante el *Xirê*, consideramos que existe una creatividad que pertenece a los seres humanos, teniendo en cuenta de las raíces ancestrales traídas desde África, que se fusionan sinérgicamente con otros componentes culturales, ejecutando las danzas que podemos admirar durante la ceremonia. En las danzas, podemos detectar ciertas características gestuales que corresponden a un arquetipo vinculado con las divinidades.

A continuación, en las fig. 32, 33 y 34, encontramos una secuencia de imágenes para que el lector pueda tener una visión global de los instantes que fijamos, en relación a la gestualidad que compone la coreografía vinculada con los arquetipos de los *Orixás Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá*. Mientras en las páginas sucesivas, para que puedan ser mejor apreciadas, se encuentran esas imágenes en un formato de mayores dimensiones.

Figura 32: Secuencia del arquetipo del *Orixá Obaluaiê*

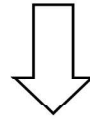




5.



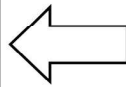
6.



8.



7.

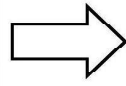


Fuente: Autor (2017)

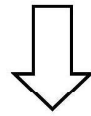
Figura 33: Secuencia del arquetipo del *Orixá Ogum*



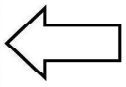
1.



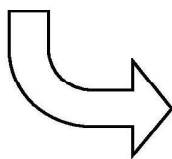
2.

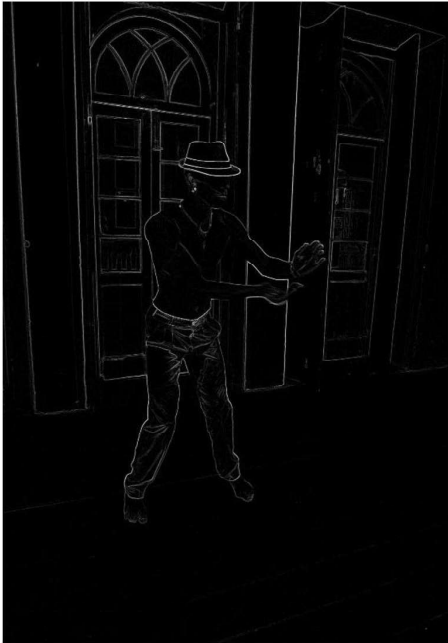


4.



3.

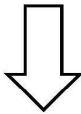




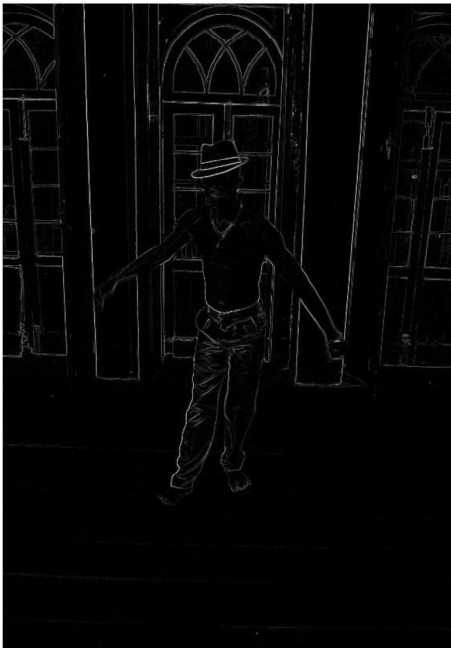
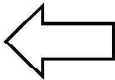
5.



6.



7.



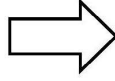
8.

Fuente: Autor (2017)

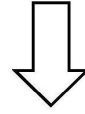
Figura 33: Secuencia del arquetipo del *Orixá Yemanjá*



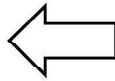
1.



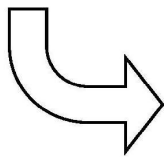
2.



4.

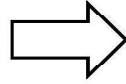


3.

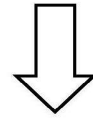




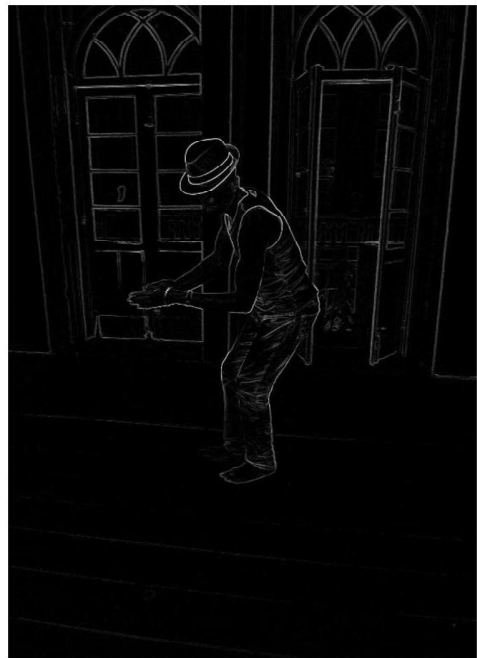
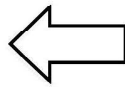
5.



6.



8.



7.

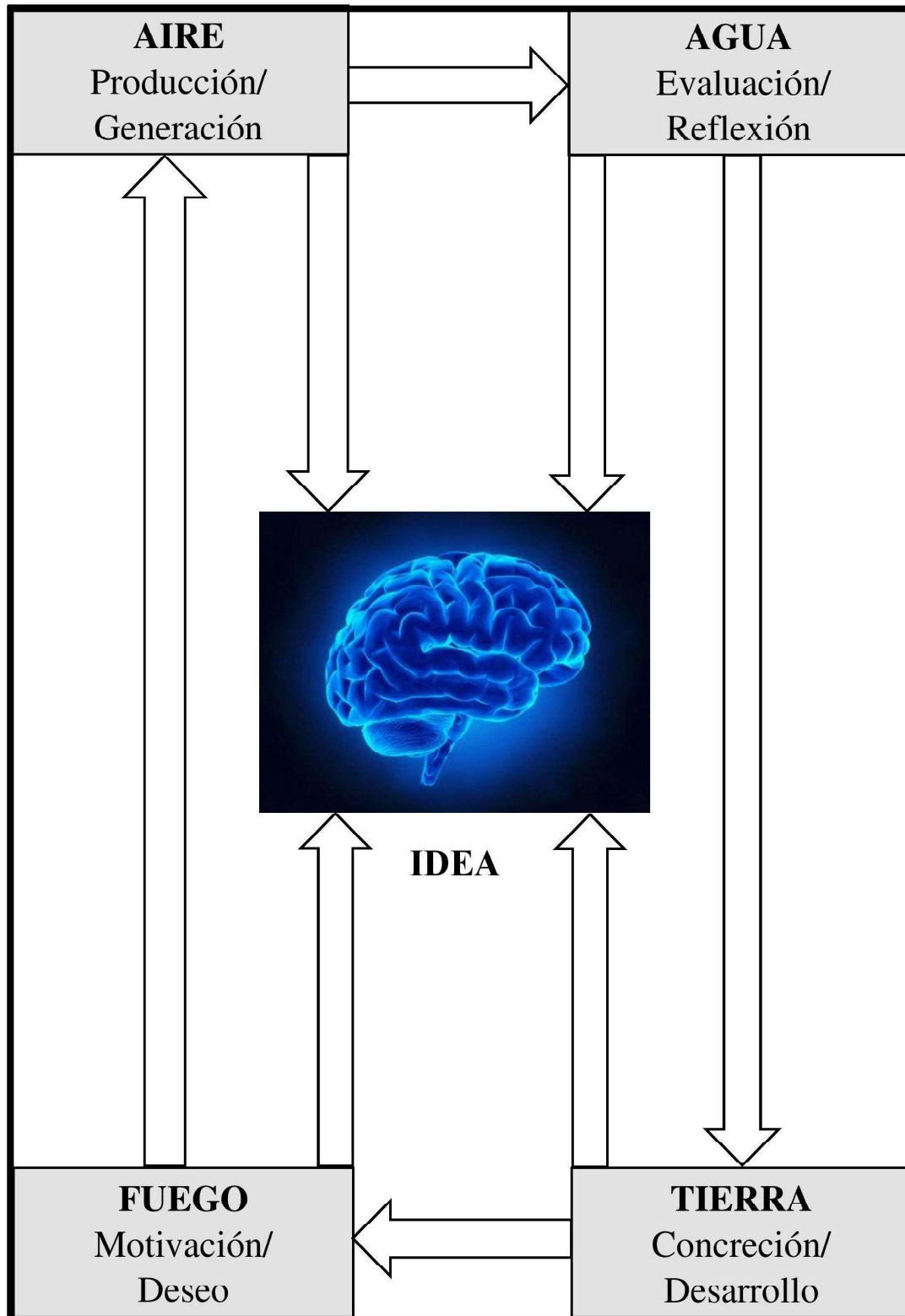
Fuente: Autor (2017)

También es importante decir que existe un sistema simbólico perteneciente a cada *Orixá*, que está constituido por varios elementos como: objetos rituales, comidas, cánticos, rezas, colores, vestimentas, collares y espacios físicos.

En nuestra poética creativa, buscamos una conexión con el pasado en un contexto contemporáneo, vinculado con las danzas. Así que, nuestro universo inspirador se concentra en la estética de las expresividades del cuerpo en trance, que pertenecen a un arquetipo. Los sonidos de los tambores, tocando ritmos tribales y los cánticos, se consideran como los códigos y los vehículos de conexión con los *Orixás*. Son los que contribuyen a provocar el trance, sirviendo como medio de conexión entre el ser humano y las fuerzas de la naturaleza.

Esos elementos que participan en la ceremonia, resultan atractivos por el ser humano y mantienen conectados todos los sentidos. Consideramos importante decir que estamos conscientes de nuestras limitaciones en la comprensión de ciertos acontecimientos, por ese motivo, traducimos una realidad mediante un abordaje poético creativo. La creatividad, igual que el *Candomblé*, está constantemente conectada con la naturaleza del proceso creativo, a partir de los elementos aire, agua, fuego y tierra, que contribuyen a la creación de ideas, influyendo en diferentes medidas en la creatividad humana. Traducimos lo que describimos anteriormente, mediante la fig. 35 que encontramos a continuación.

Figura 34: Cuadrilógia de los elementos de la naturaleza que contribuyen a la creatividad



Fuente: Autor (2017)

Específicamente consideramos el *Rum para o Orixá* como un momento que pertenece al *Xirê* y teniendo en cuenta de componentes inspiradores que nos otorgan un estímulo a la creatividad. Mediante la fotografía, tratamos de transmitir el movimiento de la danza, así que, traducimos una *performance* que enfatiza el drama religioso. Respecto a la danza Megías (2009) considera que:

Permite la expresión del mundo imaginario del que baila y la apertura de su mente. Y su vehículo, la música, también conduce a la creatividad y a la exploración del mundo interno. Además de este vínculo emocional, la danza influye directamente en el desarrollo cognitivo, aunando factores psicomotores, musicales, creativos y comunicativos (MEGÍAS, 2009, p. 11-12).

Enfatizamos la expresividad corporal, mediante la luz, las sombras y colores, que consideramos otorgar dramaticidad a la imagen y que asimismo generan ideas para el proceso creativo. De hecho, concordamos con Pagliuso (2012) que afirma lo siguiente: “El trance posee un potencial creativo y justamente por eso puede tanto dar soporte a la cultura más amplia, como puede buscar perturbarla” (PAGLIUSO, 2012, p.18, traducción del autor). Durante las danzas de los *Orixás*, observamos el cuerpo, como si fuera una escultura mutante, en una *performance* caracterizada por variables, más o menos sutiles, articuladas mediante la gestualidad del cuerpo.

En relación a lo dicho anteriormente, todavía Megías (2009) declara que: “Para lograr variabilidad y creatividad en los pasos, se parte de las formas básicas, pero se busca el cambio de cualidades inherentes al movimiento” (MEGÍAS, 2009, p. 36). Esos pasos, que la autora define como “formas básicas”, consideramos que son los arquetipos pertenecientes a una coreografía, en que el intérprete introduce variables expresivas que definen su creatividad.

En la secuencia de fotografías, enfatizamos elementos simbólicos vinculados con la mitología de los *Orixás*, traduciendo lo sutil y el efímero, a donde se busca transmitir el misterio que se perpetua en la religión. Un cierto surrealismo se evidencia en el cuerpo, como si fueran dos en uno, por causa del trance.

En la expresividad se evoca la creatividad y lo oculto, en un universo de imaginaciones y sueños que se concretizan en una fusión de procesos vinculados con los antepasados, viniendo englobados en el cuerpo. Un cuerpo que quiere transmitir y que busca también conexiones con el público presente, en un ambiente rico de espiritualidad y alquimia, en que varios componentes vinculados con la naturaleza se fusionan en la danza, creando así,

equilibrio, armonía y cohesión en la comunidad *terreiro*. En relación a la alquimia, Bachelard (2000a) acrecienta lo siguiente:

Es una cultura íntima, vinculada con la intimidad del sujeto, en la experiencia psicológicamente concreta donde ella encuentra la primera lección mágica. Comprender de pronto que la naturaleza obra mágicamente, es aplicar al mundo la experiencia íntima. Hay que pasar por intermedio de magia espiritual, donde el ser íntimo prueba su propia ascensión, para comprender la valorización activa de las sustancias primitivamente impuras y contaminadas. Un alquimista, citado por Silberer, recuerda que él no hizo progresos importantes en su arte hasta el día en que advirtió que la naturaleza obra mágicamente. Pero éste es un descubrimiento tardío; hay que merecerlo moralmente para que, según el espíritu, deslumbré la experiencia (BACHELARD, 2000a, p.63).

Mediante el signo, se expresa en las imágenes una magia en un constante movimiento, relacionado con la danza, comunicándose constantemente con los toques de tambores y los cánticos. Evidenciamos en las interpretaciones visuales, la creatividad del autor y del adepto, tratando de incorporar en ellas componentes conectados con la memoria, la oralidad y la ancestralidad.

Consideramos que el ser humano incluye su criterio de observación que ha construido mediante experiencias visuales. Él evalúa la posibilidad de aprender, dependiendo de su visión a partir de una serie de variables que cambian según el entorno socio-cultural, la educación, la instrucción, las experiencias y las informaciones orales o escritas. La contemplación es un proceso sensorial que pertenece a los instantes efímeros y tiene la finalidad de transmitir una diversidad de placeres a los humanos.

En las páginas sucesivas, describimos algunos momentos que se narran en la mitología de los *Orixás*, en relación a las siguientes divinidades: *Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá*. Sucesivamente, por cada *Orixá*, se encuentran las ocho figuras que representan ciertos instantes del arquetipo de la danza, a donde evidenciamos la gestualidad. A continuación, se localizan las seis imágenes relacionadas con la interpretación/traducción de los *Orixás*, y que han sido realizadas por el autor. Consideramos importante escoger un estilo, o sea, un grafismo a partir de un método operacional que se evidencia en todas las imágenes. Enfatizamos la creatividad teniendo en cuenta de una libertad expresiva que hace parte de la naturaleza humana, también reflejándose en la textura, el signo y los colores que caracterizan los *Orixás*.

3.5.1 El arquetipo y la traducción creativa del *Orixá Obaluaiê*

Consideramos interesante describir algunos elementos simbólicos que caracterizan esta divinidad, a partir del significado del nombre. Descomponiendo la palabra *Obaluaiê*, “*Oba* significa rey, *Olu* señor, y *Ayé* tierra”, así que, la traducción sería, rey Señor de la Tierra. Prandi (2001) afirma que *Obaluaiê* es también: “El señor de la peste, de la viruela, de las enfermedades infectivas, el conocedor de sus secretos y de su cura” (PRANDI, 2001, p. 21, traducción del autor).

Toluaye, acrecienta que *Obaluaiê*: “Es un *Orixá* conectado con la vida y la muerte, otorgando sustentamiento a los seres vivos incluyendo los humanos, el reino vegetal, mineral y animal” (Información verbal: Toluaye, 10/05/2016, traducción del autor). Podemos así comprender que este *Orixá* está conectado con todos los elementos de la naturaleza.

Respecto a lo que nos informa Toluaye: “En este caso específico tratase de una tipología de *Obaluaiê*, denominado *baba* (padre) *ibona* (calentura). El sol también representa su calentura” (Información verbal: Toluaye, 10/05/2016, traducción del autor). En la secuencia de imágenes, enfatizamos esa calentura, a través la predominante de tonalidades pertenecientes a la gama de los rojos, que a veces tienden al naranjado o al rosado. En ciertos detalles de la imagen, aparecen también algunos trazos negros y marrones. Son esos colores que representan simbólicamente este *Orixá* y, con las texturas, otorgamos uniformidad, equilibrio y movimiento a la composición.

A continuación, Verger (1981) describe algunas características vinculadas con la simbología de *Obaluaiê* afirmando que las personas que están consagradas en él usan dos tipos de collares:

[...] El *lagidiba*, hecho de pequeños discos negros enfilados, o collar de color marrón con líneas negras. Cuando la divinidad se manifiesta sobre uno de sus iniciados, él es acogido por el grito ¡*Atotô!* Sus *Iaôs* danzan enteramente revestidos de *palha da costa* (fibra de rafia). La cabeza también está cubierta por una capucha hecha de la misma fibra, cuyas franjas cubren su rostro. En el conjunto parecen pequeños montes de paja, en cuya parte inferior aparecen las piernas cubiertas por calzas de tejido natural y en la altura de la cintura, las manos agitan un *Xaxará*, especie de escoba hecha con nervuras de hojas de palmera, decorada con búzios (caracoles de mar), collares y pequeñas calabazas que se supone contener remedios. Danzan curvados frontalmente, como que, atormentados por dolores, e imitan el sufrimiento, las picazones y los temores de la fiebre. La orquesta toca para *Obaluaiê* un ritmo particular llamado *Opanijé*, que significa en *Yorubá* “él mata cualquiera y lo come” (VERGER, 1981, p.84, traducción del autor).

Observamos que *Obaluaiê*, en algunos momentos de la danza, se queda inclinado frontalmente, tremando y expresando el sufrimiento provocado por los dolores generados por la fiebre. En otros instantes, ejecuta rotaciones del cuerpo con velocidades que pueden variar en base a la coreografía, evidenciando la ligereza del movimiento del *Igí-Ògòrò*,⁴⁸ que es uno de los materiales con lo cual está constituida la vestimenta litúrgica de este *Orixá*.

La danza de *Obaluaiê* se llama *Opanijé*, y también el toque de tambores tiene el mismo nombre. Representa las trayectorias de los humanos en el planeta Tierra, hasta el pasaje triunfal en el mundo de los muertos. Tratase de una exhibición simbólica, en donde se evidencia la ligación de este *Orixá* con los muertos (*iku*) y su dominio sobre la Tierra.

Obaluaiê es el Señor de la Tierra, impera sobre las enfermedades y tiene la fuerza de poder curar. *Opanijé* es el toque de tambor que tiene interacción con la expresividad que consideramos dramática. Así que, podemos observar que en la danza hay tres pasos hacia la derecha y tres pasos hacia la izquierda. Con las manos abiertas, enseñando los dos lados (palma y dorso) en cada movimiento, hacia arriba simbolizan la vida, mientras hacia abajo representan la muerte, la salud y la enfermedad, el día y la noche, es decir, la dualidad, la ambivalencia y el movimiento en general. Durante la coreografía, hay giros y paradas, expresando la búsqueda de las enfermedades de la humanidad, por los cuatro lados del mundo.

Toluaye, en relación a la danza de *Obaluaiê*, comenta lo siguiente:

Direccionando su dedo índice encima del palmo de la mano, resalta que es una cuestión de tiempo, pues todo se encuentra escrito en el camino de la vida. Sucesivamente el mismo dedo lo dirige hacia el cielo y hacia la Tierra, evidenciando su dominio. A continuación, lo direcciona hacia la oreja, el ojo y la boca, expresando que nada acontece sin que él escuche. Así que, despacio dobla las articulaciones a la altura de las rodillas, bajando hasta el suelo describiendo la sentencia de todos, abriendo la sepultura, colocando el cuerpo sin vida y cubriéndolo con la tierra, considerada como el elemento más precioso. La danza se cierra en el momento en que coge el *xaxará*⁴⁹, (objeto que trae la vida) se levanta triunfador sobre la verdad absoluta, recibiendo y acogiendo el alma de sus hijos (Información verbal: Toluaye, 10/05/2017, traducción del autor).

Es sorprendente observar, durante la danza, como el *Igí-Ògòrò* mediante los movimientos se abre y se cierra, generando progresivamente múltiples formas, que mutan constantemente, por lo sutil y lo suave de la misma, como si cada elemento que constituye esa

⁴⁸ Tratase de la *palha da costa*, ósea la fibra de rafia conocida como *ikó* por el *povo-de-santo*. Se extrae de una palmera denominada por el pueblo africano *Igí-Ògòrò*.

⁴⁹ Utensilio de la cultura afro-brasileña inherente al *Orixá Obaluaiê*.

vestimenta estuviese acompañando la danza, así participando en esa gestualidad ejecutada durante la *performance*.

Jaguaracy Mojejbé, iniciado en el *Candomblé* y profesor de danzas afro-brasileñas, nos proporciona la siguiente explicación sobre la coreografía de *Obaluaiê*:

Es una danza con dos batidas firmes, que marcan los tres pasos de *Obaluaiê* en el sentido derecho como en el izquierdo. Así que, las manos se mueven con palmas hacia abajo y sucesivamente hacia encima, como si estuvieran caminando. Cada gesto de *Obaluaiê*, revela una conversación, revela un sentimiento, revela lo que está aconteciendo. Él muestra que está observando, que está oyendo todo, que está anotando todo. Es como si en el mismo tiempo él mirara lo que acontece con la Tierra, porque él es el *Orixá* de la Tierra y en el mismo tiempo es el Sol que está en el cielo, que se considera como se fuese el ojo de *Obaluaiê*. Por eso es que yo creo que él hace esa señal con el dedo hacia arriba y abajo. Entonces, es como si él estuviese observando y anotando todo lo que la humanidad está haciendo. Así que, su danza es esa, el cuerpo no está totalmente erecto, ni totalmente agachado, más bien, se queda en una situación intermedia. Eso depende de la calidad de *Obaluaiê*, ósea, depende si él es muy viejo o si es muy joven, así que puede variar, pero la base es siempre la misma. Entonces los pies firmes en el suelo, caminando y el cuerpo va mostrando esos gestos (Información verbal: Jaguaracy Mojejbé, 26/09/2016, traducción del autor).

En algunos momentos, por causa de los movimientos del *Igi-Ògòrò*, se entrevén algunas partes del cuerpo, que en otras ocasiones se encuentra casi totalmente ocultas por la misma vestimenta, generando así al espectador, un efecto óptico de veo y no veo. En la imagen, los trazos crean un tejido que evidencian la vibración, que está envuelto en la magia y en el misterio perteneciente al trance.

La corona simboliza el rey *Obaluaiê*, así transmitiendo la supremacía del ser, a donde espiritualidad y sabiduría se incorporan en esa divinidad, generando lo efímero de las danzas que se registran en las imágenes en una gestualidad vinculada con la mitología de los *Orixás*, evocando esas entidades que pertenecen a la naturaleza, que traducimos en la creación de las imágenes que presentamos en este trabajo.

Otro elemento simbólico de *Obaluaiê* es el cetro, denominado *xaxará* que:

Es un instrumento litúrgico, realizado con nervuras de *dendezeiro*⁵⁰, adornado con *búzios*⁵¹ y collares. Eso sirve para captar desde personas y casas, las energías negativas, para alejar las dolencias, las impurezas y los males sobrenaturales. Otro utensilio que utiliza esta divinidad, es el *Atòrì* o *Ichã* que tiene la forma de *cipó* (palo), hecho con una planta llamada *glyphaca lateriflora abraham* (tipo de liana), pareciendo una

⁵⁰ En lengua portuguesa, significa: aceite de palma.

⁵¹ En el caso específico del *Candomblé*, son un tipo de caracoles de mar (en portugués *búzios*), que generalmente proceden desde África.

especie de lanza (Información verbal: Toluaye, 10/05/2016, traducción del autor).

Todavía Verger (1981) respecto al arquetipo de *Obaluaiê*, considera que pertenece a:

Personas con tendencias masoquistas, que gusta de exhibir sus sufrimientos y las tristezas de las cuales toman una satisfacción íntima. Personas que son incapaces de sentir cuando la vida les va bien. Pueden atingir situaciones materiales envidiables y rechazar, un buen día, todas esas ventajas por causa de ciertos escrúpulos imaginarios. Personas que en ciertos casos se sienten capaces de consagrarse al bien estar de otros, haciendo completa abstracción de sus propios intereses y necesidades vitales (VERGER, 1981, p.85, traducción del autor).

El cuerpo es un medio que narra acontecimientos del pasado que se resignifican en el presente. La secuencia de movimientos se produce y generalmente se repite a partir de la narrativa vinculada con la mitología que se sintetiza durante la danza, es decir, la mitología no está incluida en su totalidad en la gestualidad, más bien, existen instantes que vienen expresados en la personificación de los *Orixás*.

Así que, el *Orixá* comenzando con una “célula-movimiento”, es decir el arquetipo, se va progresivamente apropiando de otra en un proceso de aprendizaje, en un recorrido que sigue un flujo, generando una producción de movimientos que se van cohesionando, pudiendo así llegar a un nivel de familiaridad y autonomía en que también pueda participar el componente creativo.

El intérprete se apodera así del movimiento, pudiendo disfrutar de las sensaciones de propio cuerpo, sorprenderse del propio gesto tal vez enfatizado, o representando la peculiaridad en su dimensión esencial. Aunque los gestos se repitan, pueden incluir distintos significados y pertenecen a la singularidad del individuo que los expresa.

El gesto imitado amplifica la conexión entre *filho-de-santo* y sacerdote, impulsando la motivación de una experiencia en un proceso que favorece el aprendizaje que lleva al individuo a la construcción del conocimiento, para poderlo en otro momento traducir y difundir. Es importante comprender los procesos individuales para poder entender las necesidades de los humanos y los tiempos de aprendizaje de cada individuo que consideramos únicos. Por ese motivo, cada persona tiene su *Orixá*, a partir de las experiencias de vida y el entendimiento del universo incluyendo el componente ancestral que pertenece a la identidad corporal en el sentido psico-físico.

La observación de los *Orixás* incorpora la trilogía de la percepción, el movimiento y la creación. El todo traducido en la potencia de las imágenes que emergen a partir de nuestra

visión, que nos posibilita expresar la creatividad, a través de una poética que traduce las danzas de las divinidades en un contexto contemporáneo.

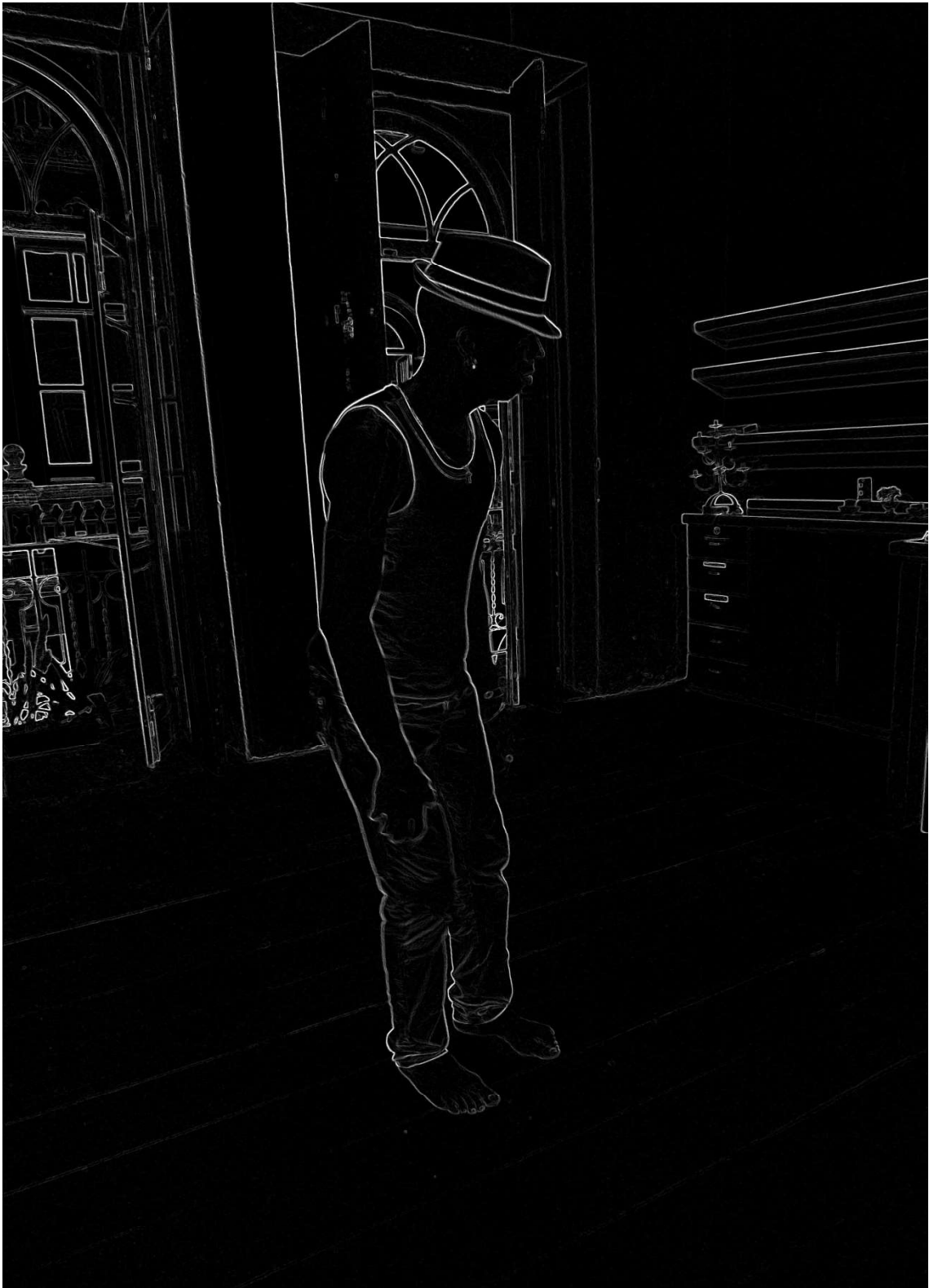
El desconectarse del propio gesto representa la dimensión fundamental del interprete, que con el pasar del tiempo, puede incluir un conjunto de significados que anteriormente no tenía, aumentando así su potencia poética.

Obaluaiê como poética nos abre el camino para el proceso creativo, a partir de un conjunto de reflexiones e inspiraciones, que nos proporciona como resultado la producción de fotografías que evidencian la gestualidad del arquetipo. Sucesivamente, presentamos también una secuencia de imágenes que traducen las expresividades de *Obaluaiê*.

Durante las danzas el tambor está constantemente presente, proporcionando la conexión y un dialogo que se genera entre ritmo y cuerpo, es decir, entre *Alabê* y el *Orixá*. En el proceso de observación, venimos atraídos por instantes a donde *Obaluaiê* expresa un importante dinamismo en la danza, creando formas en el espacio.

A continuación, encontramos las ocho figuras que representan el arquetipo de *Obaluaiê* y sucesivamente las seis imágenes referentes a la interpretación creativa de este *Orixá*, que traducen la gestualidad que observamos durante el proceso de creación.

3.5.1.1 *OBALUAIÊ* Y EL ARQUETIPO

Figura 35: Arquetipo *Obaluaiê* 1

Fuente: Autor (2017)

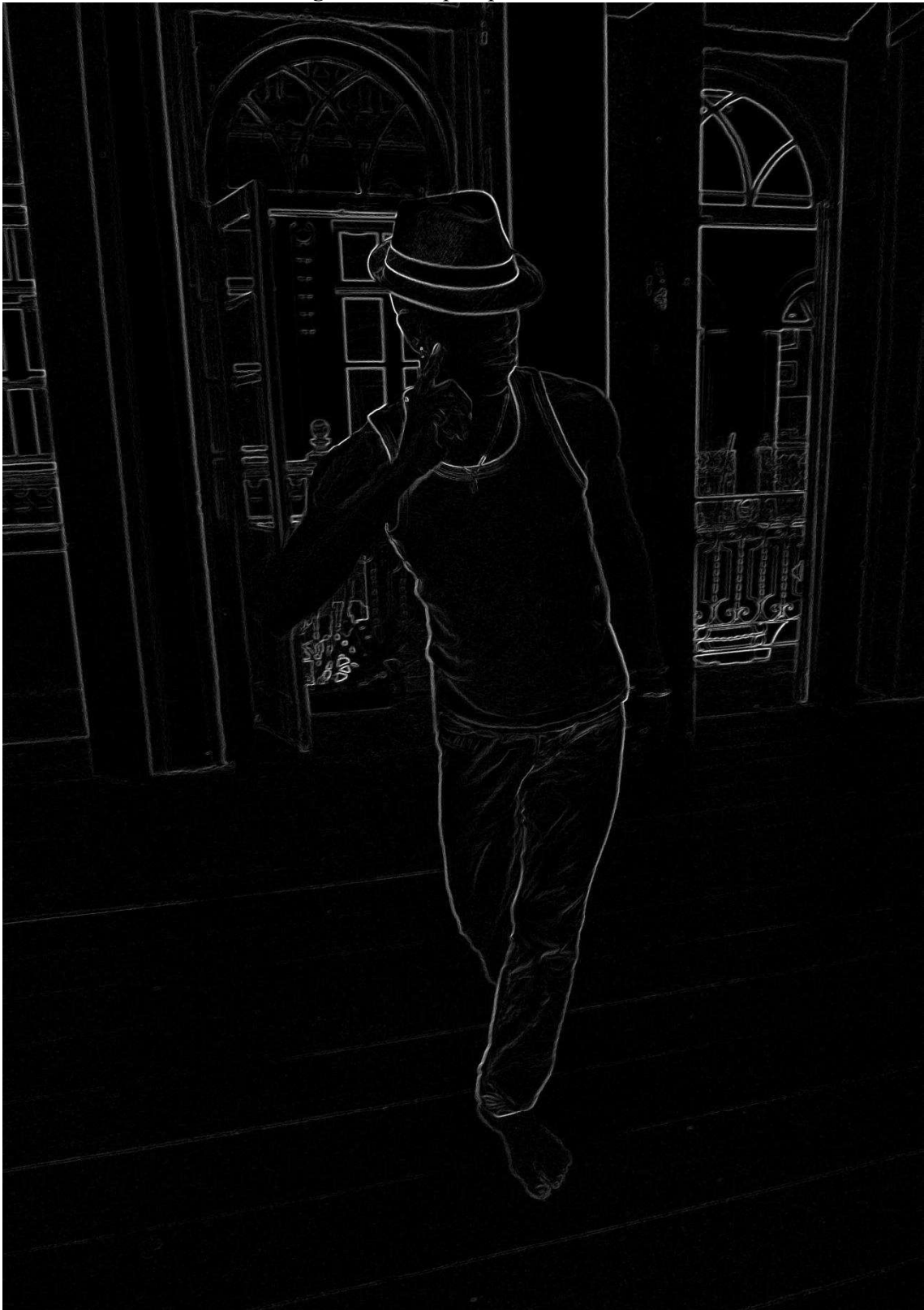
Técnica: Modelación fotográfica. Los pies están firmemente apoyados en el suelo y la mano derecha tocando el muslo de la pierna derecha, mientras la izquierda se encuentra en posición de descanso, en línea con el cuerpo. El rostro mira hacia la izquierda.

Figura 36: Arquetipo *Obaluaiê* 2

Fuente: Autor (2017)

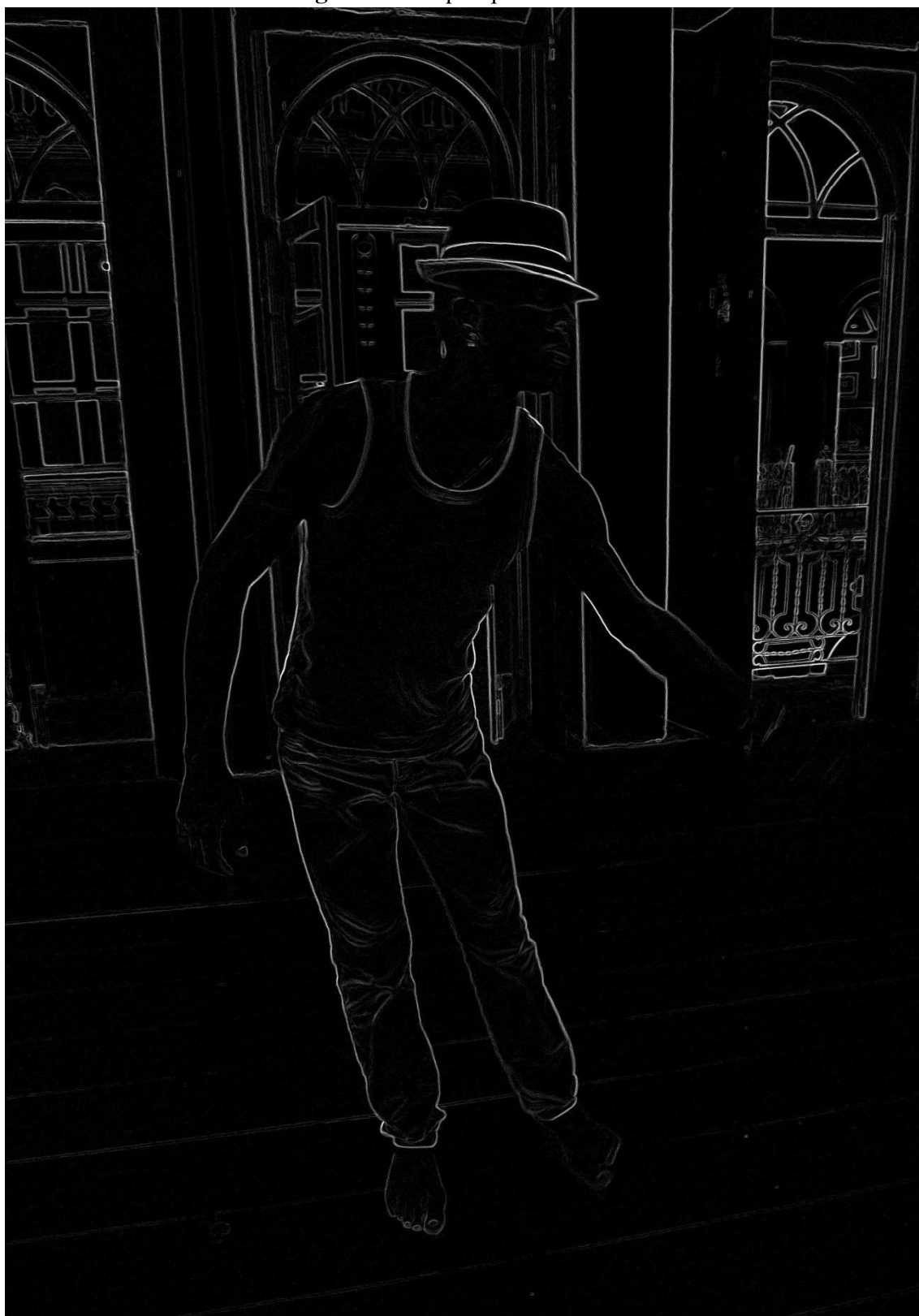
Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas están cruzadas, en una caminata firme. La mano derecha se encuentra apoyada en el muslo de la pierna derecha y el brazo izquierdo levantado con el palmo de la mano hacia arriba. El rostro está mirando hacia la mano izquierda.

Figura 37: Arquetipo *Obaluaiê* 3



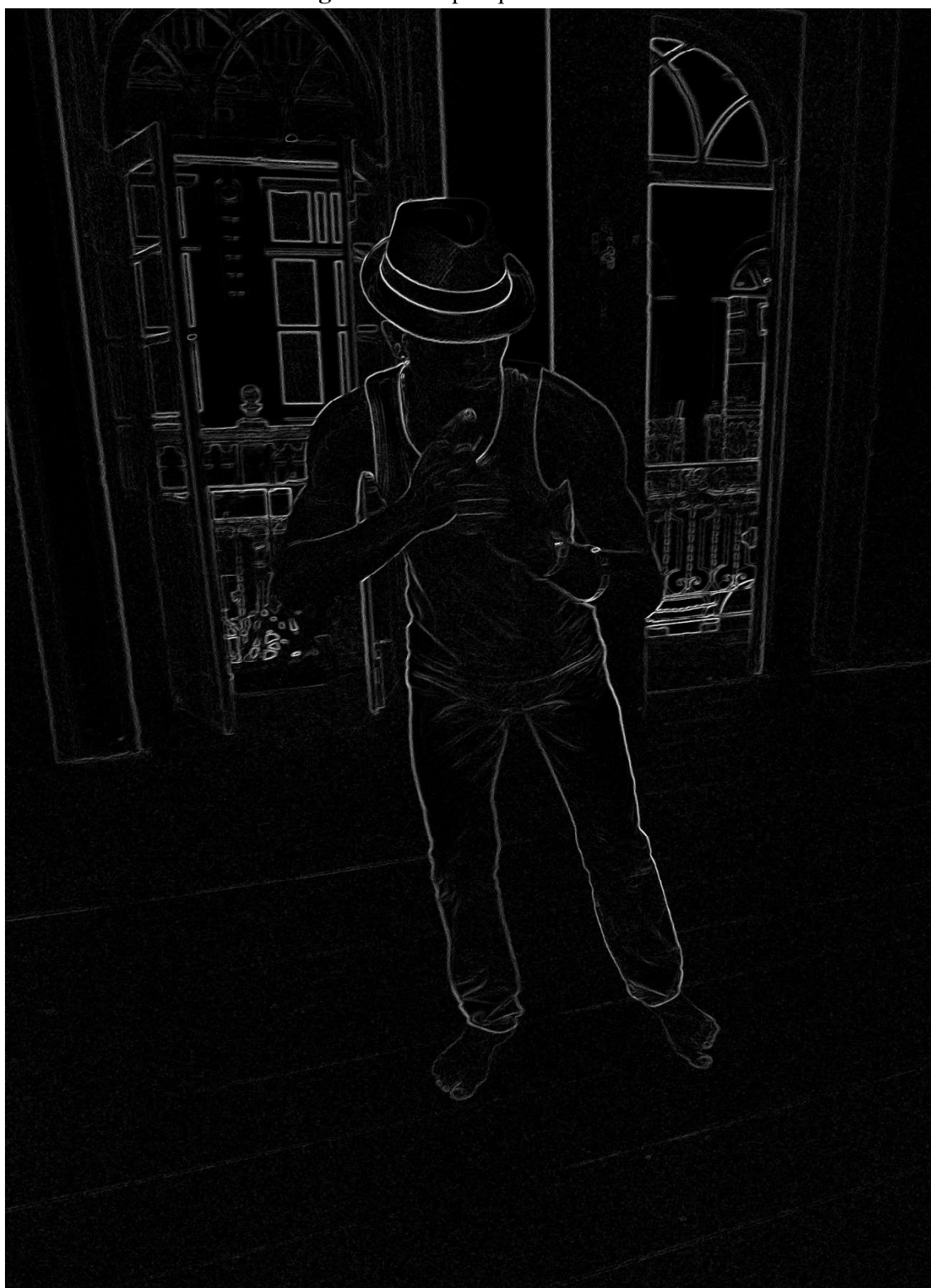
Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas aparecen cruzadas, el brazo derecho doblado, con el dedo índice hacia arriba cerca del rostro que está mirando frontalmente. El brazo izquierdo se aproxima al perfil del cuerpo. La cabeza mira frontalmente.

Figura 38: Arquetipo *Obaluaiê* 4

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas parece que están dando un paso hacia los lados externos del cuerpo, que está ligeramente doblado en la altura de la cintura. El brazo derecho esta perpendicular al suelo, mientras el izquierdo esta levantado de unos 45 grados. La cabeza está inclinada hacia la izquierda.

Figura 39: Arquetipo *Obaluaiê* 5

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas se encuentran ligeramente abiertas y la extremidad del dedo mayor del pie izquierdo tocando el suelo, mientras en derecho está totalmente apoyado en el suelo. Los dos brazos están doblados y las manos están muy cerca, con los dedos índices dirigidos hacia arriba. La cabeza está levemente inclinada.

Figura 40: Arquetipo *Obaluaiê* 6



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas aparecen cruzadas, el cuerpo ligeramente doblado a la altura de la cintura, los dos brazos doblados, con los dedos índices de las dos manos, dirigidos hacia los ojos. La cabeza está inclinada hacia en suelo.

Figura 41: Arquetipo *Obaluaiê* 7

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Piernas ligeramente distanciadas una desde otra. El brazo izquierdo está en posición paralela al cuerpo y el derecho doblado, formando 90 grados en dos puntos (a la altura de la axila y en la articulación del codo). El índice de la mano derecha está dirigido hacia el cielo indicando el sol y el rostro mirando en el mismo sentido.

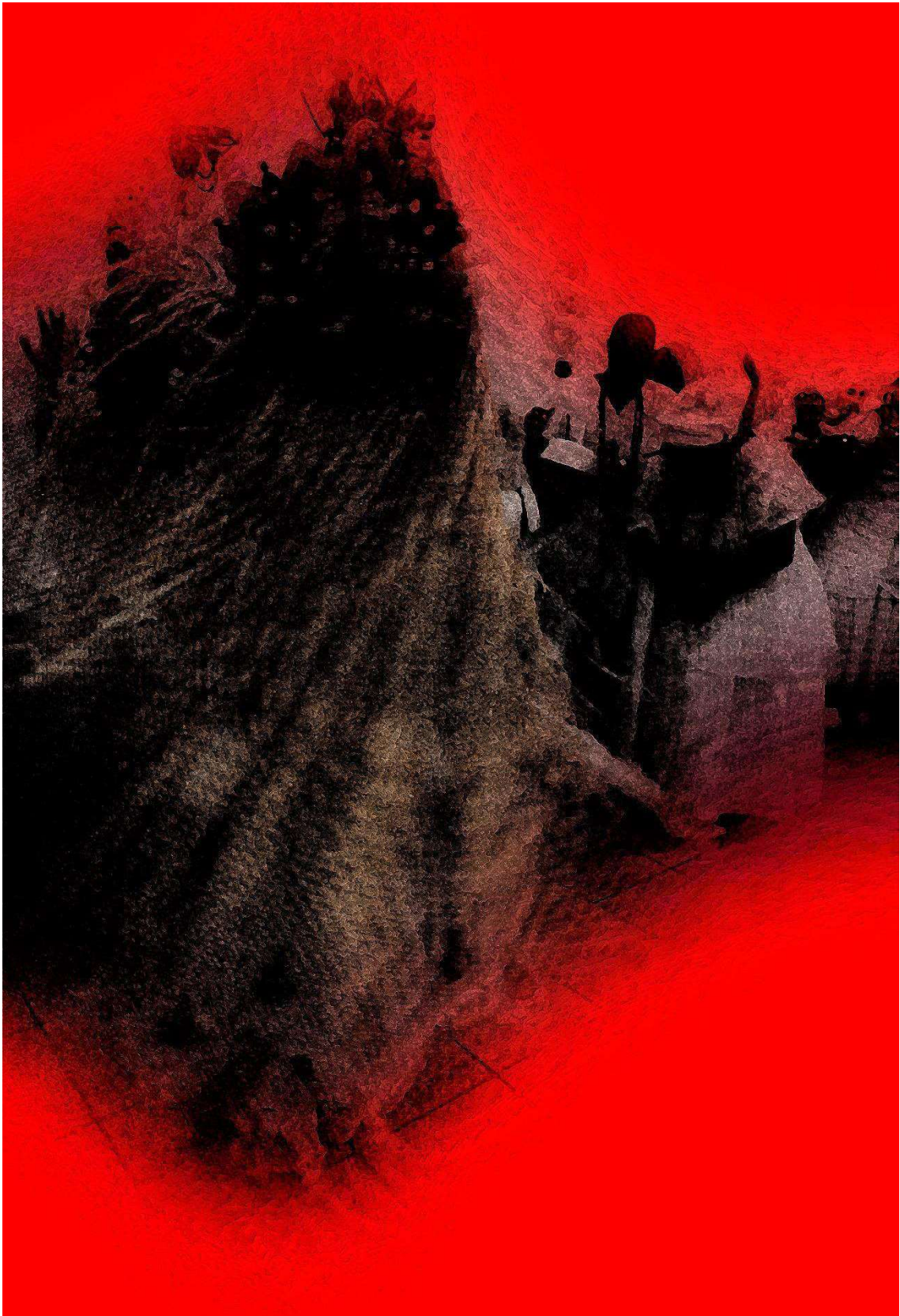
Figura 43: Arquetipo *Obaluaiê* 8

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. La pierna izquierda está haciendo un paso hacia adelante. El cuerpo se encuentra ligeramente doblado y el dedo índice de la mano derecha dirigido hacia el suelo indicando la tierra. La cabeza está inclinada hacia abajo. Percibimos que la gestualidad de esta imagen y la anterior significan que este *Orixá* está presente en el cielo como en la tierra.

3.5.1.2 TRADUCCIÓN DE *OBALUAIÊ*

Figura 42: Traducción de *Obaluaiê* 1



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 43: Traducción de *Obaluaiê 2*



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 44: Traducción de *Obaluaiê* 3



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 45: Traducción de *Obaluaiê* 4



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 46: Traducción de *Obaluaiê* 5



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 47: Traducción de *Obaluaiê* 6



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

3.5.2 El arquetipo y la traducción creativa del *Orixá Ogum*

En la mitología *Yorubá*, *Ogum* es el *Orixá* que creó las primeras herramientas, a través la transformación de la naturaleza. En relación e eso, Verger (1981) declara que *Ogum* es:

El dios del hierro, de los herreros y de todos aquellos que utilizan ese material: agricultores, cazadores, carniceros, barberos, carpinteros, escultores. Desde el inicio del siglo, los mecánicos, los conductores de automóviles o de trenes, los reparadores de velocípedos y de máquinas de costura se juntaron al grupo de sus fieles. [...] El número 7 es, pues, asociado a *Ogum* y él es representado, en los lugares consagrados, por instrumentos de hierro, en número de siete, catorce o veintiuno, colgados en una barra horizontal, también de hierro: lanza, espada, azada, tenaza, punta de flecha y ascia, símbolos de sus actividades (VERGER, 1981, p.45, traducción del autor).

Ogum forja los metales, plasmándolos en armas. Las danzas de *Ogum*, se caracterizan por sus movimientos dinámicos, tendencialmente rápidos y continuos, relatando su importancia vinculada con la naturaleza en el mundo.

Frecuentemente, observamos *Ogum* que se encuentra en una coreografía utilizando un machete. De tal forma, se va abriendo caminos. Como confirma Prandi (2001) “*Ogum* vino adelante, abriendo los caminos” (PRANDI, 2001, p.389, traducción del autor) mientras en otros momentos se evidencia su carácter de guerrero. Las danzas de este *Orixá*, también se caracterizan por ser vigorosas y eminentemente masculinas. Los diseños coreográficos representan recorridos continuos, creando rectas y círculos.

También es dueño de los metales, del hierro y de la tecnología. Es un temible guerrero armado con una espada, símbolo de su poder. “El mismo hierro es lo que se encuentra en la sangre de los elementos de la naturaleza, que no solo está contenido en el mundo animal, también se halla en el reino mineral y vegetal” (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor).

Violento e implacable, en la danza expresa la batalla diaria celebrando su victoria del progreso y de la conquista. Indomable e imbatible defiende los más débiles. Está asociado a los elementos tierra y fuego. Aún Prandi (2001) a continuación, relata ciertas características de la mitología vinculada con este *Orixá*:

Los *Orixás* envidiaban *Ogum* por los beneficios que el hierro traía, no solo en la agricultura, también en la caza y hasta en la guerra. Durante mucho tiempo los *Orixás* importunaron *Ogum* para saber el secreto del hierro, pero él mantenía el secreto solamente para sí. Los *Orixás* decidieron así ofrecerle el reinado en cambio que él enseñara todo sobre aquel metal tan resistente.

Ogum aceptó la propuesta. Los humanos también vinieron a buscar *Ogum* pidiéndoles el conocimiento del hierro. Y *Ogum* le dio el conocimiento de la forja, hasta el día que todos los cazadores y todos los guerreros tuvieran su lanza de hierro (PRANDI, 2001, p.86-87, traducción de autor).

En la mitología también se evidencia el conocimiento de los elementos pertenecientes a la naturaleza, que son la base que necesita el ser humano para desarrollar sus habilidades mediante la inspiración y un proceso creativo. La ancestralidad no solamente se enfatiza en las religiones, también en otros campos del conocimiento y en las múltiples diversidades culturales presentes en este planeta. Se remarca hasta en la contemporaneidad estando incluida en la memoria colectiva.

Ese proceso también lo encontramos en el campo de las artes, como en la danza de *Ogum* que, Jaguaracy Mojejbé, nos ayuda a comprender mejor la gestualidad vinculada con esta divinidad, relatando lo siguiente:

Ogum es una danza de corte, las manos son como si fueran dos espadas que se cruzan y cortan, durante la guerra, porque *Ogum* es un *Orixá* guerrero, entonces todos sus movimientos son de lucha, de batalla y de conquista. En el mismo tiempo existe una ligación de abrir, de abrir caminos, abrir puertas, posibilidades. Sus movimientos están siempre de un lado por otro y los pies están muy firmes en el suelo. En algunas casas *Ogum* llega con el escudo y la espada, con gestos, como si estuviese preparándose a la lucha con la espada, el cuchillo o machete, eso depende de la nación y a donde *Ogum* danza. Así que, cada casa de *Axé* tiene una forma de danzar para *Ogum*, pero el movimiento es siempre de corte, y tiene una reverberación del hombro, como si cogiera el impulso para cortar. Así que, es necesario ese impulso para cortar, es como si tú cortas un tronco de un árbol, algún objeto o una fruta, existe esa acción de coger fuera y entra en función la articulación de los hombros y el cambio de pasos (Información verbal: Jaguaracy Mojejbé, 23/09/2016, traducción del autor).

Traducimos algunas de las características vinculadas con las expresividades del cuerpo del *Orixá Ogum* que describe Jaguaracy Mojejbé, evidenciándolas e incorporándolas a través la potencia de la imagen. El misterio, el trance y el movimiento se enfatizan mediante el trazo y la magia de los colores, en una enérgica tempestad de signos y la fluidez de los colores, como si fuera una acuarela, mientras en algunas zonas parece un grabado sobre metal.

Los colores que caracterizan *Ogum* varían dependiendo de la calidad de esta divinidad, siendo un total de siete: *Ogum Mèje* u *Mèjéjé*, *Ogum Je Ajá* u *Ogúnjá*, *Ogum Àmènè* u *Ominí*, *Ogum Alágbèdè*, *Ogum Akoró*, *Ogum Oniré* y *Ogum Wàrís*. En este caso, como podemos observar en las imágenes que encontramos en las próximas páginas, utilizamos un azul marino, tendiente al cobalto, resaltando así la traducción de la calidad de

Ogum Mèje, que, de alguna forma, se fusionan sinérgicamente como si fuera una solución líquida que se expande en el espacio.

Toluaye, a continuación, nos otorga informaciones sobre aspectos estéticos, y respecto a la calidad específica de esta divinidad, “Este *Orixá* lleva una espada y el escudo plateado. La vestimenta es blanca, azul y plateada, mientras el collar es un azul cobalto” (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor). En relación a los collares, podemos decir que, dependiendo de la tipología de este *Orixá*, pueden ser de un azul fuerte con detalles en verde o rojo.

También otro elemento importante que está incluido en la vestimenta de esta divinidad, se denomina *Mariwò* o *igi ôpê*. Tratase de la hoja perteneciente a un tipo de palma, que es consagrada a *Ogum*. Asimismo, viene utilizada en las puertas y ventanas de los *terreiros* para poder defenderse de las energías negativas. Todavía Verger (1981) respecto a la simbología de *Ogum*, relata que:

Es también representado por franjas de hojas de palma debidamente desechadas, llamadas *Mariwò*. Ellas servían de vestimenta a los *Igbá Imolè*, los doscientos dioses de la derecha, de los cuales habla *Epega*, aquellos que, se han conducido mal, fueron destruidos por *Olódùmarè*, con excepción de *Ogum*, que se convirtió así el guía, el conductor de los *Irun Imolè*, los cuatrocientos dioses de la izquierda, los únicos, según todavía *Epega*, que se puede hablar sin peligro. Esos *Mariwò*, colocados encima de las puertas y ventanas de una casa o la entrada de los caminos, representan protección, barreras contra las malas influencias. Los lugares consagrados de *Ogum* quedan al aire libre, en la entrada de los palacios de los reyes y en los mercados. Están presentes también en la entrada de los templos de otros *Orixás* (VERGER, 1981, p.45, traducción del autor).

Respecto al arquetipo de la danza de *Ogum*, observamos que generalmente existe una firmeza en los movimientos de las piernas, mientras, los pies tienen un contacto tendencialmente estable con el suelo. Los brazos producen acciones alternadas, con una gestualidad que se ejecuta en la articulación de las espaldas, en el acto de cortar algo, “como si tuvieran abriendo caminos para nuevas posibilidades” (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor) en un contexto de batalla.

En relación al arquetipo de *Ogum*, Verger (1981) considera que es:

Entre las personas más violentas, luchadoras e impulsivas, incapaces de perdonar las ofensas, [...] persiguen enérgicamente sus objetivos y no se decepcionan fácilmente. [...] en los momentos difíciles triunfan donde cualquier otro hubiese abandonado el combate y perdido toda la esperanza. [...] poseen humor mutable, pasando por furiosos excesos de rabia, a lo más tranquilo de los comportamientos. Finalmente, es el arquetipo de personas

impetuosas y arrogantes, de aquellas que se arriesgan a provocar los otros por una cierta falta de discreción cuando le prestan servicios, más que, debido a sinceridad y debilidad de sus intenciones, se vuelven difíciles en ser odiadas (VERGER, 1981, p.51, traducción del autor).

Es necesario recordar que este *Orixá* es guerrero, así que percibimos durante las danzas que el movimiento de los brazos representa simbólicamente espadas en la acción de cortar. Realizar un movimiento en la danza sirve para tomar conciencia de la propia corporalidad. Eso sirve como importante componente para poder desarrollar la personalidad, en una dinámica que se exterioriza a partir de dentro. Consideramos el elemento estético que está incorporado en el gesto, que viene progresivamente elaborado por el danzador.

El danzador en base a la forma de su estructura corporal y a la técnica, puede definir formas de representación, así que el cuerpo es el difusor del conocimiento a través de una comunicación gestual. Mediante el dominio del propio cuerpo, el individuo puede construir expresiones, a partir de un conjunto de acciones que hacen parte de la potencialidad de creación y evolución de la gestualidad que posee el individuo, construyendo un estilo propio a partir de un arquetipo.

Se evidencian las potencialidades creativas de los humanos en la danza, en un conjunto de acciones del cuerpo, que crean una gestualidad en el espacio físico generando significados encarnados en la anatomía del cuerpo humano. Dependiendo de la peculiaridad de cada individuo, se observó que un gesto viene remarcado más que otro, con la finalidad de generar un estilo, también con la influencia de sentimientos que vienen exteriorizados en una libertad expresiva del cuerpo, a partir de un conjunto de gestos que transmiten emociones.

El todo se une a través de una sinergia que genera expresividades incluyendo contenidos de la mitología de los *Orixás* y que está constantemente presente en la gestualidad. La coreografía comienza a veces por el movimiento de una parte del cuerpo (ejemplo: piernas, brazos o manos) y sucesivamente se reproduce simétricamente por el lado opuesto.

Ogum nos inspira a la creatividad a través de su gestualidad en la acción de batalla, moviéndose rápidamente por diferentes direcciones, luchando constantemente con el enemigo. Incorpora una serie de elementos simbólicos que precedentemente describimos y que contribuyen a la creación de las imágenes que encontramos en las próximas páginas.

Durante la danza hay una secuencia de movimientos que se repiten, mientras hay otros que pueden variar. El conjunto genera una coreografía en un espacio rico de significados que inspira a la creatividad, con el resultado de producir imágenes mediante nuestra visión y acción artística.

El *terreiro* favoreció la creatividad, abriéndonos caminos, creando el propio método expresivo mediante un estilo de traducción y que acomuna los tres *Orixás* que incluimos en este trabajo. El proceso creativo fue tendencialmente complejo, y se ha desarrollado a partir del arquetipo hasta llegar a la traducción de las divinidades, a donde consideramos que las expresividades y la manifestación del trance están englobadas en el mismo cuerpo.

Sucesivamente adjuntamos las elaboraciones fotográficas relacionadas con el arquetipo de *Ogum*. En seguida se encuentran las imágenes vinculadas con la traducción gráfica, en donde enfatizamos la gestualidad de *Ogum*.

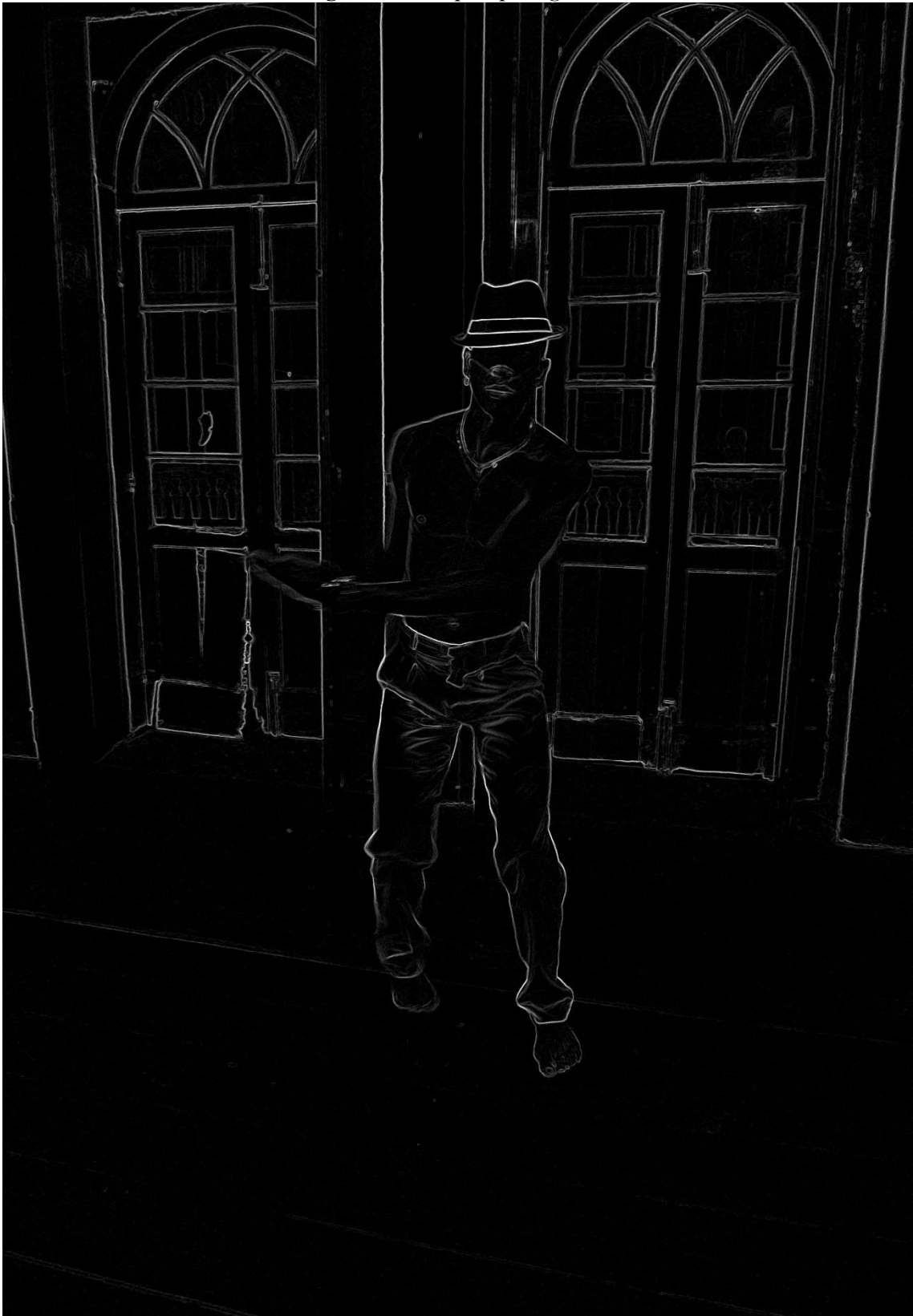
3.5.2.1 *OGUM* Y EL ARQUETIPO

Figura 48: Arquetipo *Ogum* 1

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas son bastante unidas y la izquierda da un paso adelante. El busto se posiciona hacia delante. El brazo izquierdo está levantado y doblado hacia el cuerpo, mientras el derecho está también levantado pero un poco menos, con la mano dirigida hacia abajo. El rostro mira frontalmente.

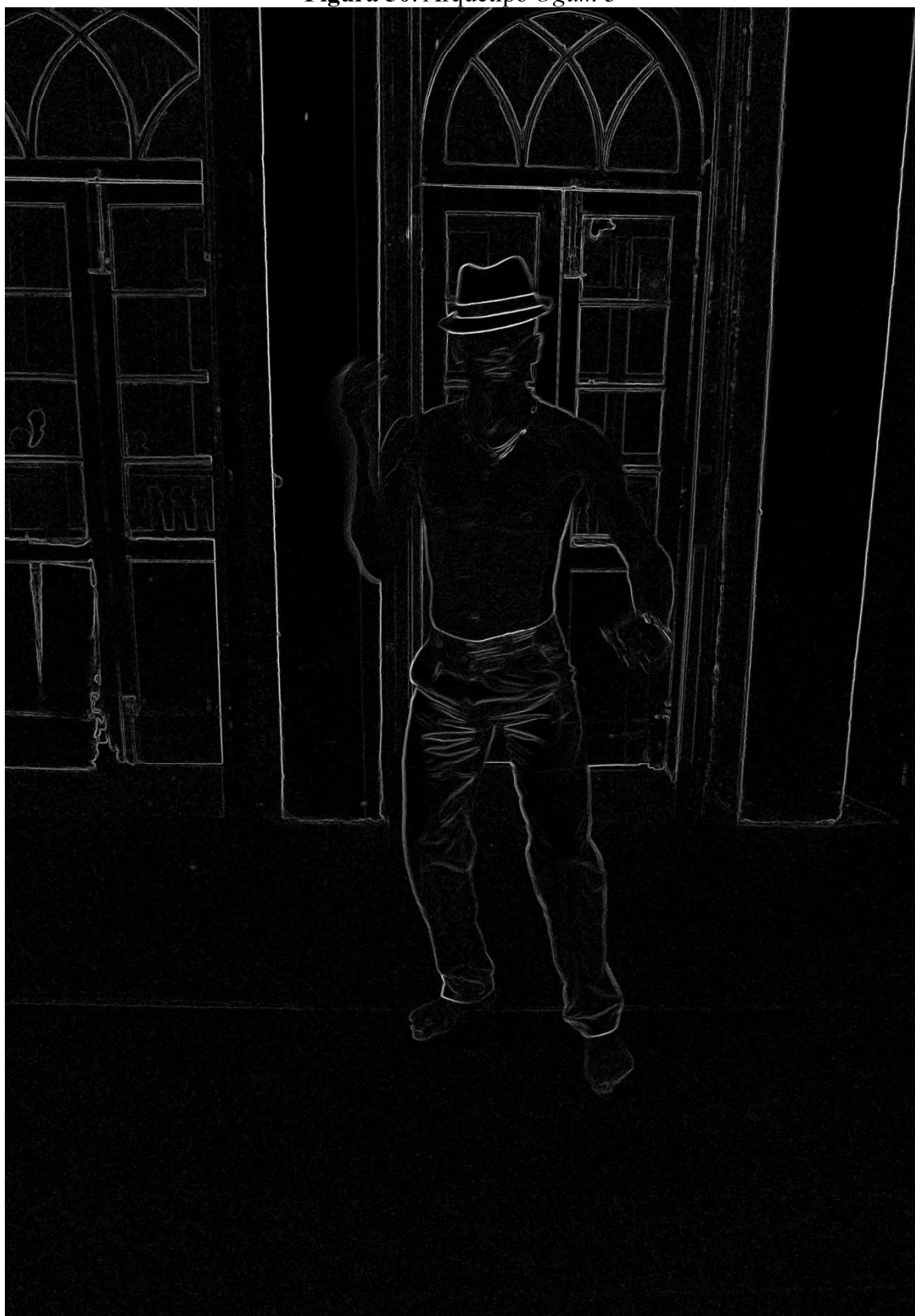
Figura 49: Arquetipo *Ogum 2*



Fuente: Autor (2017)

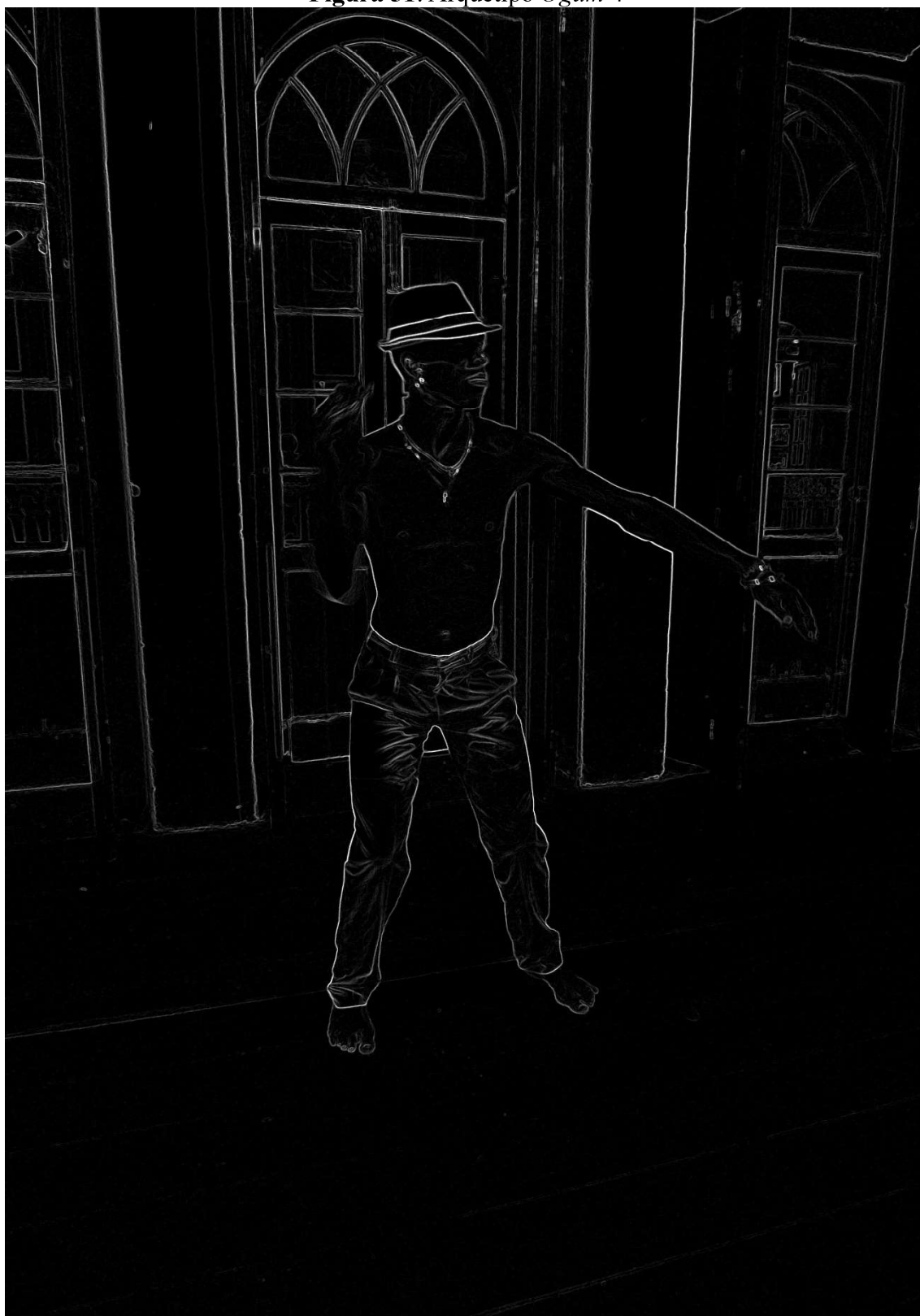
Técnica: Modelación fotográfica. La pierna izquierda da un paso hacia delante. Las manos están unidas y están dirigidas hacia la derecha. El rostro mira frontalmente.

Figura 50: Arquetipo *Ogum 3*



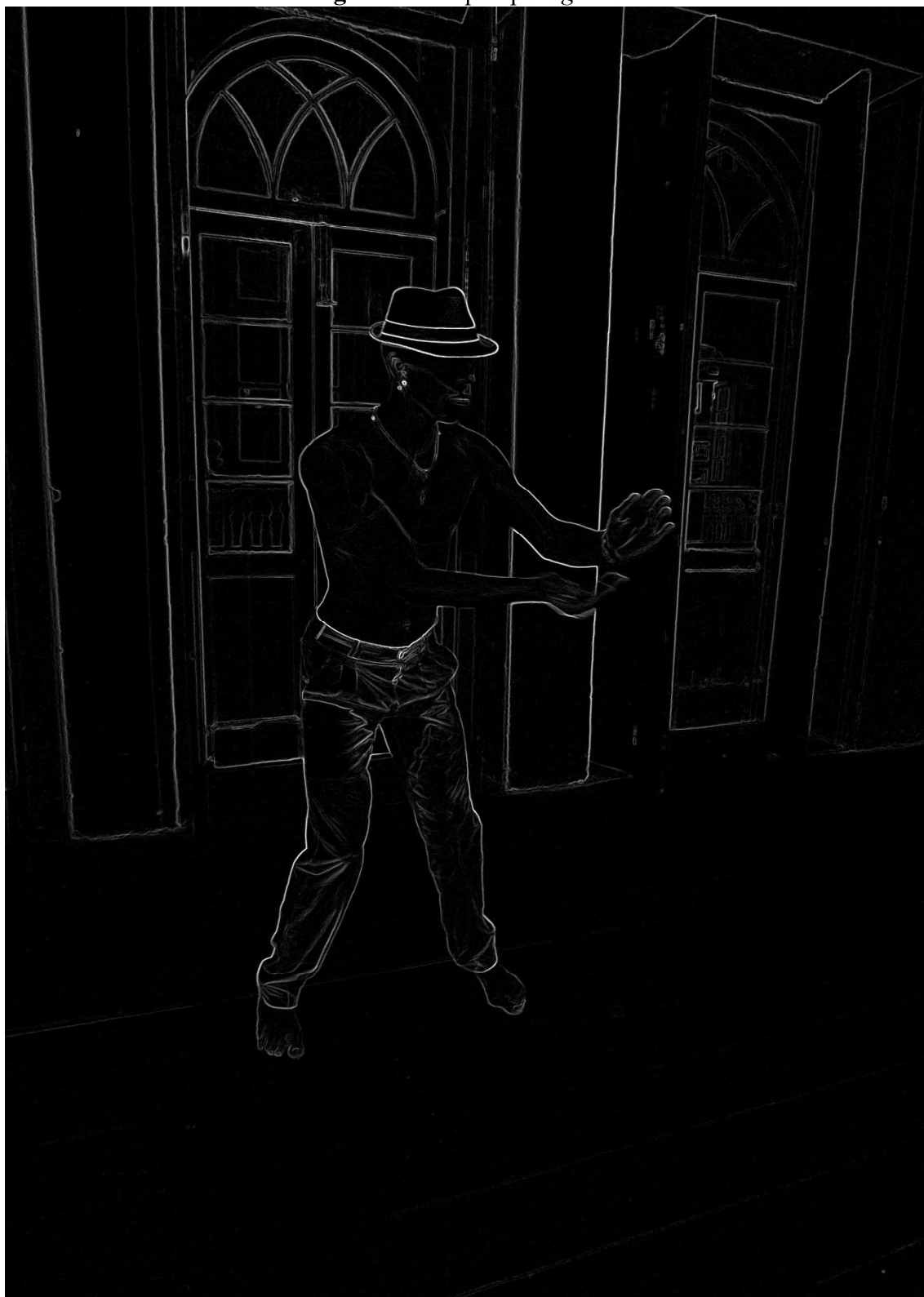
Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. La pierna izquierda da un paso adelante. El brazo derecho esta doblado hacia arriba y el izquierdo plegado formando un ángulo de aproximadamente 90 grados. El rostro mira frontalmente.

Figura 51: Arquetipo *Ogum 4*

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas están abiertas y los pies pegados al suelo. El brazo derecho doblado en el punto de articulación del codo, revuelto hacia arriba. El izquierdo levantado frontalmente, llegando casi a la altura del hombro. La cabeza, es ligeramente torcida hacia la izquierda.

Figura 52: Arquetipo *Ogum 5*

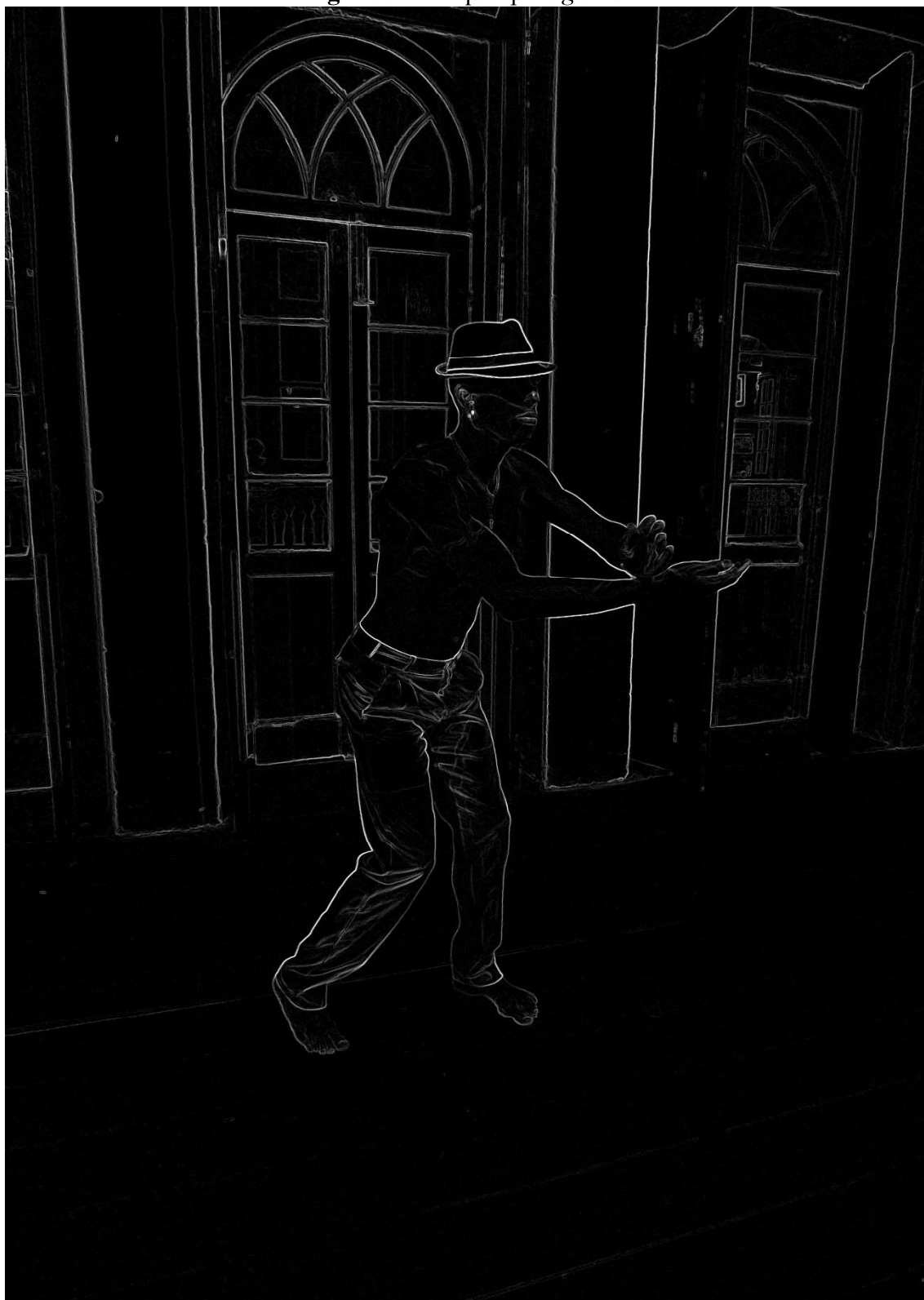
Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas están ligeramente dobladas y abiertas. El cuerpo se levanta mediante los pies y esta suavemente doblado. Los brazos son levantados frontalmente y ligeramente torcidos. La mano derecha esta con la palma hacia arriba y la izquierda aproximadamente perpendicular al suelo. El rostro mira frontalmente.

Figura 53: Arquetipo *Ogum 6*

Fuente: Autor (2017)

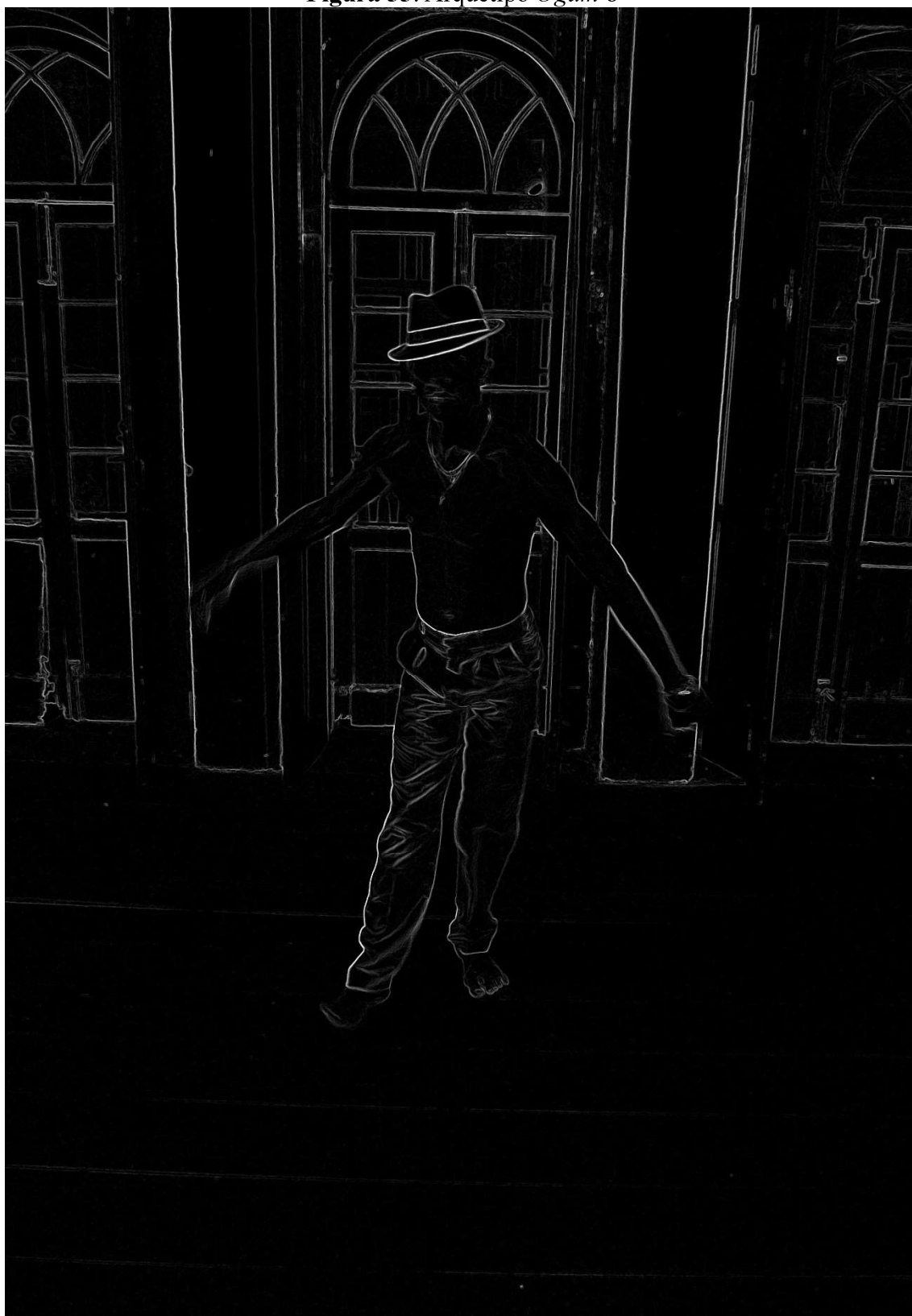
Técnica: Modelación fotográfica. La pierna derecha se encuentra mayormente doblada en comparación con la izquierda. Los brazos son levantados frontalmente y ligeramente doblados hacia arriba, con las manos abiertas como si estuvieran cortando. La dirección de la cabeza es frontal.

Figura 54: Arquetipo *Ogum 7*

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Parecida a la imagen anterior, la pierna derecha se encuentra mayormente doblada en comparación con la izquierda. La mano derecha tiene la palma hacia arriba, mientras la izquierda está como si estuviera cortando. Los brazos se inclinan hacia delante acercándose uno con otro. La cabeza mira frontalmente.

Figura 55: Arquetipo *Ogum* 8



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. La pierna derecha da un paso hacia delante. Los brazos se levantan por el lado derecho e izquierdo del cuerpo, con las manos posicionadas a la altura de la cintura y se encuentran semiabiertas. La cabeza mira hacia la izquierda.

3.5.2.2 TRADUCCIÓN DE *OGUM*

Figura 56: Traducción de *Ogum* 1



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 57: Traducción de *Ogum 2*



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 58: Traducción de *Ogum 3*



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 59: Traducción de *Ogum* 4



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 60: Traducción de *Ogum 5*



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 61: Traducción de *Ogum 6*



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

3.5.3 El arquetipo y la traducción creativa del *Orixá Yemanja*

Considerada la divinidad reina del mar, protectora de la cabeza y madre de los *Orixás*. Sus herramientas son de plata, acero, lata o plomo. Los caminos de *Yemanja* son dieciséis, pero nos concentramos en describir algunas características generales. También se denomina, la reina de las aguas, la princesa del mar y la sirena, entre otras.

Carneiro (1936) comenta que en *Yemanja* existe una fusión de influencias culturales diversas, prevalentemente africanas y que: “En Bahía, el culto de la madre del agua se distingue por su carácter típicamente africano. [...] *Yemanja* vive en el Dique, lago existente en el Camino de Rio Vermelho. Todos los años, en el día 2 de febrero, los *Candomblés* vecinos les llevan regalos” (CARNEIRO, 1936, p.53-55, traducción del autor). Así que, comprendemos que *Yemanja* está también vinculada con las aguas dulces, pues en África es la divinidad del río *Ògùn*.

En relación a *Yemanja* y su danza, Verger (1981) la describe de la siguiente forma:

Yemanja, cuyo nombre deriva de *Yèyé omo ejá* (Madre cuyos hijos son peces), es el *Orixá* de los *Egbá*, una nación *Yorubá* establecida en el pasado en la región entre *Ifé* e *Ibadan*, donde existe todavía el río *Yemojá*. Las guerras entre naciones *Yorubás* llevaron a los *Egbá* a emigrar en dirección oeste, para *Abeokutá*, en el inicio del siglo XIX. Evidentemente, no le fue posible llevar el río, pero, en contrapartida, transportaron consigo los objetos sagrados, soportes del *Axé* de la divinidad y el río *Ògùn*, que atraviesa la región, se convirtió, a partir de entonces, en la nueva dirección de *Yemanja* [...] En la danza, sus *Iaós* imitan el movimiento de las ondas, flexionando el cuerpo y ejecutando curiosos movimientos con las manos, llevadas alternadamente a la cabeza y a la nuca, cuyo simbolismo no llegamos a identificar. Manifestada en sus *Iaós*, *Yemanja* lleva un abanico de metal blanco y es saludada con gritos de “*Odò Ìyá!!!*” (Madre del río) (VERGER, 1981, p.73-74, traducción del autor).

Generalmente la danza representa dos fases, la primera comienza por la imitación del mar, con pasos por delante y por atrás, con los palmos de las manos hacia abajo, simulando las ondas. Sucesivamente, ejecuta movimientos de los brazos, como remando, alternándolos por un lado y por otro del cuerpo. En ciertos momentos de la danza, *Yemanja* se agacha en el suelo y algunas *Ekedes* le sostienen la vestimenta. En el mismo tiempo la divinidad se mira al espejo y se arregla el cabello, enfatizando así su belleza.

En las imágenes representamos una calidad de *Yemanja* denominada *Ogunte*. Es la divinidad de las siete estrellas y de la noche. También se define una madre acogedora, señora de las aguas violentas que salen destruyendo todo. Respecto al significado de la palabra *Yemanja* y a ciertas características, Toluaye apunta lo siguiente:

La palabra *Yemanja*, en Yorubá *Yèmonjá*, significa, *yè*: madre, *mon*: hijo. *já*: pez. Así que, *Yemanja* simboliza esa barriga, generando la vida, o sea, a la sustentación de los humanos y de inúmeros seres vivos. El saludo a *Yemanja* es *Odoiyá*, que significa, madre de los ríos (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor).

Durante la revisión bibliográfica, notamos que algunos autores, consideran que *Yemanja* está vinculada solamente con las aguas saladas del mar, mientras Prandi (2001) a continuación, confirma y acrecienta lo que nos comenta Toluaye sobre esta divinidad:

En la superficie del mar junto a la tierra, ahí tomó su reino *Yemanja*, con sus algas y estrellas del mar, peces, corales, conchas, madreperlas. Ahí nació *Yemanja* en plata y azul, coronada por el arcoíris de *Oxumaré*. [...] *Yemanja* se encantó con la Tierra y la adornó con los ríos, cascadas y lagunas (PRANDI, 2001, p.380-381, traducción del autor).

En relación a lo que se relata en la mitología Yorubá, *Yemanja* es la divinidad de las aguas saladas, pero, respecto a lo que comenta Toluaye y Prandi (2001), entendemos que *Yemanja* es también un *Orixá* que simboliza las aguas dulces. Hay que tener en cuenta que los ríos, suelen ser constituidos de aguas dulces, aunque en algún momento, se mezclan con las aguas del mar, convirtiéndose así en aguas saladas.

Todavía Prandi (2001) sobre esta divinidad, afirma que, “*Yemanja* es la señora de todas las cabezas” (PRANDI, 2001, p.388, traducción del autor). Toluaye confirma y amplía lo que define el autor, informándonos que, “Ella es el *Orixá* que rige todas las cabezas y siempre esta elogiada en los ritos de *Bori*” (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor).

Elaboramos así imágenes de *Yemanja Ogunte*, que es una calidad de este *Orixá*, enfatizando el color, el trazo y tratando de transmitir al observador, una sensación de movimiento. También resaltamos en las imágenes el azul y el blanco, ya que son los colores que caracterizan la especificidad de este *Orixá*, como si estuviese fluctuando en las aguas, asimismo ciertos pigmentos simbolizan esos flujos que representan la creación del ser humano.

Todavía Verger (1981) describe *Yemanja Ogunte* en la siguiente forma:

[...] es azul claro y vive en los arrecifes próximos de la playa. Es la guardia *Olokum*. Sobre este nombre ella es la mujer de *Ogum*, dios de la guerra; es una amazona terrible, que trae, colocado en la cintura, un cuchillo y otros instrumentos de hierro de *Ogum*. Ella es severa, rencorosa y violenta; detesta el pato y adora el carnero. [...] La fiesta del día 2 de febrero es una de las más populares del año, atrayendo a la playa del Rio Vermelho una multitud

inmensa de fieles y de admiradores de la Madre de las Aguas. *Yemanjá* está frecuentemente representada sobre la forma latinizada de una sirena, con largos cabellos sueltos al viento. La llamada también Dona Janaina o, asimismo, Princesa o Reina del Mar (VERGER, 1981, p.75-76, traducción del autor).

Respecto a lo dicho anteriormente, Toluaye, afirma lo siguiente: “*Yemanjá* es la madre de todos los hijos que son peces, porque para este *Orixá*, todos los hijos son peces, considerando que los humanos son creados en el líquido amniótico” (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor). A continuación, Toluaye nos informa sobre algunas características vinculadas con la estética y el simbolismo de *Yemanjá Ogunte*:

Esta vestida con colores iguales a *Ogum*, azul y blanco. Existe también una variable de colores que puede ser el verde. Es una de las *Yemanjá* más activa y guerrera, igual que *Ogum*. También el temperamento es parecido al de *Ogum*, incluso abriendo caminos. Protectora de sus hijos y guerrera. Al principio se presenta muy suave, en otros momentos muy agresiva, igual que las ondas del mar. En la mitología *Yorubá* es la madre de inúmeros *Orixás*, entre ellos *Exu* y *Ogum*. Es también la madre adoptiva de *Obaluaiê*. *Yemanjá* es la divinidad que protege la sanidad mental de todo el *povo-de-santo*. Los religiosos buscan *Yemanjá*, para obtener fuerza, poder y equilibrio psicológico (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor).

También otros elementos que tienen una emblemática importancia simbólica son los collares, que generalmente en *Yemanjá* son de un blanco leche translucido o semitransparente, parecido al cristal. Es necesario también enfatizar los colores de la vestimenta litúrgica, que puede ser azul marino, verde y blanco. Trae en la cintura un machete y todas las herramientas de *Ogum*. En el caso de *Yemanjá Ogunte*, es la única que también lleva una espada. Todo lo dicho anteriormente, viene acrecentado a continuación, por las informaciones que nos proporciona todavía Toluaye:

Los collares son todos transparentes, cristalinos, aunque sean de colores variados. Hay algunos que simbolizan las aguas. Existen otros de color verde, azul y en algunos casos rosado. La mayoría de los adeptos usan el blanco cristal. La indumentaria, está compuesta de un espada, el *abebe* (espejo ornado con metal), coraza y brazaletes. También están incluidos en la vestimenta los peces por encima de la ropa. Todos los adornos son de color plateado. También *Yemanjá* lleva en la cabeza el *adé* que es un paramento parecido a una corona. La vestimenta está constituida de una falda que puede ser plateada, blanca, azul o verde. Asimismo, la podemos encontrar en una mezcla de colores o monocromática (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor).

La danza de *Yemanjá* está vinculada con su personalidad conectada con las aguas, con la maternidad, pareciendo acariciar, mediante la gestualidad de las manos, las ondas del

mar, así representando una naturaleza fluida, la forma ondulatoria del agua y la fertilidad moviendo la cadera. Mientras que se admira al espejo simboliza también la belleza, pero sin excederse, a través de movimientos calmos y sutiles. Observamos también, que generalmente esta divinidad durante las danzas con menor frecuencia expresa gestos muy extensos y rápidos.

En relación a lo que comentamos anteriormente, Toluaye adjunta lo siguiente:

Ella simboliza la lucha y el poder. En algunos momentos también demuestra el dominio sobre el mar, cuando ella se baña en las aguas, demostrando su lado femenino, a través de los objetos sagrados, la belleza y el dominio del mar. En ciertos casos, durante la gestualidad, acerca las manos en la cabeza simbolizando el dominio y el constante equilibrio mental sobre la cabeza de los humanos. En algunos momentos *Yemanjá* danza de forma más acelerada, así que, en esos movimientos representa ciertas trayectorias para dar un equilibrio a los humanos. Yo también proporciono a mis hijos ensañamientos sobre la danza, los cánticos, las rezas y el comportamiento, entre otros. (Información verbal: Toluaye, 21/05/2017, traducción del autor).

En la gestualidad los movimientos buscan un pasado y el cuerpo los engloba enfatizándolos en su expresividad. Durante la coreografía se rescata una memoria ancestral, a partir de un lenguaje corporal que posee características únicas que varían según la personificación del *Orixá*, aunque generalmente se mantienen las raíces de un arquetipo.

Según Santos (1996) el mito representa por el *povo-de-santo* los tiempos épicos, que se traducen a través de las expresividades en la danza, que incluye la unión de saberes que se recrean mediante una originalidad en los gestos que incorporan conocimientos traídos por los antepasados. Consideramos que la curiosidad del ser humano comenzó a partir del momento en que quería comprender los misterios y las fuerzas de la naturaleza que se manifiestan también durante las danzas.

En el pasado elementos de la naturaleza como, por ejemplo, el mar, los relámpagos y los truenos venían asociados a un ser invisible que los dominaba. Todo eso dio origen a las religiones más antiguas. La mitología se evidencia en la ceremonia durante la danza y el cuerpo es elemento de comunicación con las fuerzas de la naturaleza difundiendo así un conjunto de mensajes, probablemente traídos por una complejidad incorporada en ciertos códigos.

En la danza se tiene la posibilidad de revivir la mitología de los ancestrales y la cultura de los movimientos del cuerpo, a través de una mayor conexión de los humanos con las divinidades mediante el trance. “Este conocimiento es realizado dentro de un sistema iniciático, o sea, solo puede ser aprendido en la medida que es vivido, a través de la

experiencia religiosa” (SANTOS, 1996, p.36, traducción del autor). La danza durante los rituales expresa una vivacidad en los gestos arquetípicos, en ese momento solemne de comunicación con las divinidades, así que el mito viene interpretado y preservado.

En los gestos de *Yemanjá* como de todos los *Orixás*, emerge la unión de distintas culturas que se integran en un grupo. La danza, la música y los cánticos se repiten a depender de la nación y divinidad. Eso se convierte por el *povo-de-santo* en una acción cotidiana, en una representación simbólica específica. Así que, el trabajo fue elaborado a partir de la mitología que sobresale en las expresividades del cuerpo transportando los *filhos-de-santo* en un ambiente difusor de un conocimiento ancestral.

En las páginas sucesivas, podemos admirar las elaboraciones fotográficas del arquetipo de *Yemanjá*, mientras a continuación, se encuentran las traducciones de las imágenes vinculadas con la expresividad de la danza de esta divinidad.

3.5.3.1 *YEMANJA* Y EL ARQUETIPO

Figura 62: Arquetipo *Yemanjá* 1



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. El pie derecho da un paso adelante. Los brazos están levantados frontalmente y las manos se encuentran aproximadamente a la altura de la cintura. La cabeza se encuentra ligeramente reclinada hacia abajo.

Figura 63: Arquetipo *Yemanjá* 2

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. El pie derecho da un paso adelante y está ligeramente levantado del suelo. El brazo derecho está más erguido respecto al izquierdo. La cabeza inclinada hacia la izquierda.

Figura 64: Arquetipo *Yemanjá* 3



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Las piernas se encuentran ligeramente distantes. El cuerpo está inclinado a la altura de la cintura hacia la derecha y los brazos son levantados a nivel de la cintura, siguiendo la misma dirección del cuerpo.

Figura 65: Arquetipo *Yemanjá* 4



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. La pierna derecha está levantada del suelo y el pie inclinado hacia el mismo sentido. El cuerpo también acompaña esa dirección, mientras la cabeza está inclinada en el sentido contrario.

Figura 66: Arquetipo Yemanjá 5

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. Los pies están tendencialmente unidos. La pierna derecha erecta con la cadera hacia atrás, mientras la izquierda está inclinada, apoyándose en la parte anterior del pie. Los brazos son levantados y doblados en el sentido del busto. La cabeza está inclinada hacia la derecha.

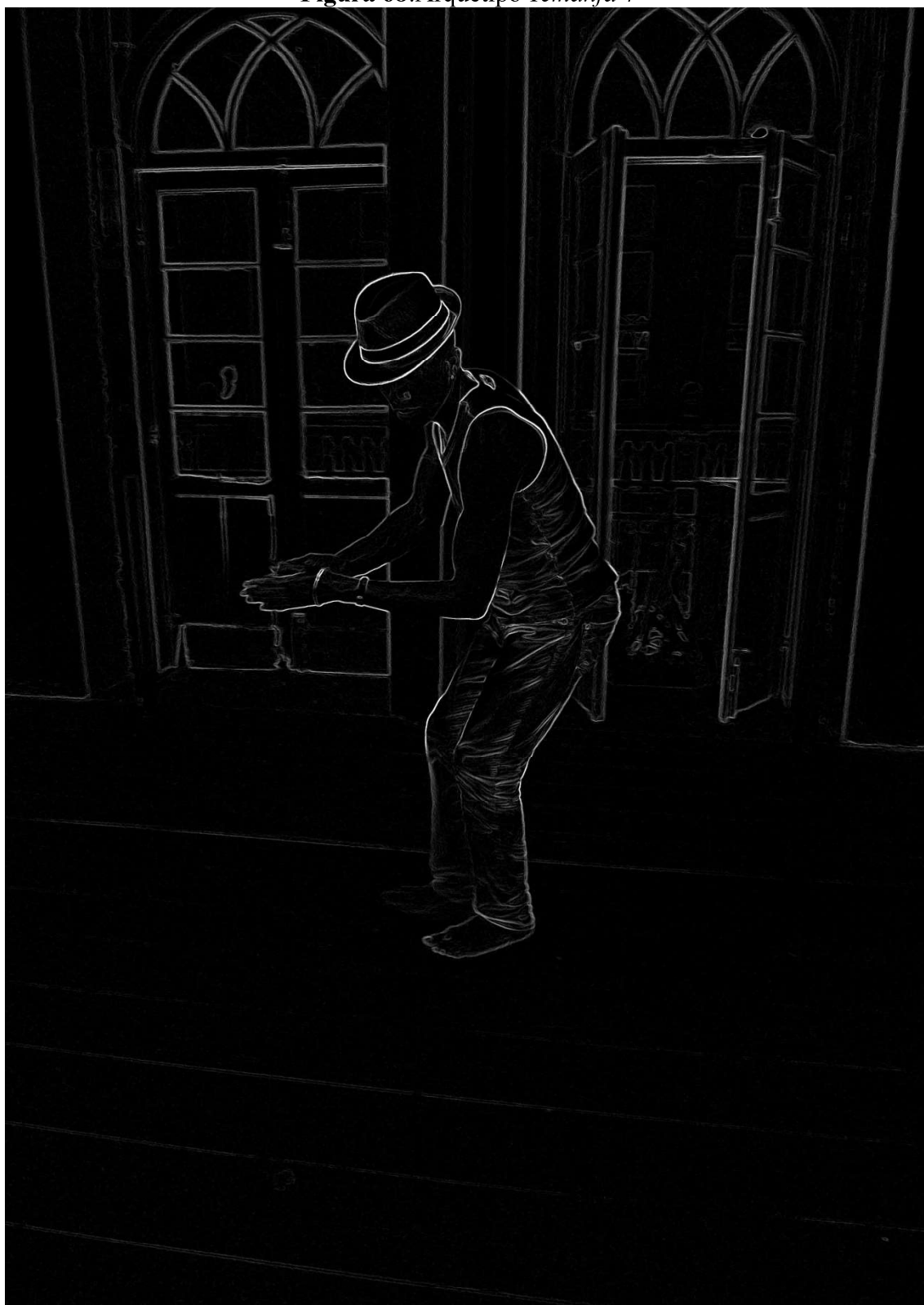
Figura 67:Arquetipo *Yemanjá* 6



Fuente: Autor (2017)

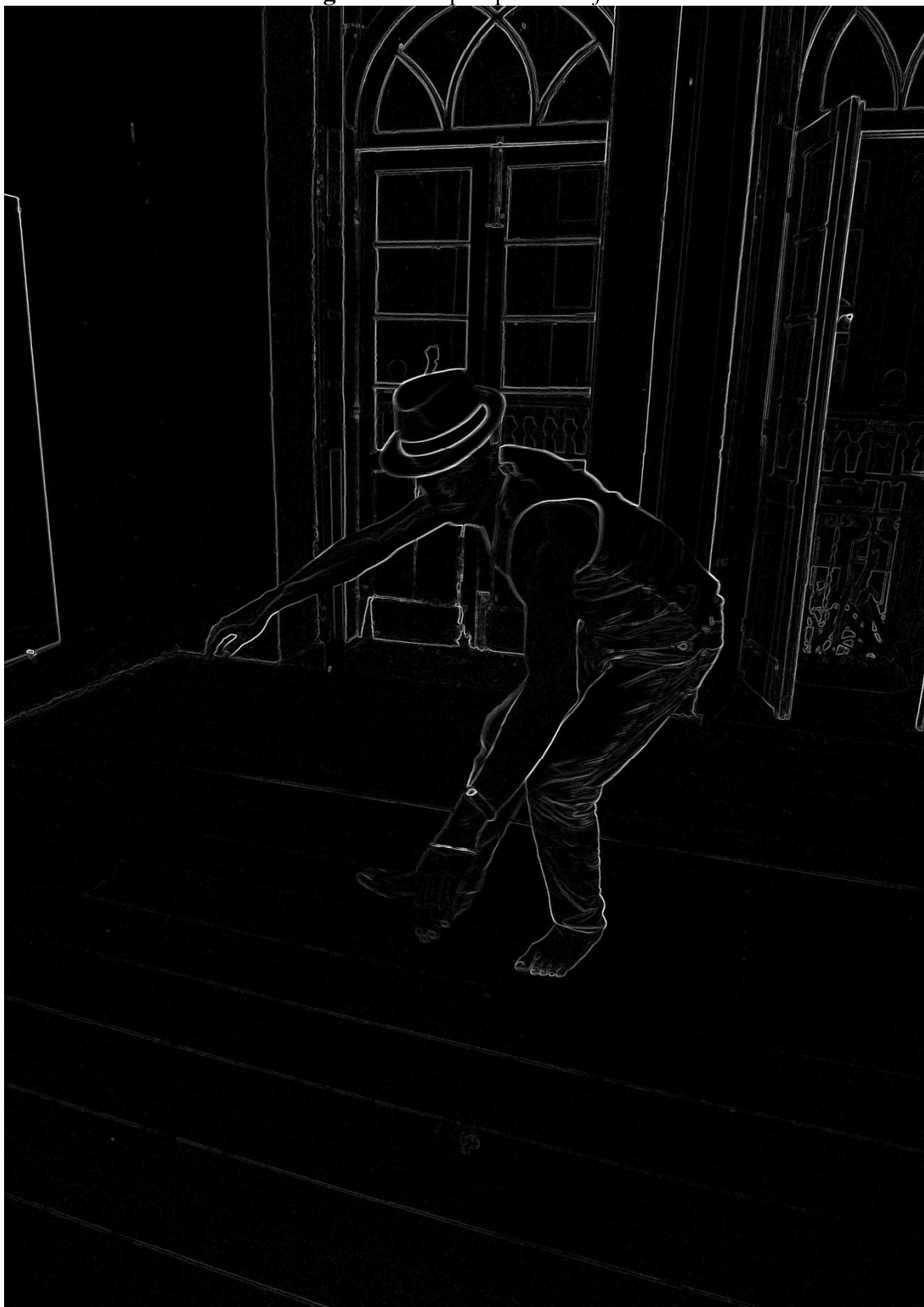
Técnica: Modelación fotográfica. Los pies están inclinados hacia dentro. Los muslos se acercan y el busto está ligeramente doblado hacia la derecha. Los avambrazos están levantados frontalmente y las manos unidas por el lado de las palmas. La cabeza está inclinada hacia la izquierda.

Figura 68:Arquetipo *Yemanjá* 7



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. El pie izquierdo está totalmente apoyado en el suelo, mientras el izquierdo solamente por el talón. El cuerpo está inclinado hacia la derecha. Los avambrazos inclinados frontalmente acompañando la dirección del busto. Las manos están unidas por el lado de las palmas y la cabeza mirando hacia la izquierda.

Figura 69: Arquetipo *Yemanjá* 8

Fuente: Autor (2017)

Técnica: Modelación fotográfica. El pie izquierdo está apoyado al suelo, mientras el derecho solamente con el talón. Las piernas están dobladas en la altura de la rodilla y la izquierda con mayor inclinación. El cuerpo se inclina hacia delante y los brazos están levantados a la altura de los hombros. La cabeza mira hacia la izquierda.

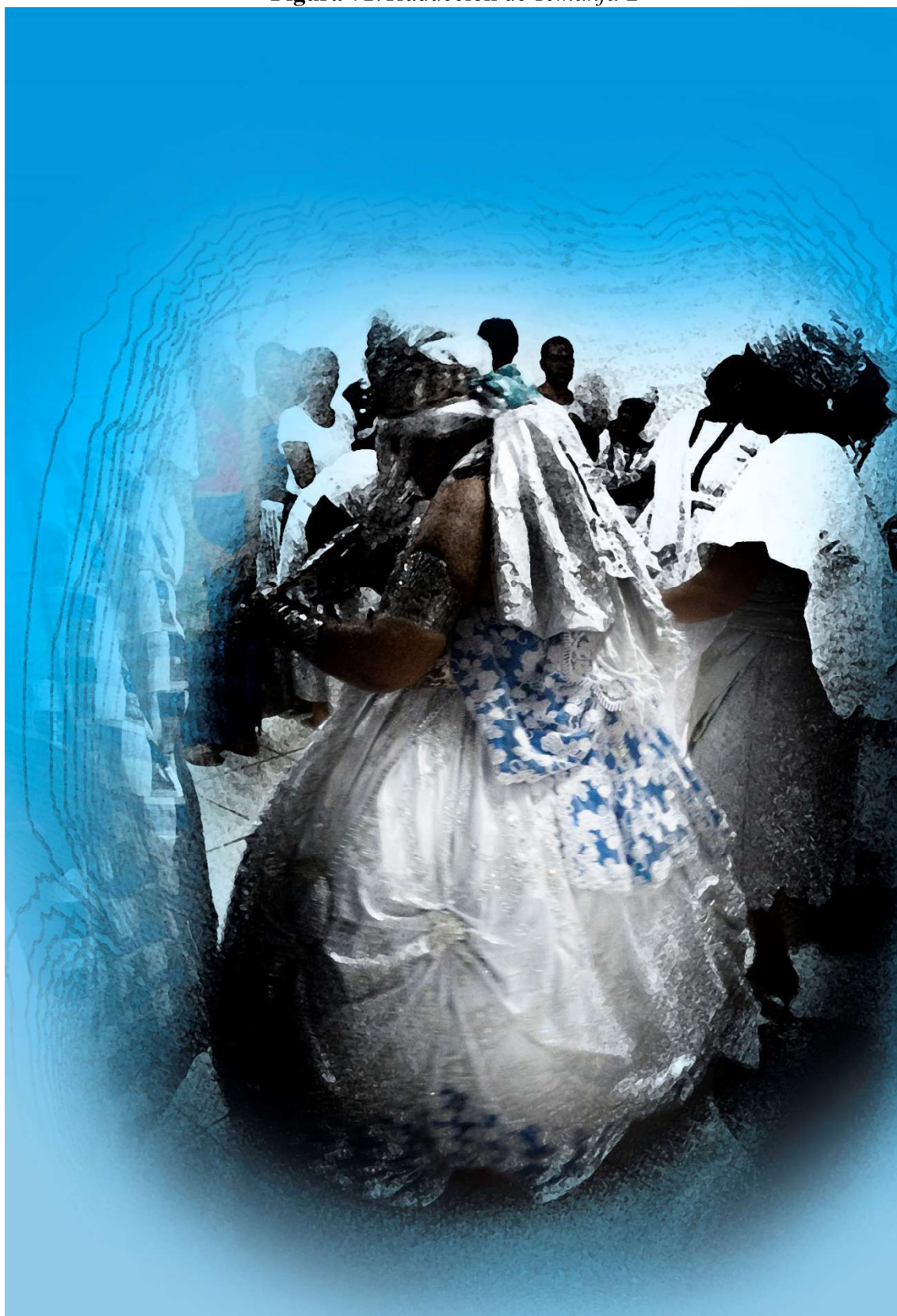
3.5.3.2 TRADUCCIÓN DE *YEMANJA*

Figura 70: Traducción de *Yemanjá* 1



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

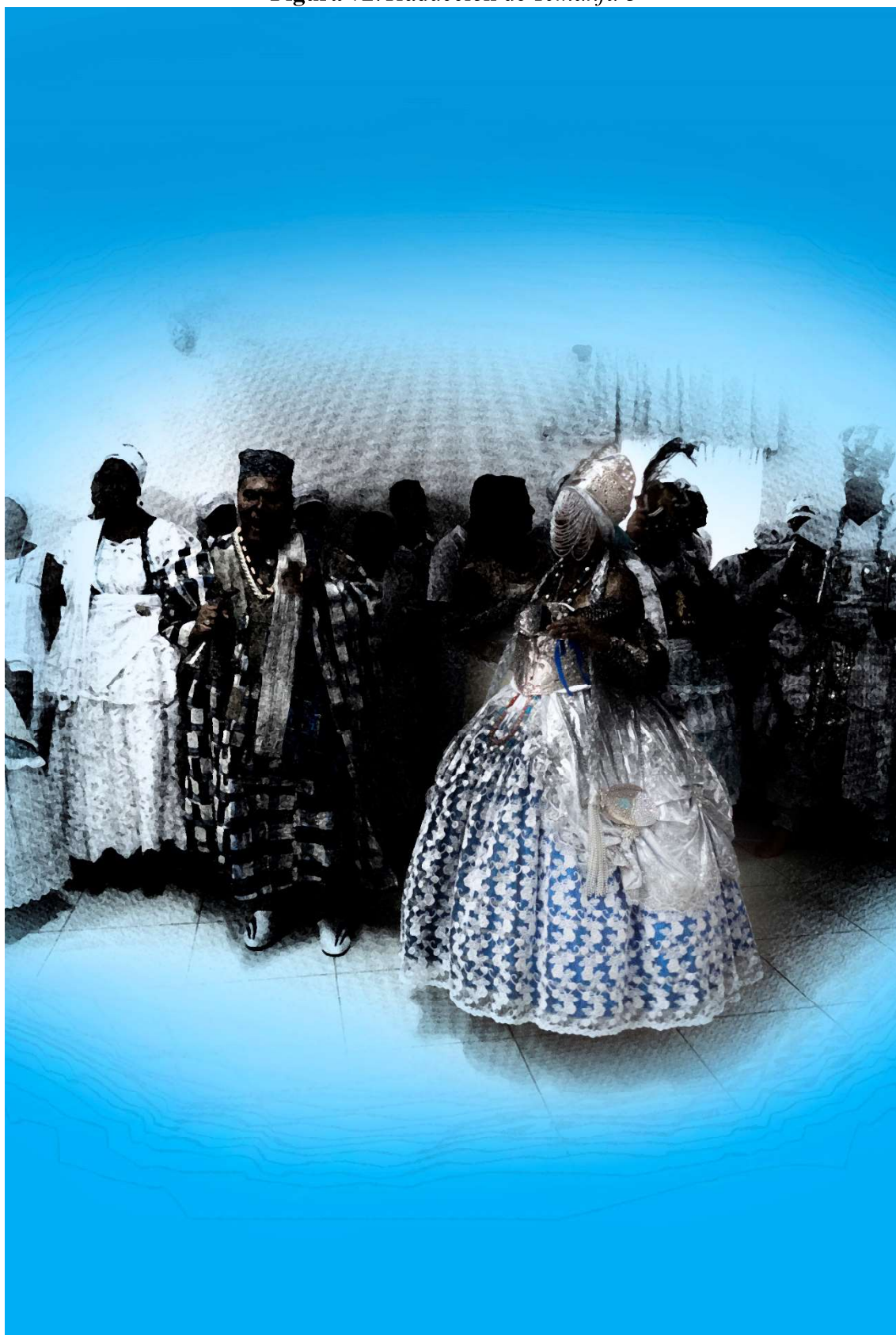
Figura 71: Traducción de *Yemanjá* 2



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Elaboración gráfica digital.

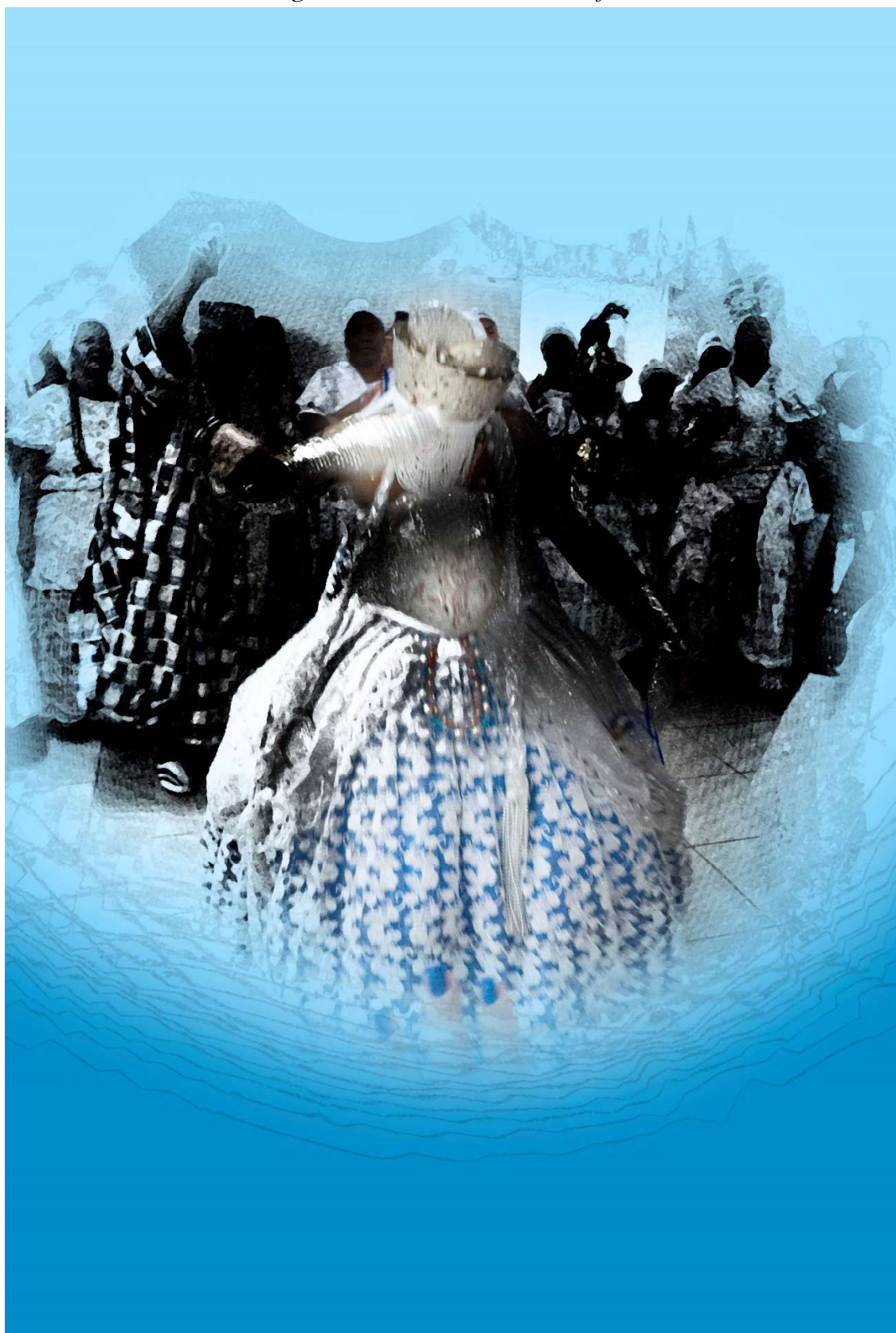
Figura 72: Traducción de *Yemanjá* 3



Fuente: Autor (2017)

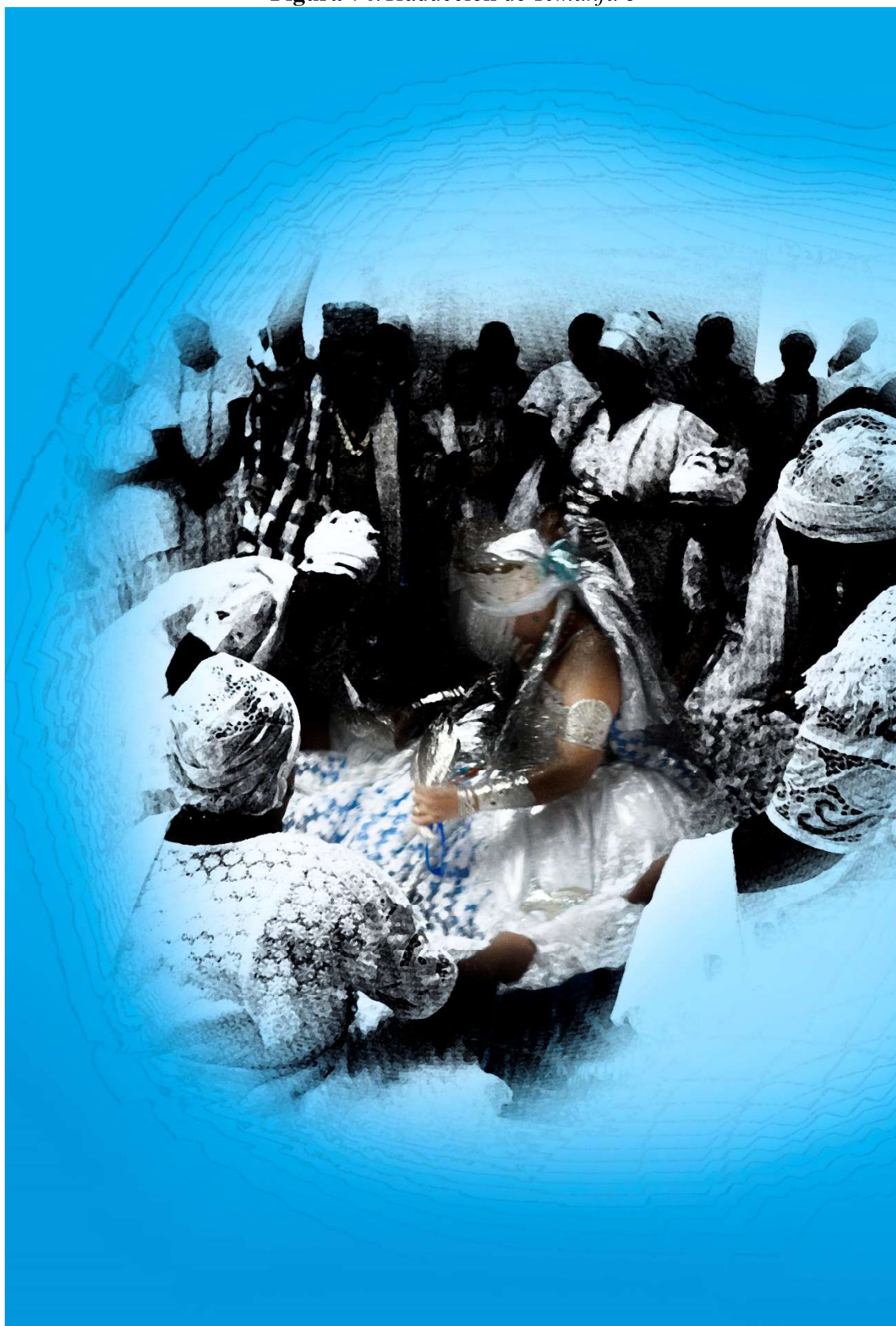
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 73: Traducción de *Yemanjá* 4



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 74: Traducción de *Yemanjá* 5



Fuente: Autor (2017)
Técnica: Elaboración gráfica digital.

Figura 75: Traducción de *Yemanjá* 6



Fuente: Autor (2017)

Técnica: Elaboración gráfica digital.

CONCLUSIONES

Consideramos coherente evidenciar en las conclusiones el **problema** del presente trabajo: ¿De qué forma se desarrolla la expresividad del cuerpo en el contexto del trance en la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*? Para mejor comprender el proceso investigativo llevado a cabo a lo largo del texto destacamos el **objetivo general**: Interpretar la expresividad del cuerpo en trance durante la fiesta del *Xirê* en el *Candomblé*, y los objetivos específicos: a) Identificar las peculiaridades de las expresiones del cuerpo durante del trance en el *Xirê*; b) Discutir la relación de la creatividad en el trance con la religiosidad en la fiesta del *Xirê*; c) Interpretar las expresividades del cuerpo durante el trance en el *Xirê*, a través de un proceso de creación del investigador.

Evidenciamos que este estudio se desarrolló como consecuencia de una experiencia que tuvimos en Cuba. Allí hicimos un trabajo de campo vinculado con el Máster Oficial en Gestión Cultural, en que se abordaron aspectos estético-religiosos relacionados con la Santería (religión afrocubana) en la ciudad de La Habana, planteando una propuesta de gestión, para contribuir a su difusión y promoción. Destacamos que esa experiencia nos dio la posibilidad de ampliar nuestro concepto y visión de religiosidad.

La presente tesis se desarrolló mediante una metodología cualitativa con investigación participante, que se construyó en los *terreiros* escogidos, generando como resultado una interpretación creativa a partir de la observación de las expresividades del cuerpo durante la manifestación del trance en el *Xirê*. Consideramos las distintas dinámicas ritualistas y corporales que existen en los *terreiros*, como la capacidad transformadora observada durante el trance, que se evidencia en la gestualidad del cuerpo sin desconsiderar los fundamentos traídos por los antepasados.

Durante el camino metodológico, descubrimos en los momentos de observación en el campo, componentes del *Xirê*, vinculados con la gestualidad en las danzas de los *Orixás*, detectando características singulares y una complejidad en la riqueza estética y simbólica, que se ha convertido en elementos de inspiración para el desarrollo del trabajo.

A partir del *Candomblé* y de la **creatividad**, como categorías de análisis, consideramos aspectos atinentes al *Candomblé*: *Xirê*, trance, cuerpo, danza y la expresividad; mientras en referencia a la creatividad, fueron observados la poética y la fotografía. Consideramos el *Candomblé* como una creencia multidisciplinar por excelencia ya que incluye varias áreas del conocimiento, a partir de un conjunto de sabidurías traídas por los antepasados.

Confirmamos las **hipótesis**, considerando que durante la fiesta del *Xirê* se enfatiza la expresividad del cuerpo y el trance que es generalmente provocado a través la música, la danza y los cánticos. También existe en cada comunidad *terreiro* un proceso educativo, que instruye a los religiosos en la gestión de la manifestación del trance. Asimismo, se detecta una peculiaridad en la gestualidad que deriva de un arquetipo que caracteriza las danzas. Esas coreografías generan una teatralidad que se convierte en *performance*, en que algunos miembros iniciados son los protagonistas, siendo posibilitados en manifestar su *Orixá*, viviendo un momento de expresividad religiosa, contagiando los presentes que participan como público del acontecimiento sagrado performativo.

Destacamos la importancia de este objeto de estudio como reconocimiento de la inseparabilidad de la dimensión estético-artística en las manifestaciones presentes en los rituales religiosos, una vez que tal dimensión no es suficientemente conocida y difundida. Por tanto, se considera que este estudio pueda contribuir de modo singular para su mejor difusión en ambientes distantes de estas formas de celebración y creación.

En el intuito de contribuir a la difusión del conocimiento del *Xirê*, específicamente en su aspecto estético-artístico, evidenciamos el trance como fenómeno que da la oportunidad de reunir múltiples ámbitos de la experiencia humana como la danza, evidenciando la gestualidad, la poética comprometida en una cosmovisión afrodescendiente, el efímero y el rescate de una memoria ancestral. Por tanto, consideramos las diferentes posibilidades creativas como campo inspirador para futuras producciones en las artes y en otras áreas del conocimiento, buscando las conexiones y colaboraciones con investigadores y fruidores de manifestaciones espirituales de este género, con la finalidad de crear futuros trabajos multidisciplinares, interdisciplinares y otros.

En la fiesta, la experiencia del trance posibilita aquellos que manifiestan el *Orixá* la superación del estado de “normalidad” y el alcance de una condición en que todo se convierte en posible, pues el individuo trasciende su condición humana normal, a partir de la incorporación de las fuerzas de la naturaleza que él vivencia por su experiencia corporal (DUVIGNAUD, 1983) llevándolo a un “momento de éxtasis” que se traduce en *performance*.

Confirmamos el alcance del **primer objetivo específico**, afirmando que mediante la observación y el auxilio de las entrevistas, en el *Xirê* existe una creatividad que se evidencia en la gestualidad expresada por el *Orixá* durante las danzas. También, identificamos la peculiaridad típica que caracteriza la singularidad en las divinidades vinculadas a las coreografías y con el simbolismo traído de un arquetipo oriundo de la mitología *Yorubá*.

Consideramos que la expresividad del cuerpo en trance durante el *Xirê* se genera mediante un proceso educativo que pertenece a la peculiaridad que caracteriza cada *terreiro*. La singularidad de las casas de *Candomblé* es así relacionada con la personalidad y la experiencia de los *Babalorixás* y *Iyalorixás* que, de alguna forma, transmiten el conocimiento a sus *filhos-de-santo*. Así que, informaciones codificadas traducen una realidad mediante signos que puede convertirse en el patrimonio de la memoria colectiva (FERREIRA, 1994-1995).

Confirmamos, también, lo que se encuentra expresado en el **segundo objetivo específico**, dado que, en algunos *Xirês*, existe una enfatización del componente creativo y estético en el acto ceremonial, con la finalidad de criar una teatralización durante el trance, es decir, una *performance*, otorgando la posibilidad, sobre todo, para algunas personas de limitados recursos económicos, de vivenciar en el contexto religioso un “momento de éxtasis” durante el transcurso de la vida, a través de instantes protagónicos que se evidencian durante el *Xirê*.

Enfatizamos la relación de esta investigación con el campo de las artes, como también con la creatividad y la religión, temáticas que todavía no son muy exploradas como mencionamos. Por este motivo, consideramos este estudio es especialmente interesante para la difusión del conocimiento relativo a este contexto. Pretendemos con este trabajo estimular al ser humano para la abertura y el interés en conocer otras formas culturales distintas de aquellas habituales, ya que, consideramos importante y enriquecedor comprender otros acontecimientos diferentes de los que estamos acostumbrados a vivenciar.

El interés en relación al proceso creativo se evidenció en conocer el contexto social, artístico y cultural estudiado. De esta forma, nos concentramos en observar el componente estético y gestual del trance en el *Xirê*, que tiene la peculiaridad de incluir varias expresiones artísticas, especialmente en la trilogía constituida por la danza, la música y los cánticos, que son expresiones integrantes en la ejecución de las ceremonias implicadas. Todo eso tiene la finalidad de provocar el trance en los adeptos y el éxtasis en los religiosos durante el ritual.

Así, comprendemos el trance como un fenómeno catártico vinculado con los elementos de la naturaleza, que influye en la vida de los que participan activamente. El trance nos inspiró para la producción creativa de las fotografías que traducen la creación de las imágenes relativas a la experiencia creativa del investigador. En relación a las expresividades del cuerpo durante del trance, discutimos la relación de la creatividad con la religiosidad, interpretando la gestualidad del cuerpo, a través de un proceso creativo según nuestra visión y percepciones del acontecimiento investigado.

El **tercer objetivo específico** fue alcanzado por la constatación de que la gestualidad del cuerpo y la creatividad durante el trance en el *Xirê* se reveló mediante la producción de imágenes de tres *Orixás*: *Obaluaiê*, *Ogum* y *Yemanjá*, creadas por el autor de este trabajo. De tal manera, enfatizamos el proceso creativo del investigador que se fusiona con la expresión creativa de los rituales observados en la manifestación de los *Orixás*. Interpretamos los aspectos vinculados con la coreografía, el estilo de las danzas, pertenecientes al arquetipo relacionado con la mitología de los *Orixás*, que determinan una creatividad a partir de los sujetos estudiados, observando la gestualidad, el simbolismo, la vestimenta y las herramientas litúrgicas.

Así que, consideramos la importancia de la mitología *Yorubá* en la religión, el significado de los nombres de los *Orixás*, y la naturaleza en el sentido universal, el mundo vegetal, mineral y animal, ya que, de alguna forma, todos se encuentran envueltos para desarrollar ceremonias en procesos terapéuticos en que el ser humano pueda llegar al equilibrio psico-físico, generando una multidisciplinariedad vinculada con la alquimia inherente a esta religión.

Producimos, así, seis imágenes relacionadas con cada divinidad, que son las traducciones que hacen parte del proceso creativo y ocho fotografías de cada *Orixá*, vinculadas con el arquetipo perteneciente a las coreografías. La gestualidad es la que produce una teatralidad en la danza y como consecuencia, genera una *performance*, que incluye una riqueza simbólica perteneciente a una raíz ancestral vinculada a diferentes culturas, que son las que constituyen el *Candomblé*.

En este estudio consideramos importante las contribuciones de Schechner (2003) que une el trabajo antropológico con la *performance*, incluyendo rituales, drama y música, entre otros. Este autor considera la *performance* como acción, interacción y relacionamiento, que, de alguna forma tiene la finalidad de unir los seres humanos. También las *performances* existen en los rituales sagrados y seculares. Es interesante como Schechner (2003) contribuye para ampliar nuestra visión a respecto a las expresividades del cuerpo, que traducimos con las imágenes creadas.

A propósito de *performance*, se consideró oportuno mencionar Ayrson Heráclito, artista baiano y *performer*, que trabaja con elementos de la naturaleza traídos del *Candomblé*. Él contribuyó, mediante las informaciones que nos proporcionó en relación a la creatividad y a la poética que se evidenció en el ensayo fotográfico realizado y que se encuentra incorporado en la parte final de la presente tesis. La lectura de los elementos vinculados a los

sentidos y a lo simbólico aproxima el observador, despertando varios niveles de comprensión del universo. (HERÁCLITO, 2008).

Incluimos en las imágenes el trance, la memoria, la poética y la gestualidad, buscando generar un equilibrio entre esos componentes relacionados con los sentidos humanos, que se tradujeron y sintetizaron a través de las imágenes, incorporando un conjunto de significados.

Mediante la fotografía enfatizamos el simbolismo vinculado al cuerpo en las danzas de los *Orixás*, el que constituye la *performance*, que consideramos pre-estructurada a través de los procesos culturales, educativos, de los vínculos con los antepasados, caracterizando la peculiaridad en la dinámica de cada *terreiro*. Enfatizamos el tratamiento, el color y la forma, considerando que son los elementos simbólicos representantes de la potencia y la fijación de la imagen recogida de un momento efímero.

Así que, constatamos que el carácter científico de las imágenes también puede ser creativo, expresándose mediante sus relaciones con la naturaleza, y eso se hace a la manera del artista creando e interpretando los acontecimientos (BOHM, 2002) que se desarrollan en las culturas.

En principio percibimos la creatividad con una cierta timidez, aunque, a partir del momento en que participamos en la asignatura optativa del DMMDC “Naturaleza de la creatividad” y dirigida por el Prof. Dante Augusto Galeffi, tuvimos la posibilidad de ampliar nuestra visión. Consecuentemente, despertamos un mayor interés por la creatividad y sentimos la necesidad de profundizar el conocimiento sobre ese campo.

Confirmamos que la creatividad es una característica que está incluida en la religión, aunque todavía no encontramos estudios apropiados que conecten los dos campos. Consideramos que varias creencias religiosas, incluyendo el *Candomblé*, se perpetúan en este planeta con fundamentos ancestrales que aproximan los humanos y las divinidades teniendo la naturaleza como máxima expresión del principio creador (GALEFFI, 2011; 2013; 2014; 2017).

Creemos que la educación, los fundamentos ancestrales y la estética constituyen la religión de matriz afrodescendiente, lo que permite el aflorar de la creatividad de sus manifestaciones propias de los *terreiros* de *Candomblé*, que generalmente buscan el constante equilibrio, la energía, la potencia, la belleza y la armonía, términos que se relacionan con los conceptos de *Axé* y *Odara*, que son fundamentos de la tradición religiosa de origen africana.

La creatividad tiene una importancia relevante en la evolución y desarrollo de las danzas encontradas en el *Candomblé*. Define un momento artístico, cuya dramaturgia y teatralidad es construida en múltiples acciones procedentes de una ancestralidad evidente en la expresividad del cuerpo. (SANTOS, 1996; 2009).

En esa perspectiva, la creatividad del adepto se fusionó con la del investigador, traduciéndose y enfatizándose en las imágenes creadas, tratando de impactar visualmente el fruidor.

Todo lo que fue abordado e investigado contribuyó en la construcción de un discurso propio a partir del diálogo con autores diversos sobre la temática. Este diálogo permitió la resignificación de conceptos, la construcción de una poética que afloró a partir de acontecimientos artísticos y místicos que generó la producción fotográfica y la creación de imágenes a través de métodos operacionales que traducen e incorporan un conjunto de componentes: el trance, la expresividad del cuerpo y la poética ahí revelada.

Construir y comprender un proceso creativo, a partir de contextos, de acciones peculiares de los sujetos en ciertos lugares, implica un involucramiento sensible, en condiciones equilibradas para que se pueda generar un diálogo, posibilitando el intercambio y la difusión social del conocimiento.

El proceso creativo se construye a partir de la experiencia vivenciada en el campo mediante la observación de ciertos acontecimientos efímeros, como también a través de la contribución y la interacción de los adeptos, que nos ayudaron a comprender algunos aspectos sobre las expresividades del cuerpo en trance durante el *Xirê* y la dinámica de la fiesta. Nuestra poética se traduce mediante las imágenes, considerando que la palabra y el texto no tienen igual potencia.

El fundamento teórico multidisciplinar desarrollado mediante el pensamiento de varios autores nos permitió comprender el trance como un proceso cognitivo en que los sujetos se perciben, se inspiran, interactúan y actúan en la escena del ritual. Todo esto nos llevó a la creación de imágenes que en este caso son el medio de difusión del conocimiento ahí implicado, del punto de vista artístico.

El pensamiento, expresándose en una imagen nueva, se enriquece y traduce una lengua (BACHELARD, 1988; 1994; 2000a; 2000b; 2007) construyendo una poética creativa que es esencialmente inspiradora de imágenes nuevas, vinculándolas a una necesidad innovadora que caracteriza la complejidad psíquica del ser humano y al tiempo, que es una

realidad encerrada en el instante perteneciente a momentos efímeros que son perpetuados en la materialidad fotográfica.

Utilizamos la fotografía como registro de esta investigación, observando que estas ocupan varios espacios en la religión, preservando momentos efímeros y la memoria colectiva de algunas casas de *Candomblé*, ya que es evidente la presencia de fotografías en las paredes de los *terreiros*, que generalmente representan imágenes fotográficas de *Orixás* y sacerdotes.

La fotografía es también un registro que es parte de la memoria individual de los religiosos, que son fotografiados durante los rituales y así pueden rememorar los instantes vividos en los múltiples momentos de la fiesta, así como capturar situaciones expresivas que servirán como registros para preservar la memoria del *Candomblé*, y de esta forma contribuir para la transmisión visual de su identidad a los nuevos *filhos-de-santo*.

El significado de la imagen, como lo evidencia el registro de acontecimientos que realizamos durante la observación, fue la síntesis de dos intenciones manifestadas en la imagen misma y en el observador (FLUSSER, 1990), dado que las imágenes son un conjunto de símbolos que se difunden e interpretan estéticamente, mientras la escritura se conceptualiza abstrayendo líneas y superficies, percepciones y afectos.

Observamos también que la música, la danza y los cánticos, son elementos que desempeñan un importante papel en esta religión. Son traídos por un relevante componente vinculado a los arquetipos, que son un conjunto de imágenes psíquicas presentes en el inconsciente colectivo, que es la parte más profunda del inconsciente humano (JUNG, 2000) y son heredados genéticamente por los ancestrales, etnias, grupos o pueblos.

Pretendemos evidenciar la importancia de la imagen como fuente de traducción de acontecimientos y difusión de conocimientos, que pertenecen a una memoria vinculada con los ancestrales y que se desarrollan en la contemporaneidad con ciertos elementos que varían dependiendo de las escojas específicas de los seres humanos envueltos.

Las imágenes consideradas traducen acciones exaltando la teatralidad de los cuerpos en un contexto sagrado, y en esta *performance*, que de alguna forma posibilita la retención en la memoria del fruidor generando un sentimiento de admiración y respeto a los rituales religiosos. Nuestra mirada de la gestualidad cuerpo en situación de trance nos inspiró para la creación de imágenes que se fueron modificando durante la observación de las danzas.

Nuevamente destacamos la importancia de esta investigación, por la contribución que la misma puede dar a la formación académica, así como al respeto y valorización de las religiones de matriz africana en su pulsión creativa, abriendo posibilidades para eventuales

conexiones e investigaciones con otros campos del conocimiento humano. Resaltamos también la importancia de este estudio para la difusión del conocimiento religioso en su dimensión estética y artística, con énfasis en el fenómeno del trance en sus imprevisibles expresiones creadoras.

Para la continuidad de nuestro estudio buscaremos conexiones multidisciplinares con investigadores que trabajan en varias áreas del conocimiento, en instituciones y Universidades que se encuentran en varios lugares del planeta, que son difusores de sabidurías ancestrales que todavía son vividas en el presente. De tal forma, es posible desarrollar intercambios científicos-técnicos a partir de una visión amplia de la experiencia humana incluyendo varios campos del conocimiento, para la difusión de actos performativos, con el objetivo de transmitir y preservar valores culturales, memoria e identidad.

Finalmente, consideramos importante la publicación de esta tesis, como también la elaboración de un anteproyecto para la eventual realización de un posdoctorado, la providencia de publicaciones científicas, participación en eventos nacionales e internacionales, la ejecución de exposiciones fotográficas utilizando algunas imágenes inéditas que fueron producidas durante la investigación. De tal manera, tendremos la posibilidad de difundir el conocimiento construido en la investigación, también con el objetivo de crear una cohesión y respeto entre distintas culturas.

CONCLUSÕES

Consideramos coerente evidenciar nas conclusões o **problema** do presente trabalho: De que forma se desenvolve a expressividade do corpo no contexto do transe na festa do *Xirê* no *Candomblé*? Para melhor compreender o processo investigativo levado a termo ao longo do texto destacamos o **objetivo geral**: Interpretar a expressividade do corpo em transe durante a festa do *Xirê* no *Candomblé*, e os objetivos específicos: a) identificar as peculiaridades das expressões do corpo durante o transe no *Xirê*; b) discutir a relação da criatividade no transe com a religiosidade na festa do *Xirê*; c) interpretar as expressividades do corpo durante o transe no *Xirê*, através de um processo de criação do pesquisador.

Evidenciamos que este estudo desenvolveu-se como consequência de uma experiência que tivemos em Cuba. Ali fizemos um trabalho de campo vinculado ao Mestrado Oficial em Gestão Cultural, em que se abordaram aspetos estético-religiosos relacionados à Santería (religião afro-cubana) na cidade de La Habana, planificando uma proposta de gestão, para contribuir com a sua difusão e promoção. Destacamos que essa experiência nos deu a possibilidade de ampliar nosso conceito e visão de religiosidade.

A presente tese desenvolveu-se mediante uma metodologia qualitativa com pesquisa participante, que se construiu nos *terreiros* escolhidos, gerando como resultado uma interpretação criativa a partir da observação das expressividades do corpo durante a manifestação do transe no *Xirê*. Consideramos as distintas dinâmicas ritualísticas e corporais que existem nos *terreiros*, como a capacidade transformadora observada durante o transe, que se evidencia na gestualidade do corpo sem desconsiderar os fundamentos trazidos pelos antepassados.

Durante o caminho metodológico, descobrimos nos momentos de observação no campo, componentes do *Xirê*, vinculados com a gestualidade nas danças dos *Orixás*, detectando características singulares e uma complexidade na riqueza estética e simbólica, que converteu-se em elementos de inspiração para o desenvolvimento do trabalho.

A partir do *Candomblé* e da *criatividade*, como categorias de análise, consideramos como aspectos atinentes ao *Candomblé*: *Xirê*, transe, corpo, dança e a expressividade; quanto à criatividade, foram observados a poética e a fotografia. Consideramos o *Candomblé* como uma crença multidisciplinar por excelência já que inclui várias áreas do conhecimento, a partir de um conjunto de sabedorias trazidas pelos antepassados.

Confirmamos as **hipóteses**, considerando que durante a festa do *Xirê* enfatiza-se a expressividade do corpo e o transe que é geralmente provocado através da música, da dança e

dos cânticos. Também existe em cada comunidade *terreiro* um processo educativo, que instrui os religiosos na gestão da manifestação do transe. Assim, detecta-se uma peculiaridade na gestualidade que deriva de um arquétipo que caracteriza as danças. Essas coreografias geram uma teatralidade que se converte em *performance*, em que alguns membros iniciados são os protagonistas, sendo possibilitados em manifestar seu *Orixá*, vivendo um momento de expressividade religiosa, contagiando os presentes que participam como público do acontecimento sagrado performático.

Destacamos a importância deste objeto de estudo como reconhecimento da inseparabilidade da dimensão estético-artística nas manifestações presentes nos rituais religiosos, uma vez que tal dimensão não é suficientemente conhecida e difundida. Portanto, considera-se que este estudo pode contribuir de modo singular para sua melhor difusão em ambientes distantes destas formas de celebração e criação.

No intuito de contribuir para a difusão do conhecimento do *Xirê*, especificamente no seu aspecto estético-artístico, evidenciamos o transe como fenômeno que oportuniza a reunião de múltiplos âmbitos da experiência humana como a dança, evidenciando a gestualidade, a poética engajada em uma cosmovisão afrodescendente, o efêmero e o resgate da memória ancestral. Portanto, consideramos as diferentes possibilidades criativas como campo inspirador para futuras produções nas artes e em outras áreas do conhecimento, considerando as conexões e colaborações com investigadores e fruidores de manifestações espirituais deste gênero, visando futuros trabalhos multidisciplinares, interdisciplinares e outros.

Na festa, a experiência do transe possibilita àqueles que manifestam o *Orixá* a superação do estado de “normalidade” e o alcance de uma condição em que tudo converte-se em possível, pois o indivíduo transcende sua condição humana normal, a partir da incorporação das forças da natureza que ele vivencia por sua experiência corporal (DUVIGNAUD, 1983) levando-o a um “momento de êxtase” que traduzisse em *performance*.

Confirmamos o alcance do **primeiro objetivo específico**, afirmando que mediante a observação e o auxílio das entrevistas, no *Xirê* existe uma criatividade que se evidencia na gestualidade expressa pelo *Orixá* durante as danças. Também, identificamos a peculiaridade típica que caracteriza a singularidade nas divindades vinculadas às coreografias e com o simbolismo trazido de um arquétipo oriundo da mitologia *Yorubá*.

Consideramos que a expressividade do corpo em transe durante o *Xirê* gera-se mediante um processo educativo que pertence à peculiaridade que caracteriza cada *terreiro*. A singularidade das casas de *Candomblé* é assim relacionada com a personalidade e a experiência

dos *Babalorixás* e *Iyalorixás* que, de alguma forma, transmitem o conhecimento a seus *filhos-de-santo*. Assim, informações codificadas traduzem uma realidade mediante signos que podem se converter no patrimônio da memória coletiva. (FERREIRA, 1994; 1995).

Confirmamos, também, o que se encontra expresso no **segundo objetivo específico**, dado que, em alguns *Xirês*, existem uma ênfase do componente criativo e estético no ato cerimonial, com a finalidade de criar uma teatralização durante o transe, quer dizer, uma *performance*, outorgando a possibilidade, sobretudo, para algumas pessoas de limitados recursos econômicos de vivenciar no contexto religioso “um momento de êxtase” durante o transcurso da vida, através de instantes de protagonismo que se evidenciam durante o *Xirê*.

Enfatizamos a relação desta pesquisa com o campo das artes, como também com a criatividade e a religião, temáticas que ainda não são muito exploradas como mencionamos. Por este motivo, consideramos que este estudo é especialmente interessante para a difusão do conhecimento relativo a este contexto. Pretendemos com este trabalho estimular o ser humano para a abertura e o interesse em conhecer outras formas culturais distintas daquelas habituais, já que, consideramos importante e enriquecedor compreender outros acontecimentos diferentes do que estamos acostumados a vivenciar.

O interesse em relação ao processo criativo evidenciou-se em conhecer o contexto social, artístico e cultural estudado. Desta forma, nos concentramos em observar o componente estético e gestual do transe no *Xirê*, que tem a peculiaridade de incluir várias expressões artísticas, especialmente na trilogia constituída pela dança, a música e o canto, que são expressões integrantes na execução das cerimônias implicadas. Tudo isso tem a finalidade de provocar o transe nos adeptos e o êxtase nos religiosos durante o ritual.

Assim, compreendemos o transe como um fenômeno catártico vinculado com os elementos da natureza, que influem a vida dos que dele participam ativamente. O transe nos inspirou para a produção criativa das fotografias que traduzem a criação das imagens relativas à experiência criativa do pesquisador. Em relação às expressividades do corpo durante o transe, discutimos a relação da criatividade com a religiosidade, interpretando a gestualidade do corpo, através de um processo criativo segundo a nossa visão e percepções do acontecimento investigado.

O **terceiro objetivo específico** foi alcançado pela constatação de que a gestualidade do corpo e a criatividade durante o transe no *Xirê* revelou-se mediante a produção de imagens de três *Orixás*: *Obaluaiê*, *Ogum* e *Yemanjá*, criadas pelo autor deste trabalho. De tal maneira, enfatizamos o processo criativo do pesquisador que se funde com a expressão criativa dos

rituais observados na manifestação dos *Orixás*. Interpretamos os aspectos vinculados à coreografia, o estilo das danças, pertencentes ao arquétipo relacionado com a mitologia dos *Orixás*, que determinam uma criatividade a partir dos sujeitos estudados, observando a gestualidade, o simbolismo, a vestimenta e as ferramentas litúrgicas.

Assim, consideramos a importância da mitologia *Yorubá* na religião, o significado dos nomes dos *Orixás* e a natureza no sentido universal, o mundo vegetal, mineral e animal, já que, de alguma forma, todos se encontram envolvidos para desenvolver cerimônias em processos terapêuticos em que o ser humano pode chegar ao equilíbrio psicofísico, gerando uma multidisciplinaridade vinculada com a alquimia inerente a esta religião.

Produzimos, assim, seis imagens relacionadas com cada divindade, que são as traduções que fazem parte do processo criativo e oito fotografias de cada *Orixá*, vinculadas com o arquétipo pertencente às coreografias. A gestualidade é a que produz uma teatralidade na dança, e, por consequência, gera uma *performance*, que inclui uma riqueza simbólica pertencente a uma raiz ancestral vinculada à diferentes culturas, que são as que constituem o *Candomblé*.

Nesse estudo consideramos importantes as contribuições de Schechner (2003) que une o trabalho antropológico com a *performance*, incluindo rituais, drama y música, entre outros. Este autor considera a *performance* como ação, interação e relacionamento, que de alguma forma tem a finalidade de unir os seres humanos. Também as *performances* existem nos rituais sagrados e seculares. É interessante como Schechner (2003) contribui para ampliar nossa visão a respeito da expressividade do corpo, que traduzimos com as imagens criadas.

A propósito de *performance*, considerou-se oportuno mencionar Ayrson Heráclito, artista baiano e *performer*, que trabalha com elementos da natureza trazidos do *Candomblé*. Ele contribuiu, mediante as informações que nos forneceu em relação à criatividade e à poética e que se evidenciou no ensaio fotográfico realizado e que encontra-se incorporado na parte final da presente tese. A leitura dos elementos vinculados aos sentidos e ao simbólico aproxima o observador, despertando vários níveis de compreensão do universo (HERÁCLITO, 2008).

Incluimos nas imagens o transe, a memória, a poética e a gestualidade, buscando gerar um equilíbrio entre esses componentes relacionados com os sentidos humanos, que se traduziram e sintetizaram através das imagens, incorporando um conjunto de significados.

Mediante a fotografia enfatizamos o simbolismo vinculado ao corpo nas danças dos *Orixás*, o que constitui a *performance*, que consideramos pré-estruturada através dos

processos culturais, educativos, dos vínculos com os antepassados, caracterizando a peculiaridade na dinâmica de cada *terreiro*. Enfatizamos o tratamento, a cor e a forma, considerando que são os elementos simbólicos representantes da potência e da fixação da imagem colhida de um momento efêmero.

Assim, constatamos que o caráter científico das imagens também pode ser criativo, expressando-se mediante suas relações com a natureza, e isso se faz ao modo do artista criando e interpretando os acontecimentos (BOHM, 2002) que se desenvolvem nas culturas.

No início percebíamos a criatividade com certa timidez, mas, a partir do momento em que participamos da disciplina optativa do DMMDC “Natureza da Criatividade” e dirigida pelo Prof. Dante Augusto Galeffi, tivemos a possibilidade de ampliar nossa visão. Conseqüentemente, despertamos um maior interesse pela criatividade e sentimos a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre este campo.

Confirmamos que a criatividade é uma característica que está incluída na religião, embora ainda não se encontrem muitos estudos apropriados que conectem os dois campos. Consideramos que várias crenças religiosas, incluindo o Candomblé, se perpetuam neste planeta com fundamentos ancestrais que aproximam os humanos e as divindades tendo a natureza como máxima expressão do princípio criador. (GALEFFI, 2011; 2013; 2014; 2017).

Acreditamos que a educação, os fundamentos ancestrais e a estética constituem a religião de matriz afrodescendente, o que permite o aflorar da criatividade de suas manifestações próprias dos terreiros de Candomblé, que geralmente buscam o constante equilíbrio, a energia, a potência, a beleza e a memória, termos que se relacionam com conceitos de *Axé* e *Odara*, que são fundamentos da tradição religiosa de origem africana.

A criatividade tem uma importância relevante na evolução e desenvolvimento das danças encontradas no *Candomblé*. Define um momento artístico, cuja dramaturgia e teatralidade é construída em múltiplas ações procedentes de uma ancestralidade evidente na expressividade do corpo (SANTOS, 1996; 2009).

Nessa perspectiva, a criatividade do adepto fundiu-se com a do pesquisador, traduzindo-se e enfatizando-se nas imagens criadas, procurando impactar visualmente o fruidor.

Tudo o que foi abordado e pesquisado contribuiu para a construção de um discurso próprio a partir do diálogo com autores diversos sobre a temática. Este diálogo permitiu a ressignificação de conceitos, a construção de uma poética que aflorou a partir de acontecimentos artísticos e místicos que gerou a produção fotográfica e a criação de imagens

através de métodos operacionais que traduzem e incorporam um conjunto de componentes: o transe, a expressividade do corpo e a poética aí revelada.

Construir e compreender um processo criativo, a partir de contextos, de ações peculiares dos sujeitos em certos lugares, implica um envolvimento sensível, em condições equilibradas para que se possa gerar um diálogo, possibilitando o intercâmbio e a difusão social do conhecimento.

O processo criativo construiu-se a partir da experiência vivenciada no campo mediante a observação de certos acontecimentos efêmeros, como também através da contribuição e interação dos adeptos, que nos ajudaram a compreender alguns aspetos sobre as expressividades do corpo no *transe* durante o *Xirê*, e na dinâmica da festa. Nossa poética se traduz mediante as imagens, considerando que a palavra e o texto não têm igual potência.

O fundamento teórico multidisciplinar desenvolvido mediante o pensamento de vários autores nos permitiu compreender o transe como um processo cognitivo em que os sujeitos se percebem, se inspiram, interatuam e atuam na cena do ritual. Tudo isto nos levou à criação de imagens que neste caso são o meio da difusão do conhecimento aí implicado, do ponto de vista artístico.

O pensamento expressando-se em uma imagem nova se enriquece e traduz uma língua (BACHELARD, 1988; 1994; 2000a; 2000b; 2007) construindo uma poética criativa que é essencialmente inspiradora de imagens novas, vinculando-as a uma necessidade inovadora que caracteriza a complexidade psíquica do ser humano e ao tempo, que é uma realidade encerrada no instante pertencente a momentos efêmeros que são perpetuados na materialidade fotográfica.

Utilizamos a fotografia como registro desta pesquisa, observando que estas ocupam vários espaços na religião preservando momentos efêmeros e a memória coletiva de algumas casas de *Candomblé*, já que é evidente a presença de fotografias nas paredes dos *terreiros*, que geralmente representam imagens fotográficas dos *Orixás* e sacerdotes.

A fotografia é também um registro que faz parte da memória individual dos religiosos, que são fotografados durante os rituais e assim podem rememorar os instantes vividos nos múltiplos momentos das festas, bem como capturar situações expressivas que servirão como registros para preservar a memória do *Candomblé*, e desta forma contribuir para a transmissão visual de sua identidade aos novos *filhos-de-santo*.

O significado da imagem, como o evidencia o registro de acontecimentos que realizamos durante a observação, foi a síntese de duas intenções manifestadas na imagem

mesma e no observador (FLUSSER, 1990), dado que as imagens são um conjunto de símbolos que se difundem e interpretam esteticamente, enquanto a escritura se conceitua abstraindo linhas e superfícies, perceptos e afetos.

Observamos também que a música, a dança e o canto são elementos que desempenham um importante papel nesta religião. São trazidos por um relevante componente vinculado aos arquétipos, que são um conjunto de imagens psíquicas presentes no inconsciente coletivo, que é a parte mais profunda do inconsciente humano (JUNG, 2000) e são herdados geneticamente pelos ancestrais, etnias, grupos ou povos.

Pretendemos evidenciar a importância da imagem como fonte de tradução de acontecimentos e difusão de conhecimentos, que pertencem a uma memória vinculada com os ancestrais e que se desenvolvem na contemporaneidade com certos elementos que variam dependendo das escolhas específicas dos seres humanos envolvidos.

As imagens consideradas traduzem ações exaltando a teatralidade dos corpos em um contexto sagrado, e nesta *performance*, que de alguma forma possibilita a retenção na memória do fruidor gerando um sentimento de admiração e respeito aos rituais religiosos. Nosso olhar da gestualidade do corpo em situação de transe nos inspirou para a criação de imagens que foram se modificando durante as observações das danças.

Novamente destacamos a importância desta pesquisa, pela contribuição que a mesma pode dar à formação acadêmica, quanto ao respeito e valorização das religiões de matriz africana em sua pulsão criativa, abrindo possibilidades para eventuais conexões e investigações com outros campos do conhecimento humano. Ressaltamos também a importância deste estudo para a difusão do conhecimento religioso em sua dimensão estética e artística, com ênfase no fenômeno do transe em suas imprevisíveis expressões criadoras.

Para a continuidade de nosso estudo buscaremos conexões multidisciplinares com pesquisadores que trabalham em várias áreas do conhecimento, em instituições e Universidades que se encontram em vários lugares do planeta, que são difusores de sabedorias ancestrais que ainda são vividas no presente. De tal forma, é possível desenvolver intercâmbios científico-técnicos a partir de uma visão ampla da experiência humana incluindo vários campos do conhecimento, para a difusão de atos performativos, com o objetivo de transmitir e preservar valores culturais, memória e identidade.

Finalmente, consideramos importante a publicação desta tese, como também a elaboração de um anteprojeto para a eventual realização de um pós-doutorado, a providência de publicações científicas, participações em eventos nacionais e internacionais, a execução de

exposições fotográficas utilizando algumas imagens inéditas que foram produzidas durante a pesquisa. De tal maneira, teremos a possibilidade de difundir o conhecimento construído na pesquisa, também com o objetivo de criar uma coesão e respeito entre distintas culturas.

REFERENCIAS

- ABIMBOLA, Wande. *Ifa salvará nuestro mundo en crisis*. Nigeria: Ilé tün tün Organization, n. d.
- AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2002.
- ARDOINO, Jaques. Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas. In: GONÇALVES BARBOSA, Joaquim (Coord.). *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. Tradução de S. Barbosa. São Carlos: Edufscar, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus Editora, 2007.
- _____. *La Formación del Espíritu Científico*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2000a.
- _____. *La Poética del Espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000b.
- _____. *El Aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAILEY GUTIÉRREZ, Alberto. *Franz Tamayo: Mito y Tragedia*. Bolivia: Plural Editores, 2010.
- BARBARA, Rosamaria. *A dança das aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tesis de doctorado en Sociología presentada em el Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo - USP. San Pablo, 2002.
- BARTHES, Roland. *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral Editores, 1978.
- BASTIDE, Roger. *O sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- _____. *O candomblé da Bahia: (rito nagô)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- BEISCHEL, Julie, ROCK, Adam John, & KRIPPNER, Stanley. *Reconceptualizing the field of altered consciousness: A 50-year retrospective*. In E. Cardeña & M. Winkelman (Eds.), *Altering consciousness: Multidisciplinary perspectives* (Vol. 1, p. 113–135). Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2011.
- BENEDUCE, Roberto. *Trance e possessione in Africa: corpi, mimesi, storia*. Torino: Bollati Boringhieri editore s.r.l., 2002.
- BENISTE, José. *Orun Àiyé - O encontro de dois mundos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BERKENBROCK, Volney José. *A experiência dos Orixás. Um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé*. Petrópolis. Editora Vozes, 1999.

BOHM, David. *Sobre la Creatividad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2002.

CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1936.

CLEVELAND, Kimberly Laura. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2013

COSTER, Eliane. *Fotografia e Candomblé: Modernidade Incorporada?* Disertación presentada em el Programa de Pos-grado en Artes del Instituto de Artes, em el área de concentración, Historia y Crítica del Arte, de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity*. New York: HarperCollins, 1996.

DAWKINS, Richard. *El gen egoísta: Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1993.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1983.

DÍAZ, Carmen. *La creatividad en la expresión plástica. Propuestas didácticas y metodológicas*. Madrid: Narcea, 2003.

DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Madrid: Akal Editor, 1982.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. In: *Revista USP*. São Paulo: Edusp, n. 24, dez./fev., 1994/1995, p. 114-120.

FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas: SIGMA, 1990.

GADAMER, Hans-Georg. *Arte y Verdad de la Palabra*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993.

GALEFFI, Dante Augusto. *Didática filosófica mínima*. Salvador: Quarteto, 2017.

_____. *Religião e ciência: diferença e repetição - uma investigação a partir da concepção moral e religiosa de Henri Bergson*. Caderno CRH, Salvador, v. 26, n. 69, p. 449-467, Set/Dez. 2013.

_____. *Saberes plurais e difusão do conhecimento em educação. Uma perspectiva transdisciplinar*. In: GURGEL, Paulo Roberto Holanda e SANTOS, Wilson Nascimento. Saberes plurais, difusão do conhecimento e práxis pedagógicas. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 15-47.

- GALEFFI, Dante Augusto; SIDNEI, MACEDO, Roberto.; GONÇALVES, BARBOSA, Joaquim. *Criação e devir em formação: Mais-vida na educação*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2003.
- GLEICK, James. *The information: a history, a theory, a flood*. New York: Pantheon Books, 2011.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Illusione: Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Milano: Leonardo Arte s.r.l., 1998.
- GOODY, Jack. *O Mito o Ritual e o Oral*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2012.
- GUEDES CAPUTO, Stela. *Educação nos Terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- HAMBURG, Carl H. *Symbol and Reality*. Holanda: Nijhoff, 1956.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1989.
- HERÁCLITO, Ayrson. *Segredos no boca do inferno: quatro pressupostos sobre o açúcar – instalações*. En: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/145.pdf>, Visitada el 06/06/2017.
- HERNÁNDEZ, Roberto, FERNÁNDEZ, Carlos, y BAPTISTA, Pilar. *Metodología de la Investigación*. México D.F.: MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V., 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89799.pdf>, 2003.
- LABURTHE-TOLRA, Philippe; WARNIER, Jean-Pierre. *Etnologia – Antropologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- LAMBEK, Michael. *The hermeneutics of ethical encounters. Between traditions and practice*. In: *Journal of Ethnographic Theory* 5 (2): 227–250, 2015.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2003.
- LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- LEIRIS, Michael. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris: Librairie Plon, 1958.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *A Família de Santo nos Candomblés Jejes-Nagôs da Bahia: Um Estudo de Relações Intragrupais*. Salvador: Corrupio, 2003.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Los argonautas del pacífico occidental I*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

MARTINS, Ronei Ximenes. *Metodologia de pesquisa: guia de estudos*. Lavras: UFLA, 2013.

MCLAREN, Peter. *La Escuela como un Performance Ritual. Hacia una Economía Política de los Símbolos y Gestos Educativos*. México D.F.: Siglo XXI Editores, s.a. de c.v., 2003.

MÉGIAS CUENCA, Isabel. *Optimización en Procesos Cognitivos y su Repercusión en el Aprendizaje de la Danza*. Tesis de doctorado presentada en el Departamento de Psicología Evolutiva I de la Educación. Facultad de Psicología. Universidad de Valencia. Valencia, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *La artesanía de la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2009.

_____. *El Desafío del Conocimiento*. Investigación Cualitativa en Salud. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2009.

PAGLIUSO, Ligia. *Famílias de santo: as histórias dos ancestrais e os enredos contemporâneos*. Tesis de Doctorado presentada em la Facultad de Filosofía Ciencias y Letras de Ribeirão Preto/USP - Departamento de Psicologia. Ribeirão Preto, 2012.

PARÉS, Luis Nicolau. *O rei, o pai e a morte. A religião vodum na antiga Costa dos Escravos na África Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PEREIRA FREITAS, Gabriela. *Por uma estética fotográfica do instante*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências e Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro, 2009.

PRANDI, Reginaldo. *As religiões negras no Brasil. Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros*. In: Revista USP, São Paulo (28): 64-83, Dezembro / Fevereiro 95/96.

_____. *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião*. In: Revista USP, São Paulo, n. 46, p.52-65, junho/agosto de 2000.

_____. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIETO, STAMBAUGH, Antonio. *¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance*. In: Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana, 2009.

RIVAS, NAVARRO, Manuel. *Procesos Cognitivos y Aprendizaje Significativo*. Madrid: BOCM, 2008.

SÁNCHEZ, PALENCIA, Ángel. *«Catarsis» en la Poética de Aristóteles*. In: Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. No. 13, 127-147, Servicio de Publicaciones. UCM, Madrid, 1996.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade*. Revista Múltiplas Leituras, v.2, n. 1, p. 31-38, jan. / jun. 2009.

_____. *Da tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*. 1996. Tesis (Doctorado en Educación) – Facultad de Educación, Universidad de San Pablo, San Pablo, 1996.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Òsósi: O Caçador de Alegrias*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011.

SANTOS, José Mário Peixoto (ZMário). “Ayrson Heráclito: Performances, Espaços e Ações”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

SCHECHNER, Richard. *O que é Performance?* In.: O Percevejo. Ano 11, 2003, nº 12, p. 25-50.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez, 2007.

SOARES, Cecília Conceição Moreira. *Encontros, desencontros e (re) encontros da identidade religiosa de matriz africana: a história de Cecília do Bonocô Onã Sabagi*. Recife: UFPE (Tese Doutoral), 2009.

TALL, Emmanuelle Kadya. *Le Candomblé de Bahia: Miroir baroque des mélancolies postcoloniales*. Paris: Le Éditions du Cerf, 2012.

TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TAYLOR, S.J.; BOGDAN, Robert. *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967.

VERGER, Pierre. *Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1981.

WIXON, Alex. *Marina Abramovic: Methods for Establishing Performance Art in the Gallery and Museum System. Master's Theses*. City University of New York (CUNY), 2014.

ANEXOS

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E.)

Eu, José Antônio de Almeida, tendo sido convidado a participar como voluntário da pesquisa de doutorado com título de tese: EL TRANCE EN EL XIRÊ: EXPRESIVIDADES DEL CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO, recebi do Alessandro Malpasso responsável por sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- Que o estudo se destina a pesquisa para elaboração de artigos para conclusão de pós-graduação
- Que a importância deste estudo é a de possibilitar maior entendimento da importância da transdisciplinaridade na formação acadêmica
- Que os resultados que se desejam alcançar são os seguintes: perceber de que maneira a participação como bolsista da Fapesb contribui para uma melhor formação acadêmica, dentro dos critérios da transdisciplinaridade.
- Que esse estudo começará em março de 2014 e terminará em outubro 2017, podendo terminar antes, a depender do cumprimento das etapas e entrega dos questionários plenamente respondidos, podendo eventualmente, caso necessário, ser entrevistado mais uma vez para desfazer algumas dúvidas relacionadas ao sentido das respostas no questionário.
- Que o estudo será feito da seguinte maneira: levantamento bibliográfico do assunto e pesquisa em vários centros relacionados com o objeto de pesquisa, PARA TAL TENDO ACESSO À DOCUMENTAÇÃO DO REFERIDO PESQUISADO NO QUE SE REFERE A RELATÓRIOS E PARECERES.
- Que eu participarei das seguintes etapas: entrevista e questionário.
- Que não receberei auxílios financeiros com minha participação, apenas contribuirei para o conhecimento da transdisciplinaridade e sua difusão acadêmica.
- Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo ou perguntas do questionário.
- Que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.
- Que as informações conseguidas através da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações será através de pseudônimos. No meu caso, identificado como "TOLUAYE".

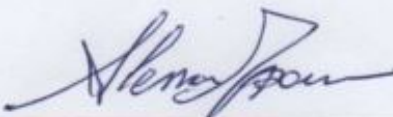

Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa.

Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação na pesquisa, podendo ser encaminhado para os órgãos competentes minha solicitação.

Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Salvador, 31 de outubro de 2016.

	
Assinatura do Pesquisador Alessandro Malpasso	José Antonio de Almeida Informante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E.)

Eu, Maria Edite Pita Costa (Dewatomim) tendo sido convidado a participar como voluntario da pesquisa de doutorado com título de tese: EL TRANCE EN EL XIRÊ: EXPRESIVIDADES DEL CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO, recebi do Alessandro Malpasso responsável por sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

Que o estudo se destina a pesquisa doutoral e para elaboração de artigos para conclusão de pós-graduação

Que a importância deste estudo é a de possibilitar maior entendimento da importância da multidisciplinaridade na formação acadêmica

Que os resultados que se desejam alcançar são os seguintes: perceber de que maneira a participação como bolsista da FAPESB contribui para uma melhor formação acadêmica, dentro dos critérios da multidisciplinaridade.

Que esse estudo começará em março de 2015 e terminará em novembro de 2017, podendo terminar antes, a depender do cumprimento das etapas e entrega dos questionários plenamente respondidos, podendo eventualmente, caso necessário, ser entrevistado mais uma vez para desfazer algumas dúvidas relacionadas ao sentido das respostas no questionário.

Que o estudo será feito da seguinte maneira: levantamento bibliográfico do assunto e pesquisa em bibliotecas, centros, instituições, etc., PARA TAL TENDO ACESSO À DOCUMENTAÇÃO DO REFERIDO PESQUISADO NO QUE SE REFERE A RELATÓRIOS E PARECERES

Que eu participarei das seguintes etapas: entrevistas, gravação de vídeos e produção de fotografias.

Que não receberei auxílios financeiros com minha participação, apenas contribuirei para o conhecimento da multidisciplinariedade e sua difusão acadêmica.

Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo ou perguntas do questionário.

Que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.

Que as informações conseguidas através da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações serão através de pseudônimos. No meu caso, identificado como MARIA EDITE.

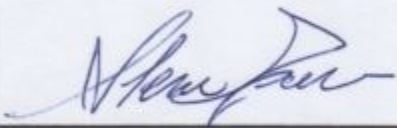
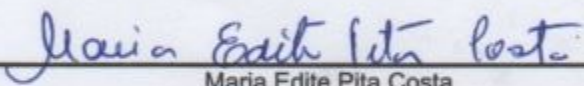
Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa.

Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação na pesquisa, podendo ser encaminhado para os órgãos competentes minha solicitação.

Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Salvador, 26 de agosto de 2017.

 Assinatura do Pesquisador Alessandro Malpasso	 Maria Edite Pita Costa Informante
---	---

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E.)

Eu, Ayrson Heráclito Novato Ferreira tendo sido convidado a participar como voluntário da pesquisa de doutorado com título de tese: EL TRANCE EN EL XIRÊ: EXPRESIVIDADES DEL CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO, recebi do Alessandro Malpasso responsável por sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

Que o estudo se destina a pesquisa doutoral e para elaboração de artigos para conclusão de pós-graduação

Que a importância deste estudo é a de possibilitar maior entendimento da importância da multidisciplinaridade na formação acadêmica

Que os resultados que se desejam alcançar são os seguintes: perceber de que maneira a participação como bolsista da FAPESB contribui para uma melhor formação acadêmica, dentro dos critérios da multidisciplinaridade.

Que esse estudo começará em março de 2015 e terminará em novembro de 2017, podendo terminar antes, a depender do cumprimento das etapas e entrega dos questionários plenamente respondidos, podendo eventualmente, caso necessário, ser entrevistado mais uma vez para desfazer algumas dúvidas relacionadas ao sentido das respostas no questionário.

Que o estudo será feito da seguinte maneira: levantamento bibliográfico do assunto e pesquisa em bibliotecas, centros, instituições, etc., PARA TAL TENDO ACESSO À DOCUMENTAÇÃO DO REFERIDO PESQUISADO NO QUE SE REFERE A RELATÓRIOS E PARECERES

Que eu participarei das seguintes etapas: entrevistas, gravação de vídeos e produção de fotografias.

Que não receberei auxílios financeiros com minha participação, apenas contribuirei para o conhecimento da multidisciplinaridade e sua difusão acadêmica.

Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo ou perguntas do questionário.

Que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.

Que as informações conseguidas através da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações serão através de pseudônimos. No meu caso, identificado como AYRSON.

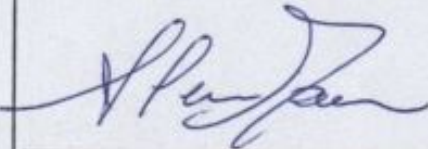
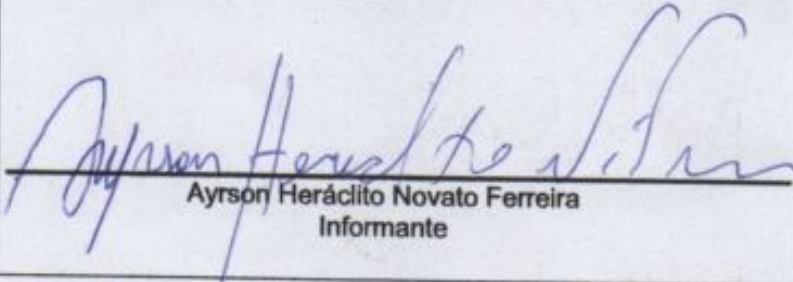
Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa.

Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação na pesquisa, podendo ser encaminhado para os órgãos competentes minha solicitação.

Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Salvador, 27 de agosto de 2017.

	
Assinatura do Pesquisador Alessandro Malpasso	Ayrson Heráclito Novato Ferreira Informante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E.)

Eu, Jaguaracy Santos da Cruz tendo sido convidado a participar como voluntario da pesquisa de doutorado com título de tese: EL TRANCE EN EL XIRÊ: EXPRESIVIDADES DEL CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO, recebi do Alessandro Malpasso responsável por sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- Que o estudo se destina a pesquisa doutoral e para elaboração de artigos para conclusão de pós-graduação
- Que a importância deste estudo é a de possibilitar maior entendimento da importância da multidisciplinaridade na formação acadêmica
- Que os resultados que se desejam alcançar são os seguintes: perceber de que maneira a participação como bolsista da FAPESB contribui para uma melhor formação acadêmica, dentro dos critérios da multidisciplinaridade.
- Que esse estudo começará em março de 2015 e terminará em novembro de 2017, podendo terminar antes, a depender do cumprimento das etapas e entrega dos questionários plenamente respondidos, podendo eventualmente, caso necessário, ser entrevistado mais uma vez para desfazer algumas dúvidas relacionadas ao sentido das respostas no questionário.
- Que o estudo será feito da seguinte maneira: levantamento bibliográfico do assunto e pesquisa no Centro Universitário de Cultura e Artes, PARA TAL TENDO ACESSO À DOCUMENTAÇÃO DO REFERIDO PESQUISADO NO QUE SE REFERE A RELATÓRIOS E PARECERES
- Que eu participarei das seguintes etapas: entrevistas, gravação de vídeos e produção de fotografias.
- Que não receberei auxílios financeiros com minha participação, apenas contribuirei para o conhecimento da multidisciplinaridade e sua difusão acadêmica.
- Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo ou perguntas do questionário.
- Que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.
- Que as informações conseguidas através da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações serão através de pseudônimos. No meu caso, identificado como "JAGUARACY MOJEBÉ".


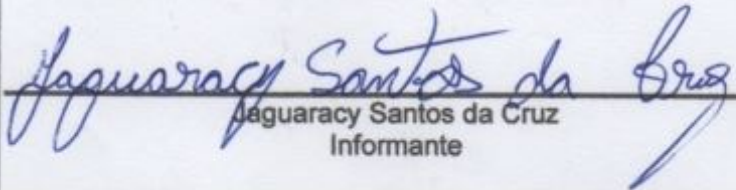
Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa.

Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação na pesquisa, podendo ser encaminhado para os órgãos competentes minha solicitação.

Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Salvador, 19 de julho de 2017.

	
Assinatura do Pesquisador Alessandro Malpasso	Jaguaracy Santos da Cruz Informante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E.)

Eu, Eli Laíse dos Santos de Deus Silva tendo sido convidado a participar como voluntário da pesquisa de doutorado com título de tese: EL TRANCE EN EL XIRÊ: EXPRESIVIDADES DEL CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO, recebi do Alessandro Malpasso responsável por sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- Que o estudo se destina a pesquisa doutoral e para elaboração de artigos para conclusão de pós-graduação
- Que a importância deste estudo é a de possibilitar maior entendimento da importância da multidisciplinaridade na formação acadêmica
- Que os resultados que se desejam alcançar são os seguintes: perceber de que maneira a participação como bolsista da FAPESB contribui para uma melhor formação acadêmica, dentro dos critérios da multidisciplinaridade.
- Que esse estudo começará em março de 2015 e terminará em novembro de 2017, podendo terminar antes, a depender do cumprimento das etapas e entrega dos questionários plenamente respondidos, podendo eventualmente, caso necessário, ser entrevistado mais uma vez para desfazer algumas dúvidas relacionadas ao sentido das respostas no questionário.
- Que o estudo será feito da seguinte maneira: levantamento bibliográfico do assunto e pesquisa em bibliotecas, centros, instituições, etc., PARA TAL TENDO ACESSO À DOCUMENTAÇÃO DO REFERIDO PESQUISADO NO QUE SE REFERE A RELATÓRIOS E PARECERES
- Que eu participarei das seguintes etapas: entrevistas, gravação de vídeos e produção de fotografias.
- Que não receberei auxílios financeiros com minha participação, apenas contribuirei para o conhecimento da multidisciplinaridade e sua difusão acadêmica.
- Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo ou perguntas do questionário.
- Que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.
- Que as informações conseguidas através da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações serão através de pseudônimos. No meu caso, identificado como LAÍSE.

- Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa.
- Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação na pesquisa, podendo ser encaminhado para os órgãos competentes minha solicitação.
- Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Salvador, 14 de setembro de 2017.

	
Assinatura do Pesquisador Alessandro Malpasso	Eli Laíse dos Santos de Deus Silva Informante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E.)

Eu, Gabriel Pedreira de Araújo Ribeiro tendo sido convidado a participar como voluntário da pesquisa de doutorado com título de tese: EL TRANCE EN EL XIRÉ: EXPRESIVIDADES DEL CUERPO MEDIANTE UN PROCESO CREATIVO, recebi do Alessandro Malpasso responsável por sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

Que o estudo se destina a pesquisa doutoral e para elaboração de artigos para conclusão de pós-graduação

Que a importância deste estudo é a de possibilitar maior entendimento da importância da multidisciplinaridade na formação acadêmica

Que os resultados que se desejam alcançar são os seguintes: perceber de que maneira a participação como bolsista da FAPESB contribui para uma melhor formação acadêmica, dentro dos critérios da multidisciplinaridade.

Que esse estudo começará em março de 2015 e terminará em novembro de 2017, podendo terminar antes, a depender do cumprimento das etapas e entrega dos questionários plenamente respondidos, podendo eventualmente, caso necessário, ser entrevistado mais uma vez para desfazer algumas dúvidas relacionadas ao sentido das respostas no questionário.

Que o estudo será feito da seguinte maneira: levantamento bibliográfico do assunto e pesquisa em bibliotecas, centros, instituições, etc., PARA TAL TENDO ACESSO À DOCUMENTAÇÃO DO REFERIDO PESQUISADO NO QUE SE REFERE A RELATÓRIOS E PARECERES

Que eu participarei das seguintes etapas: entrevistas, gravação de vídeos e produção de fotografias.

Que não receberei auxílios financeiros com minha participação, apenas contribuirei para o conhecimento da multidisciplinaridade e sua difusão acadêmica.

Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo ou perguntas do questionário.

Que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.

Que as informações conseguidas através da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações serão através de pseudônimos. No meu caso, identificado como "GABRIEL".

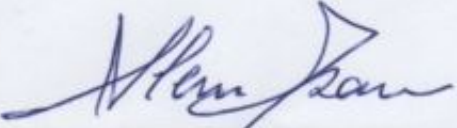
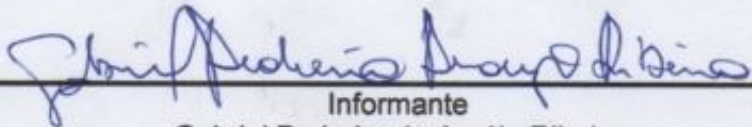
Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa.

Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação na pesquisa, podendo ser encaminhado para os órgãos competentes minha solicitação.

Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Salvador, 04 de agosto de 2017.

	
Assinatura do Pesquisador Alessandro Malpasso	Informante Gabriel Pedreira de Araújo Ribeiro