

Susana Temperley*

Cuerpos de la *Magia*

Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización

Bodies of Magic

A look at the operation of dance and objects in the magical rite from the aspects of device, narrative and mediatization

RESUMO

El siguiente trabajo busca reconocer los aspectos que permiten definir al rito mágico como acto performático, indagando en las configuraciones semio-antropológicas que resultan de la disposición de movimiento corporal, la danza y los objetos participantes del rito. Nos posicionamos para la observación el análisis de acuerdo con la reflexión de Levi Strauss acerca de que lo físico es al mismo tiempo simple elemento de significación de un simbolismo que le desborda y el único medio de verificación de una realidad cuyos múltiples aspectos no pueden captarse fuera de él, en forma de síntesis (1979). Con ello, haremos eco sobre la conceptualización de este antropólogo, de una “lógica de lo concreto” en el sentido de un modo en que las sociedades primarias exploran la realidad y la resignifican valiéndose de elementos de la acción, la sensibilidad y la imaginación (tal lógica opera como punto de encuentro entre el intelecto y la aprehensión sensible). Así también, observaremos al rito mágico como dispositivo inserto y sostenido en la larga historia de la mediatización, a partir del concepto de narratividad propuesto por Fabbri (1999) y revisado por la socio-semiótica, y de nociones como la de la ley de simpatía propuesta por Frazer (1890), reformulada por Mauss (1902-1903) y luego, discutida por la Semiótica Tensiva – cuya postura radica en que el ejercicio de algunas figuras retóricas están en consonancia con la problemática a la vez lexicológica, gramatical, y antropológica de las taxonomías culturales.

Palavras-chave: Rito; magia; performance; mediatización

ABSTRACT

The following work seeks to recognize the aspects that allow us to define the Magical Rite as a performative act, investigating the semi-anthropological configurations that result from the disposition of body movement, dance and the objects participating in the rite. Our position for the observation agrees with the reflection of Levi Strauss in the sense that the physical is, at the same time, both a simple element of significance of a symbolism that overwhelms it, and the only means of verification of a reality whose multiple aspects cannot be caught out of it, in a synthetic form (1979) With it, we will echo the proposition that identifies the structuralist current: the symbols are more real than the object that they symbolize. In this direction, it will be sought to pay attention mainly to the object level in different types of magic scenes, as objects fulfil a defined and systematized symbolic role, but are also variable and comparable. In relation to this aspect, we will investigate the functioning of the body and its aestesic and aesthetic expressiveness, as the nucleus of the ritual device. We will observe the Magical Rite as a device inserted and sustained in the long history of mediatization, starting from the concept of narrative proposed by Fabbri (1999) and revised by the socio-semiotics, as well as notions such as that of the law of sympathy proposed by Frazer (1890) reformulated by Mauss (1902-1903) and then discussed by the Tensive Semiotics - whose position is that the exercise of some rhetorical figures are in line with the problems of cultural taxonomies, problems that are both lexicological, sociological and anthropological.

Key-word: performance, magic, ritual, mediatization

*"..Tres veces en torno al altar giramos, una vez por la Señora del cielo, pura como la nieve.
Una vez por el dulce y suave aliento de la luna llena.
Una vez por la oscura luna, vieja como la muerte.
Tres veces en torno al altar giramos, para que el rito empiece bien. Así sea."
(Cantico de inicio - Rito Esbat, Wicca)*

El siguiente trabajo busca reconocer los aspectos que permiten definir al rito mágico como acto performático, indagando en las configuraciones semio-antropológicas que resultan de la disposición de movimiento corporal, la danza y los objetos participantes del rito.

Nos posicionamos para la observación el análisis de acuerdo con la reflexión de Levi Strauss acerca de que lo físico es al mismo tiempo simple elemento de significación de un simbolismo que le desborda y el único medio de verificación de una realidad cuyos múltiples aspectos no pueden captarse fuera de él, en forma de síntesis (1979). Y con ello, haremos eco sobre la conceptualización de este antropólogo, de una "lógica de lo concreto" en el sentido de un modo en que las sociedades primarias exploran la realidad y la resignifican valiéndose de elementos de la acción, la sensibilidad y la imaginación (tal lógica opera como punto de encuentro entre el intelecto y la aprehensión sensible).

A esto agregamos, siguiendo a Merquior (1974) que a diferencia de la visión racionalista moderna, heredera directa del idealismo platónico, en la lógica del sensible presentada por Lévi-Strauss no hay dicotomía entre intelecto y percepción sensible y, por tanto, no tiene sentido disociar completamente el pensamiento de la experiencia estética.

En esta dirección, abordaremos la línea de investigación efectuada por Marcel Mauss sobre el rito mágico, buscando atender principalmente al nivel objetual en diferentes clases de escenas de magia, en tanto los objetos cumplen en éstas un rol simbólico definido y sistematizado pero así también variable y

susceptible de comparación. Y en relación con este aspecto indagaremos en el funcionamiento del cuerpo y su expresividad estésica y estética, como núcleo del dispositivo del ritual.

Así también, observaremos al rito mágico como dispositivo inserto y sostenido en la larga historia de la mediatización, a partir del concepto de narratividad propuesto por Fabbri (1999) y revisado por la socio-semiótica, y de nociones como la de la ley de simpatía propuesta por Frazer (1890), reformulada por Mauss (1902-1903) y luego, discutida por la Semiótica Tensiva – cuya postura radica en que el ejercicio de algunas figuras retóricas están en consonancia con la problemática a la vez lexicológica, gramatical, y antropológica de las taxonomías culturales.

La Magia como técnica

En los primeros años del siglo XX, en su *Esbozo de una Teoría general de la magia* (1902- 1903), Marcel Mauss señalaba el carácter universal que hace a la magia distinguible de los demás actos sociales y define a los ritos mágicos como prácticas sociales guiadas por ideas y creencias y por poseer una forma eminentemente transmisible. Además, algo que caracterizaría a estos ritos es su repetición: “Los actos que no se repiten no son mágicos. Los actos en cuya eficacia no cree todo un grupo no son mágicos” (Mauss, 1979 [1902-1903], p.50).

El investigador también se valía de la identificación de similitudes y diferencias entre la magia y otras esferas del hacer social como lo son la técnica y la religión:

La magia tiende a hacerse semejante a la técnica en la medida en que se especializa y se individualiza en la persecución de sus fines. Entre estos dos géneros de hechos habría, pues, una identidad de función. Así, mientras que la religión tiende hacia la metafísica y se absorbe en la creación de imágenes ideales, la magia sale de la vida mística para mezclarse con la vida laica y servirla (Mauss, 1979 [1902-1903], p. 70).

De este modo, concluía en que la magia es fundamentalmente un arte de hacer y, con ella, los gestos que profiere el mago son trazos de técnicas.

Ahora bien, avanzado el desarrollo de la Antropología, desde la relectura que Merquior realiza de la concepción Levi-straussiana de arte como proceso de simbolización inherente a la cultura, tomaremos el enfoque de que *el arte*, no sujetándose a la realidad empírica, proporciona nuevas formas simbólicas que acaban enriqueciendo el mundo humano con nuevos sentidos; y es precisamente a través de esta concepción que avanza en la indagación de la dimensión cognitiva del arte que abordaremos casos específicos de rituales mágicos para preguntarnos acerca de su “eficacia” o, en otras palabras, en su modalidad de contribución a una lógica de lo sensible y a una ciencia del concreto¹.

De lo conocido y cotidiano como basamento de lo extraordinario

Siguiendo con el esbozo delineado por Mauss, la medicina, la alquimia y la astrología se han desarrollado dentro de la magia en torno a un núcleo lo más reducido posible de descubrimientos puramente técnicos. El principio según el que los conocimientos y creencias, entre ellos los relativos a la técnica, de un grupo han existido desde nuestros orígenes como especie y la preexistencia de un núcleo social compacto es parte basal de los estudios antropológicos y etnológicos.

Ahora bien, el conocimiento técnico y las creencias que se sostienen por tradición dentro de un núcleo comunitario compacto, sugieren la existencia de operaciones de transmisión y sostenimiento susceptibles de ser bosquejadas. En este sentido, Leroi-Gourhan (1971 [1964]) señala que los conocimientos en una comunidad se transmiten de forma oral y por figuración.

La creación figurativa es el elemento fundamental de la libertad individual mientras que el comportamiento técnico o social es vivido según unas normas colectivas que implican una ejecución

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

“conforme”. Estas normas colectivas, corresponden a la memoria familiar común en tanto ellas afectan todos los episodios materiales y morales de la vida cotidiana. (Leroi-Gourhan, 1971 [1964], p.138)

Para el caso de aquellas prácticas menos frecuentes o excepcionales, que en las sociedades sin escritura reposan en la memoria de verdaderos especialistas, Leroi Gourhan señala a los jefes de familia, ancianos, sacerdotes y bardos, como quienes asumen el papel de mantener la cohesión del grupo y por ende la salvaguarda y transmisión de estos saberes.

Conocimientos ordinarios y especializados se encuentran así determinados por aspectos como la proximidad espacial, el universo de lo conocido y de lo familiar. De este modo, se hace presente un aspecto aparentemente contradictorio entre cotidianeidad y excepcionalidad en el ámbito de lo mágico. Y es que, partiendo de que la magia tiene directa relación con la vida doméstica, para Mauss, sin embargo, la mayor parte de las circunstancias en las que se ejecuta el rito son circunstancias anormales:

Por más banal que sea el rito, se le quiere hacer raro y difícil. Por tal motivo se emplean cosas que no son corrientes, así como los gestos son todo lo contrario de los gestos normales. Todo esto rodeado de un aire de afectación, de cosa contra natura (...)

Así también, sobre la elección del lugar señala:

...generalmente este no se lleva a cabo en el templo o sobre el altar, sino en los bosques, lejos de la gente, durante la noche o al amparo de la oscuridad, o bien en algún lugar escondido de la casa, es decir, siempre en un lugar apartado (Mauss, (1979 [1903], p. 76).

Gilbert Simondon (2007) define a la unidad mágica primitiva como un vínculo vital entre el hombre y el mundo. Esto implica la estructuración de un universo a la vez objetivo y subjetivo, anterior a toda distinción del objeto y del sujeto. De este modo, se instituye una reticulación del espacio y del tiempo, del tipo figura sobre fondo, en el que se ponen de manifiesto los lugares y

momentos privilegiados como si todo el poder de actuar del hombre se concentrará en esos lugares y en esos momentos:

Un lugar privilegiado, un lugar que tiene un poder, es aquel que drena en él, toda la fuerza y la eficacia del dominio que limita. Así el mundo mágico está hecho de cosas y lugares que tienen un poder y que dependen de las demás cosas y lugares, que tienen, ellos también un poder (Simondon, 2007, p. 182).

Ahora bien, inmersa en esta unidad mágica primitiva de cosas y lugares encontramos también a la danza. En tanto despliegue de carnalidad en movimiento, ella es parte de la configuración del rito. El componente mágico primario se manifiesta en el momento chamánico, ahí donde el cuerpo danza, percute y grita. Un cuerpo que en sus movimientos y espasmos pone en juego una memoria individual que, es al mismo tiempo, producto y productora de memoria colectiva.

Este aspecto puede ilustrarse con las descripciones que realizó Evans-Pritchard en *La danza de los curanderos de Zande* (1974). Allí, manifiesta la centralidad del desempeño performático que describe como una danza extática y violenta. Según sus palabras, el médico-bailarín corta su propio cuerpo para hacer fluir la sangre y también excreta espuma por la boca. Cuando se le hace una pregunta oracular responde con movimientos al son de los tambores y cuando ya no puede bailar, como intoxicado, sacude sus campanas de mano para decirle a los tambores que cesen y su cuerpo se dobla hacia el suelo, examina los elementos y expresa su respuesta oracular.

Análisis

Presentación de casos

Abordaremos cinco casos de rituales mágicos pertenecientes a diferentes movimientos místicos, religiones y pseudoreligiones cuya

característica en común es la puesta en primer plano de la dupla performática cuerpo-objeto.

Los casos seleccionados son cinco: La limpia mexicana, el ritual de curación Ona, las ceremonias de danza y adivinación Yorubas (Orishas), la magia vudú y la magia Wicca.

Dos señalamientos:

- La performatividad de la relación cuerpo-objeto en los casos seleccionados implica una variedad de estados que van desde la danza grupal a los estados de posesión, considerando que en casi la totalidad de estos rituales se articulan ambas posibilidades, en diferentes momentos de la práctica.

- Hemos considerado suspender el aspecto histórico, al tratarse de ritos que constituyen prácticas vivas en la actualidad, pero cuyas condiciones de producción se han perdido en el sincretismo provocado por la fusión de culturas producto de corrientes migratorias, o debido al intento predeterminado de mantenerlas en secreto por temor a la persecución política y religiosa, generando la pérdida de datos relevantes sobre su historia.

La limpia, ritual prehispánico

La limpia consiste en un procedimiento de origen prehispánico que se utiliza profusamente en las prácticas de curanderismo tradicional mexicano. Esta terapéutica es muy popular y variada en cuanto a sus usos y en relación con los instrumentos y objetos que pueden participar. El objetivo consiste en limpiar, quitar, extraer de una persona o lugar el mal, la desarmonía, enfermedades y trastornos que se consideran ocasionados por espíritus. Los objetos varían entre el copal, velas, bálsamos, lociones, ramos de hierbas, flores, sal de mar, etc. Asimismo, los baños con lociones o jabones representan el tratamiento complementario.

Con alguna leve variación en la utilización de elementos y las etapas que implica, el ritual se puede describir de la siguiente manera: inicia cuando la persona se sienta en una silla o de pie y extendiendo los brazos hacia el frente; enseguida el chamán toma las manos del paciente y empieza a sentir su pulso, para identificar el problema. Luego, comienza a frotar las palmas de sus manos al tiempo que inhala aire y, de este modo, comienza la extracción del mal. Después realiza diferentes oraciones en tzotzil y toma un poco de pox (bebida tradicional hecha a base de maíz) se lo escupe al paciente para limpiar su cuerpo. También puede realizar una acción colocando ramilletes de hierba en cada ojo de la persona y escupir sobre ellos.

La acción con las velas o el copal consiste en un movimiento paralelo al cuerpo, de la cabeza a los pies y, por último, la frotación de todo el cuerpo con un huevo o con alguna hierba aromática. Si se trata de huevo, al finalizar el ritual, se rompe en un vaso con agua, ya que se supone que el agua atrapa todo lo malo.

Además, si el rito se realiza en una ceremonia abierta, tiene como antesala un despliegue de danza grupal en el que se utilizan elementos naturales como ramas, varas y ramilletes.



Fig. 1 @masdemx

Performance del objeto-ser de la curandería Ona

Alrededor de 1900, Lucas Bridges, hijo de un misionero que se crió en la cultura aborigen de Tierra del Fuego, señalaba que la primera de las supersticiones indias Ona era "el miedo a la magia y al poder de los magos, incluso por parte de aquellos que profesaban ese arte". La relación con "el objeto" consistía en algo de difícil identificación visual (especialmente desde la posición horizontal en la que se encontraba el paciente) y se extraía, durante el ritual, de los intersticios del cuerpo humano.

De pie o arrodillado al lado del paciente, mirando atentamente el lugar en que se encontraba el dolor, el médico exhibía una mirada de horror sobre su rostro que señalaba que, evidentemente, podía ver algo invisible para el resto de nosotros. Con sus manos trataba de reunir la presencia maligna en una parte del cuerpo del paciente, generalmente el pecho, donde luego aplicaba su boca y chupaba violentamente. A veces esta lucha duraba una hora, y otras veces el *joon* se alejaba de su paciente con el gesto de estar sosteniendo algo en su boca con las manos. Entonces, con un sonido gutural difícil de describir, lanzaba este objeto invisible al suelo y lo estampaba ferozmente sobre él. Ocasionalmente, un poco de barro, un poco de pedernal o incluso un ratón muy pequeño, muy joven podría ser señalado como la causa de indisposición del paciente (Bridges 1951, p. 262)

En otra oportunidad el mismo observador permitió a otro reconocido curandero intervenir sobre su propio malestar. El ritual consistió en que, medio reclinado sobre pieles de guanacos, el pecho de Bridges fue explorado por las manos y la boca del médico con presiones firmes, moviéndose en la forma prescrita de un lugar a otro, deteniéndose para escuchar aquí y allá. A continuación, el curandero y su ayudante se desnudaron. La esposa del curandero se quitó su ropa exterior, y los tres se acurrucaron y produjeron algo de tonalidad grisácea y forma de "cachorro"ⁱⁱ con unas cuatro pulgadas de

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

largo con orejas puntiagudas. Aparentaba tener vida, quizás debido a los movimientos provocados por la respiración y el temblor de las manos de los sujetos. Había un olor peculiar cuando el "cachorro" fue colocado por los tres pares de manos en el pecho del paciente donde, sin ningún movimiento repentino, desapareció.

Unos veinte años más tarde el padre Martin Gusinde fue informado por los indios que el "cachorro" estaba hecho de las plumas blancas de pájaros recién nacidos y de materia del cadáver de un chamán. Fue esta sustancia la que le habría dado al *joon* los poderes especiales y su habilidad de adivinar y de curar (Gusinde, 1982, p. 18).

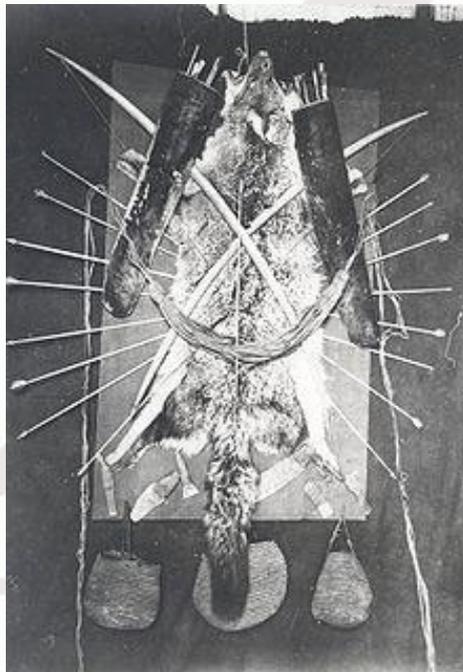


Fig. 2 @jpopper

Orishas: oráculos y objetos totémicos

La religión yoruba cubana fue llevada a la isla por los esclavos provenientes de Nigeria. La incorporación de sus deidades (orishas) y sus prácticas se mezclan con elementos de la cultura española católica.

El orisha tutelar se comporta como tótem, es el espíritu guardián de sus “hijos”. Así, surge la creencia en que cada orisha puede enviar oráculos y otro tipo de información futura o desconocida a sus protegidos. En el oráculo, el Obi (coco), una vez fragmentado en cuatro pedazos, se arroja al suelo y según el patrón que salga se procede a la lectura. Otros oráculos representativos de esta religión corresponden a los caracoles o cauríes, y a través de ellos, también hablan estos dioses africanos.

La mayor manifestación que involucra la danza se produce en las fiestas en honor a los espíritus totémicos u orishas, según el caso. En estas fiestas los miembros de un clan totémico imitan, en danzas ceremoniales, los movimientos y cualidades de su tótem. Cabe decir que cada uno de estos espíritus posee su propia danza y ésta se manifiesta en el movimiento del bailarín poseso.

De este modo, el dios Elegguá separará hierba mientras abre caminos, pues es el dueño de los caminos y es a él a quien se debe pedir permiso, pues de otro modo podría torcer cualquier intento de una persona para evolucionar; mientras que Oya, por su parte, mujer guerrera donde las haya y dominadora de egguns -muertos-, portará los irukés en alto, girándolos constantemente y gritando como si de una amazona belicosa se tratara.

Durante diferentes ceremonias se logra en algunos participantes, con el acompañamiento de los tambores y el frenesí de las danzas, un estado alterado de conciencia señalado por la comunidad como el momento en el que “*baja el santo*” o cuando el iniciado tiene “el santo montado”. Esta frase señala el control de la deidad sobre los movimientos y gestos exacerbados del poseído, que parecen estar codificados al punto de hacer posible la identificación del orisha participante.



Fig 3 @cubayoruba

Fetichismo en la magia vudú

La palabra vudú proviene de *vodun* y tiene su origen en la lengua *fon*, originaria de Benín y Togo y significa divinidad. El vudú se arraiga en la adoración de la naturaleza y los ancestros y la creencia en que los vivos y los muertos existen lado a lado. Un mundo dual que puede penetrarse a través de diferentes deidades.

La energía vital universal se concibe como sustancia omnipresente, y es llamada *atche*. En los ritos, esta energía se pretende impregnar o potencializar a objetos específicos que serán destinados a finalidades diversas. El fetiche y la posesión están sobrecargados de *atche*, siendo ambos los depositarios del máximo poder esperado en un acto ritual o en una ceremonia.

Dentro del vudú los espíritus ancestrales y elementales están representados por fetiches, que pueden estar constituidos por piedras, plantas, objetos de hierro y otros elementos simbólicos (no obstante, es necesario aclarar que en el vudú endógeno la divinidad en sí misma no se representa). En los ritos haitianos algunos de los objetos más preciados que contienen una carga simbólica son los tambores usados en las ceremonias.

Para lograr constituir un fetiche hay que integrar la fuerza vital *atche* con su representación. El objetivo es que sea el canal de una fuerza espiritual y para garantizarlo, éste deberá poseer rasgos propios que no sean copiados, de lo contrario su poder se dispersa.

También la danza está ligada a las posesiones que son el mecanismo habitual por el cual la divinidad entra en contacto con sus fieles y por ende representa el momento de consolidación del ritual. En el vudú haitiano las iniciadas llamadas *vudusis* son consagradas para danzar para el *loa* y ser poseídas por él (Metraux, 1963). Asimismo, el contacto físico con los bailarines está prohibido. Sus vestidos representan a seres de otro mundo y tocarlos puede causar la muerte del no-iniciado.

Asimismo, tanto en el vudú africano como en el haitiano, las pautas de máscaras, objetos e indumentaria, así como los gestos y contorsiones corporales, están determinados por criterios estrictos de identidad.

Desde el punto de vista ritual resulta de fundamental importancia saber que personaje representa la máscara y no quien la porta (esto último puede ser fatal para el rito), la máscara en el rito tiene la función deliberada de suprimir la identidad de la persona que la lleva, ya que la identidad del cuerpo se manifiesta fundamentalmente por la cara. (Cadenas, H. en Colombes 2014, p. 9)



Fig. 4 @gettyimages

Elementos de la magia Wicca

La Wicca es una pseudo-religión derivada del Neopaganismoⁱⁱⁱ. Se trata del resultado del sincretismo de religiones pre-cristianas ligadas a la fecundidad y la naturaleza.

Los «elementos» dentro del simbolismo mágico de la Wicca representan los componentes básicos de todo lo que existe. Estos cuatro elementos -Tierra, Aire, Agua y Fuego- son al mismo tiempo visibles a invisibles, físicos y espirituales. Según este pensamiento mágico, todas las cosas han sido formadas a partir de ellos y forman un sistema, de modo tal que determinados objetos y acciones e incluso lugares se configuran energéticamente de acuerdo con esta disposición cuadripartita. Así:

- Tierra (orientación norte): Un ritual de este elemento podría ser enterrar un objeto representativo de una necesidad en una parcela virgen de tierra, y el interesado deberá caminar a través de millas de campo visualizando tal necesidad.
- Aire (orientación este): Los hechizos que involucran al aire suelen incluir el acto de situar un objeto en el aire o dejar caer algo desde el borde de una montaña o de otro lugar elevado de manera que el objeto conecte físicamente con el elemento.
- Fuego (orientación oeste): Un ritual de fuego suele involucrar ahumar o quemar una imagen, hierba, o cualquier otro objeto inflamable, o el uso de velas o pequeñas hogueras.
- Agua (orientación sur): la magia en este caso se realiza con espejos, agua de mar, niebla o lluvia.

En función de estas cuatro direcciones se configura un mapa de disposiciones rigurosas de los objetos en el altar del rito Wicca. Así, una vela es colocada a la izquierda simbolizando a la *Diosa*, y otra a la derecha para

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

el Dios. También se suelen presentar estatuas, imágenes o dibujos de los Dioses y se colocan objetos símbolos que son el athame, el cáliz, la vara y el caldero, correspondientes con los cuatro elementos: aire, fuego, agua y tierra, respectivamente.

En la antigüedad, las celebraciones Wicca, tanto *sabbaths* como *esbats*, comenzaban y terminaban con danzas. La danza implicaba un preámbulo, utilizado para generar energía y fusionarla en el momento del rito. La danza se presenta así como una constitutiva del rito de preparación que antecede al momento crucial del acto mágico.

Entre las creencias mágicas de tradición occidental, emparentadas con la tradición celta y con la Cábala, la cuadratura del círculo se presenta como un símbolo cuyo significado es a la vez didáctico y misterioso. El cuadrado girando sobre sí mismo, produce el círculo, y es a la cuadratura del círculo lo que el movimiento circular de cuatro ángulos iguales girando alrededor de un mismo punto. La danza en espiral se incorpora especialmente como medio energético e implica cierta disposición especial y el contacto físico —a través de las manos y brazos— entre los participantes, e incluye elementos como música y manipulación de objetos. La creencia consiste en que cuando el practicante inmerso en la corriente magnética del círculo alcanza un punto sin retorno, en el momento exacto en el que el cuerpo no puede canalizar ni generar más energía, el poder es liberado hacia el objeto mágico.



Fig. 5 @orpel.org

El privilegio de lo provisorio. Circunscripción del espacio y el tiempo en el rito mágico.

Describamos brevemente los espacios en los que se lleva a cabo el rito en cada uno de los cultos y pseudo-religiones mencionadas:

En el caso de la limpia mexicana, el rito se puede realizar en privado o en público, en el ambiente doméstico o en la plaza, en este último caso, se trata de ocasiones que incluyen como antesala la danza grupal y en la que puede participar el curandero que luego oficiará el rito.

En el caso de los rituales Ona en el que participan objetos imprecisos e incluso virtuales, provocados como una ilusión de existencia a partir de la prestidigitación, el espacio es privado, también doméstico o al menos apartado.

También el ritual Orisha puede ser público. En él la danza antecede y cierra el rito de un grupo reducido o incluso de una persona en solitario. En el caso de las festividades, el espacio de la apertura y cierre con danzas se realiza en forma circular (los músicos con sus tambores arman el círculo y en su interior los bailarines posesos danzan y se mueven, sosteniendo en una mano el objeto que identifica al orisha presente). En el ambiente privado se utiliza una mesa o el suelo, donde se realiza el proceso de adivinación con caracoles o coco, por ejemplo. El cuerpo sentado en el suelo (Nigeria) o en una silla frente a la mesa (Cuba) arroja el objeto en el caso del coco, para su fragmentación y en el caso del conjunto de caracoles para su despliegue en la superficie de la mesa o del suelo.

El fetiche vudú al tratarse de hechizos, funciona en la privacidad del secreto. Pero además la utilización de objetos mágicos que sirven de medios genera una diversidad de acciones, como la guarda, el escondite, la quema, etc., tal como sucede con el *canari*, fetiche que actúa como canal energético y protector del *Grosbon-ange* (parte espiritual de una persona), y se conserva en el templo. Además, las máscaras se utilizan durante la posesión de los médiums

cuya gesticulación y movimientos corporales se realizan en el transcurso de la ceremonia.

El rito Wicca se caracteriza por la disposición circular. Se construye un círculo con agua y sal y en su centro se enciende una hoguera, si se trata de un lugar abierto, por ejemplo el bosque, se crea un altar donde cada objeto ocupa un lugar preciso, en el caso de un ambiente doméstico. En todas las variables, la magia se realiza en un lugar apartado de la mirada pública.

Notamos así que en los cinco casos convocados, se trata de configuraciones espaciales variadas en cuanto a su accesibilidad (ámbito privado o público) y sin embargo, sus límites se encuentran definidos: un altar, una mesa, el suelo de una habitación, un recoveco en el bosque, un círculo de tambores, e incluso, un rincón en una plaza pública. De modo tal que la extensión imprecisa del bosque, el terreno abierto a la circulación y recreación en la plaza, la habitación doméstica, la mesa de la reunión familiar cotidiana, etc., en el momento del rito, se transfiguran a lugares específicos y cerrados. La elección del espacio, entonces implica la construcción de un emplazamiento semiótico “especializado” pero configurado con la lógica del *bricolaje*, definido por Levi Strauss, en el sentido de “tomar/aprovechar lo que se tiene al alcance”, y de acuerdo con la postura de Gilbert Simondon (2007) respecto al espacio mágico primitivo, como si de una figura sobre un fondo se tratara.

Entonces, definimos al dispositivo de la magia como una circunscripción espacial y temporal del orden de lo *provisorio*. En el sentido en que solo existe mientras el rito mágico se lleva a cabo y se disuelve cuando éste finaliza. Sin embargo este carácter provisorio se ve contrarrestado por el relativo a la *repetición*, pues toda vez que se construye un espacio con el fin de producir un ritual mágico, se construye atendiendo a reglas de disposición estrictas: los objetos se colocan siempre en el mismo lugar en el altar Wicca; el danzante poseído por un orisha debe bailar en medio del círculo y blandir en una mano un objeto específico y no otro y el coco y los caracoles deben colisionar sobre una superficie plana y libre de obstáculos.

Caben tres conclusiones sobre lo hasta aquí analizado:

1) Por un lado, la entrada de lo azaroso y lo espontáneo en términos espaciales y temporales –aspectos que muy bien podrían esperarse como parte de la operación de *bricolaje*–, quedan afuera de la configuración del rito mágico.

2) Por otro lado, lo provisorio y contingente del espacio y el tiempo del rito, se contrarrestan sobre la *repetición* que marca la transmisión del conocimiento a través de la tradición. La ubicación socio-geográfica y la ocasión podrán variar pero el espacio y la duración del acto serán siempre los mismos.

3) Es posible incluir en la consideración a una espacialidad y una temporalidad “ampliadas”, en un eje de transformación “mitológica”^{iv}, entendiéndolo por tal al tipo de lógica de acción expresable como de causa/consecuencia o carencia/restitución. Así, “la acción de hoy se manifestará mañana” el espacio del presente, el del momento del conjuro, se proyecta sobre el espacio futuro, donde se manifestará el resultado (exitoso) del rito.

De la multidimensionalidad de la semiosis en el rito mágico.

A diferencia de la categorización de Frazer (1870) sobre la *ley de simpatía* como el carácter constitutivo y motivador de los ritos mágicos, Mauss se refiere a la simpatía como un tipo de funcionamiento relacional de los elementos, sustancias y objetos que se ponen en juego y atribuye la posibilidad de tal ejercicio a aspectos propios de cada objeto o sustancia participante: “Nos encontramos ante un gran número de prácticas (...) que emplean sustancias cuya virtud se transmite por el contacto. En otras palabras, facilitan el medio de utilizar las asociaciones simpáticas o de utilizar las cosas simpáticamente” (1979 [1902-03], p. 10).

Si Mauss concibe entonces como elementos constitutivos siempre unidos y en contacto a la contigüidad y semejanza (además de la de oposición),

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

conformando la prevalencia operativa de la simpatía en la magia, Zilberberg (2016 [2006]) presenta a estas como vectores en un eje tensivo, en el que se entrecruzan e interpenetran.

Teniendo en cuenta, entonces, estos aspectos de unión, tensión e interpenetración de “magnitudes semióticas”, el siguiente paso del análisis será abordar el funcionamiento de los objetos en relación con los cuerpos en el marco espacio-temporal del rito.

Sobre la operatoria objeto-cuerpo en el sistema clasificatorio de la magia.

Como señala Mauss, la magia es el arte de acomodar y efectivamente, en los rituales Wicca principalmente y pero también en las sesiones de adivinación orishas y en la limpia, se observa una arquitectura objetual trazada donde cada cosa tiene una posición y obedece a maniobras específicas.

El objeto de la deidad es él y no otro. Su poder se encuentra en su identidad diferencial. Lo mismo sucede con cada uno de los elementos que se utilizan en el altar Wicca, todos cumplen un rol específico y ocupan un lugar específico, simbolizando este rol y esa ubicación también a partir de su valor negativo. Si observamos el funcionamiento de los objetos durante el ritual de la limpia, también podemos dar cuenta de una cartografía de funciones, en este caso ya no posicionales sino “de aplicación”: cada elemento aquí tiene un orden de entrada en actividad y una modalidad específica de contacto con el cuerpo. Así, en el rito Orisha, en la limpia mexicana y en la Wicca, el objeto forma parte de una cartografía o de una partitura previamente pautaada, y es aquí donde encuentra su poder.

Pero no solo se trata de acomodar sino también de transformar, de preparar mezclas y fermentaciones. Los productos se trituran, se muelen, se mezclan, se disuelven para transformarlos en perfumes, bebidas e infusiones con objeto de ser fumigadas, bebidas, guardadas como amuletos. En la limpia,

el incienso se quema en el copal, el brebaje pox se escupe sobre el paciente, las hierbas aromáticas se trituran para ser utilizadas en los masajes.

Además, esta cocina química o farmacia, como Mauss denomina a esta disposición de objetos y sustancias, no tiene sólo por objeto hacer útiles las cosas mágicas, sino que sirve para otorgarles la forma ritual que es parte de su eficacia. Así también el investigador proyecta el funcionamiento simpático de los objetos sobre la dimensión performática del cuerpo. Identifica a los ritos de entrada como aquellas ceremonias y prácticas que carecen de proporción con respecto a la importancia del ritual central:

Tales son las danzas mágicas, la música continuada, los tam tam, e incluso las fumigaciones e intoxicaciones. Todas estas prácticas ponen a los oficiantes como a sus clientes en un estado especial no solo moral y psicológico sino también fisiológicamente diferente de su estado normal (1979 [1902-03], p. 32)

En este sentido, el aspecto energético de las danzas orishas constituye un complemento institucional para la práctica de la adivinación. Es decir que el rito y la ceremonia se realizan por separado. La primera con fines mágicos inmediatos y la segunda en términos de festividad. En esta instancia de ceremonia social, el dios o la diosa *cabalgan* sobre el poseído quien en este momento no hace más que obedecer lo que el espíritu manda, que es principalmente la ejecución de movimientos que identifican a esa deidad en concreto.

En este caso, el objeto es parte de la coreografía. Funciona de forma sinecdótica, pues señala al dios presente, por ejemplo en el caso del Iruke, se trata de la diosa Oya. Pero el objeto no solo sirve para identificar al ente que ha poseído al cuerpo sino que además opera como herramienta de simulación de una acción técnica específica, como es el caso del garabato de guayaba en el caso de la danza del dios Elegguá. Esta vara, ayuda a la pantomima de la acción de separar la hierba/pastizales del camino, por ende, estamos aquí, en el terreno de la similaridad.

Mientras que en continuidad con la disposición de los objetos en el altar del rito Wicca, las danzas que anteceden y preceden al acto, repiten la geometría circular dotándola de elementos performáticos diferentes. Así algunos covens de la actualidad realizan una simple carrera o una ligera caminata imitando una sencilla danza alrededor del altar. De modo tal que actualizan las entradas y salidas “tradicionales” donde se danzaba en círculo o en corro, todos en ronda tomados de la mano, y en deosil, mientras recitaban conjuros.

También en la Wicca se encuentran danzas rituales, dentro de los propios *sabbats*, con significados distintos, como la danza en espiral primero del exterior del círculo hacia el interior, para volver del interior al exterior nuevamente, simbolizando así la entrada a los planos interiores y su posterior salida de nuevo a nuestro plano. De este modo el círculo que estructura el dispositivo se proyecta y multiplica en modalidades diferentes, potenciando las leyes de contigüidad y semejanza constitutivas del funcionamiento simpático elemental.

En estos agrupamientos de cosas y de seres que busca introducir un comienzo de orden en el universo:

Cada cosa sagrada debe estar en su lugar, observaba con profundidad un pensador indígena. Inclusive, podríamos decir que es esto lo que la hace sagrada, puesto que al suprimirse, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido. Al ocupar el lugar que le corresponde, contribuye a mantener dicho orden. Los refinamientos del ritual que pueden parecer ociosos cuando se les examina superficialmente, o desde afuera se explican por la preocupación de no dejar escapar a ningún ser, objeto o aspecto a fin de asignarle un lugar en el seno de una clase (Fletcher, en Levi Strauss, C., 1964 [1962], p. 25 y 26).

Así también, en ese “arte de la acomodación” y podemos decir también “de la sistematización”, la expresión corporal se encuentra organizada y coordinada de forma precisa en relación con los demás elementos. Esto es, en cuanto a su momento de ejecución, antes, durante o después del rito. Y en relación con esto participa con un rol activo en la arquitectura del dispositivo:

la danza traza un círculo en la Wicca señalando la frontera entre el espacio mágico y el profano, anuncia la apertura del rito de la limpia, suspendiendo la temporalidad cotidiana con el inicio del estadio ceremonial, sostiene el momento álgido de la posesión mágica orisha soportando e indicando la identidad del espíritu de turno.

Operaciones objetuales y corporales multivalentes en el rito mágico

Funcionamiento del fetiche vudú

El todo y sus partes están íntimamente entrelazados, y ligados unos a otros por el destino, y lo siguen estando aún cuando en los hechos se encuentren separados. Aún después de la separación, lo que amenaza a una parte, amenaza también al todo. Quien domina una parte del cuerpo del hombre, por pequeña que sea, aunque solo sea su nombre, su sombra, su reflejo en el espejo – cosas que para la intuición mítica constituyen partes “reales” de ese hombre- domina al hombre completo y ejerce sobre él una violencia mágica. (Cassirer, en Zilberberg C., 2016, p. 33)

La sinécdoque es aquí una forma de vida.

También cabe detenerse en la formulación de Mauss respecto de lo que él denomina “contagio imaginario” como una fusión, una identificación relativa entre las cosas y los seres en contacto.

En la magia vudú, el objeto ocupa un lugar central en estas “cadenas de contagio” y funciona como sustituto, y para ello se presenta plenamente inserto en una conexión sinecdóquica, en el sentido de:

- Ser un elemento que pertenece al cuerpo objetivo del rito o en todo caso, ser propiedad de esta persona (uñas, cabellos, sangre, objetos personales, etc.). El poder de la parte radica en su estatuto material, en su permanencia en cuanto objeto físico y al mismo tiempo manipulable y sobre esta posición, se asienta la conexión dada por la contigüidad de la parte con el todo (caso de las partes corporales u objetos personales de la víctima). Ahora bien, tal operación de reenvío indicial se reviste de la operatoria simbólica que señala un funcionamiento en dirección inversa: el ser la parte de un todo lo coloca en posición de medio para redirigirse a ese todo, agrediéndolo, contagiándolo, enfermándolo.

- Ser un medio de presentificación de un espíritu, es decir, un modo que hace posible la materialización de éste (piedras, plantas, estatuillas, objetos de hierro, o el caso de máscaras y vestuario utilizados en las danzas de posesión). Aquí también encontramos funcionando al objeto como la parte material del todo “espiritual”. Y sobre este sentido se asienta el aspecto simbólico, en tanto conexión determinada por las regularidades y convenciones del rito mágico (así, el saber que tal deidad “está” en esa piedra o en esa máscara, implica una creencia pautada e indiscutible para todo el grupo).

En ambos casos, el lazo simbólico puede estar reforzado por aspectos de semejanza entre la parte y el todo, por ej., al tratarse el objeto de una estatuilla de aspecto similar a la deidad que “ha bajado”, o si se trata de objetos con algún rasgo semejante al que se supone tiene el espíritu en presencia (puede ser el caso de una máscara). También, la analogía puede darse en relación al acto (por ej, una berenjena donde se clavan alfileres semejanza con cuchillos atravesando a la víctima), e incluso, en términos de sustancia, las propiedades de la parte, es decir del objeto pueden ser equivalentes a las del todo, sea este cuerpo o espíritu.

Desde otro punto de vista, estos redireccionamientos semióticos, se encuentran funcionando desde el punto de vista meta-narrativo, subordinados

a una estructura mitológica signada por el núcleo causa-consecuencia: por medio de la verbalización, se profiere una amenaza o deseo de venganza señalando la prosecución de un fin con la intervención del fetiche (exhibiéndolo o solo nombrando su existencia). Esto provoca en la persona el temor por lo que puede sucederle a futuro y, en casos extremos, activa su deterioro físico e incluso parece suficiente para provocar su muerte (luego abordaremos en profundidad el mecanismo socio-semiótico de este fenómeno). En síntesis, la palabra “performativa”^{vi} hace su entrada en el encadenamiento reforzando su funcionamiento como símbolo al constituirse en soporte, junto al fetiche, del relato mítico, y de esta forma crea y garantiza la eficacia del rito.

Funcionamiento del objeto-ser Ona

El caso del ritual de curandería Ona ofrece un aspecto peculiar cuando se hace foco en “el objeto” que protagoniza el rito. Tal como relata el observador, se trata de un “algo” impreciso que se extraía, durante el ritual, de los intersticios del cuerpo humano viviente. Ese objeto que no se deja ver, sino que se infiere a partir de los movimientos y gesticulación precisos por parte del curandero:

Con sus manos trataba de reunir la presencia maligna en una parte del cuerpo del paciente. Entonces con el gesto de tomar con sus manos el elemento sostenido por la boca, y, con un grito gutural difícil de describir, lanzaba este objeto invisible al suelo y lo estampaba ferozmente sobre él. (Bridges, 1951, p. 262)

En otra instancia el mismo observador describe:

...y los tres se acurrucaron y produjeron algo de tonalidad grisácea y forma de “cachorro” y unas cuatro pulgadas de largo con orejas puntiagudas. Aparentaba tener vida, quizás debido a los movimientos provocados por la respiración y el temblor de las manos de los sujetos. Había un olor peculiar cuando el “cachorro” fue colocado por los tres pares de manos en el pecho del paciente donde, sin ningún movimiento repentino, desapareció. (Bridges, 1951, p. 262)

El “cachorro” estaba hecho de las plumas de pájaros y de materia del cadáver de un chaman.

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

Si observamos estas manifestaciones a la luz del señalamiento de Mauss sobre que la magia implica una superposición de imágenes, sin la cual el rito sería inconcebible, del mismo modo en que quedan confundidos el sacrificante y la víctima, el dios y el sacrificio, el mago, el rito y los efectos de este último dan lugar a una mezcla de imágenes imposibles de separar y esa misma confusión es objeto de representación. Se trataría así de una operatoria de síntesis en el que las causas y efectos quedan confundidos.

En otras palabras, la presencia objetual del mal que apremia al paciente implica la construcción de un objeto indefinido y “virtual”, cuya existencia depende de los movimientos de acercamiento-alejamiento, desplazamientos verticales y horizontales del cuerpo y de las manos del curandero, e incluso de la elaboración a través de esta movilidad de lazos de semejanza (mediante los que un amasijo de plumas y carne descompuesta parece tener vida).

En el rito que moldea a tales entes, los dos atributos, virtualidad e indefinición- se enriquecen mutuamente, en el sentido de que al crearse una imagen a través de la performance del chamán y no el mostrar un objeto reconocible físicamente, el acto permite la generación de un efecto visual e incluso multisensorial de materia indefinible y por esta misma indefinición, también amenazante. Del modo inverso, la indefinición reenvía al carácter indeterminable de presencia-ausencia tal que eso que no solo es indefinible en una tipologización de cosas, también lo es en términos de existencia o no como parte del mundo material.

Ida y vuelta en la cadena simpática del fetiche, de la conexión por contigüidad de la persona a la cosa y de la cosa a la persona, del daño al objeto al daño a la persona, del parpadeo del objeto que es y no es, que está y no está. Tanto en el fetiche vudú como en el caso del objeto indeterminado del ritual Ona, la cosa adquiere centralidad en la medida en que logra dinamismo en una cadena de operaciones semióticas de niveles de complejidad disímiles (en las que participan el cuerpo y su quehacer performático, las leyes

temporo-espaciales del escenario/dispositivo mágico, y la creencia mítica que legitima los poderes del rito).

Conclusiones

Nos hemos referido, hasta aquí, por una parte al funcionamiento de los objetos en los ritos mágicos de los cultos de la limpia mexicana y de las ceremonias Orisha, y Wicca, como elementos de un sistema de clasificación pautado, donde cada cosa posee una significación determinada en y por el mismo sistema al que pertenece.

Además hemos indagado en otros dos casos, el del fetiche vudú y el del objeto que hemos denominado “indeterminado”. Ambos objetos aparecen al margen de un sistema clasificatorio, o al menos respecto de uno aprehensible y de contorno definido por la instancia del rito, como los correspondientes a los casos anteriormente mencionados. En el rito Vudú u Ona lo que toma relieve del funcionamiento objetual, es su valor como producto de las relaciones simpáticas, si utilizamos terminología de Mauss, en el sentido de aspectos de contigüidad (la presencia sincrónica del fetiche), semejanza (la identificación por apariencia del fetiche y la ilusión de identidad formal del objeto Ona) y contradicción (el efecto de ser y no ser del objeto Ona).

Ahora bien, el cuerpo coreografiado del primer grupo de rituales – los de Limpia, Yoruba y Wicca-, consiste en un cuerpo atravesado por gramáticas de movimiento específicas, sigue una fórmula y con esto, se señala a sí mismo como plenamente investido de sentido. Un cuerpo-símbolo que forma parte de un todo mayor, de un organismo que funciona en otro nivel.

El cuerpo “visceral” del segundo grupo – Ona y Vudú-, en cambio, presenta en otro orden de complejidad en cuanto a su funcionamiento al tratarse de un cuerpo que abandona el marco social simbólico para volver al primer estadio el de la pura indicialidad. Cuerpo pasional –que es generador de “sospechas” por ser el punto crucial de un salto de escala, en el sentido de

encontrarse en el linde entre su posición nodal en la semiosis, en tanto sujeto significante, y un estado de pura materialidad presemiológica.

Aún señalando estos aspectos diferenciales con respecto a la figuración y performatividad del cuerpo, todos los casos convocados tienen algo en común: se trata de cuerpos inmersos en un dispositivo escenográfico, en el sentido de la construcción de un espacio de funcionamiento específico. No es determinante si el rito se realiza en público o es una ceremonia secreta, sino el hecho de que el cuerpo se aparta de su cotidianeidad, cambia de ritmo. Y este cambio puede pensarse en una lógica gradiente en la que el caso de posesión (situaciones de éxtasis, convulsión, etc.) representa el extremo, el punto de fractura en el que el cuerpo biológico se separa del ritmo vital social.

Una mirada “meta” sobre el funcionamiento narrativo-pasional del objeto.

Hasta aquí hemos observado que la operatoria objetual, la performance corporal, y toda especificidad estésica y estética involucrada, se configuran en forma de dispositivo, y funcionan, de acuerdo con terminología de la Semiótica Tensiva como “complejidad de desarrollo” en virtud de la cual se asegura la interacción de magnitudes que se hallan en contacto. (Zilberberg, 2016, p. 34).

Referencias tales como *ley de simpatía* o *interacción de magnitudes*, nos señalan la necesidad de indagar lo hasta aquí concluido, observándolo en su dimensión pasional. La acepción que damos al concepto de pasión corresponde a la formulada por Descartes en su Tratado sobre las Pasiones del Alma.

El filósofo sostiene que la pasión es el punto de vista sobre la acción^{vii} por parte del que la recibe. Alguien actúa sobre otro, le afecta y el punto de vista de ese otro, de ese otro que padece el efecto de la acción, es una pasión. De modo tal que el efecto de una acción, es una pasión (Fabbri, 1999, p. 61).

En primer lugar, observamos que lo objetual mágico –forme o no, parte de un sistema clasificatorio más o menos evidente- se encuentra inserto en acciones que involucran cambios de estado. Así el disponer en orden los objetos,

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

encender velas y colocar hierbas en ramilletes, danzar o caminar en círculos y obedecer al ritmo de la música con el propio cuerpo, constituyen acciones que marcan un cambio de estado, en tanto marcan un inicio, abren el rito y colocan al sujeto en un estado pasional de porosidad y aceptación. Tal estado irá *in crescendo* y en algunos casos – y siempre que la gramática del rito lo habilite – llegará a colocar al sujeto en estado de euforia y, al límite, en el de trance (ayudado por brebajes, hierbas y otras sustancias químicas).

Así también encontramos que la vinculación compulsiva puede asimilarse desde el aspecto pasional: al saber una persona, que un mechón de pelo de su propio cuerpo, se encuentra en manos del brujo, y percibir su propia impotencia ante el posible “contagio”, así como el sentir la incomodidad suscitada por el estado de duda, de incertidumbre, ante eso que se ve y que no se ve, y que por ende existe y no existe al mismo tiempo. En ambos casos se produce una asociación entre objeto y cuerpo determinada por la concatenación acción y pasión, donde el objeto y el cuerpo se encuentran funcionando de forma central.

En síntesis, todos estos estados susceptibles de ser pensados en términos de narrativa^{viii} en los que se subsume al cuerpo y a las cosas, en el dispositivo del rito mágico, indican una amplia gama de valencias pasionales en tanto efectos de la acción: desde el ánimo que se tranquiliza al disponer los objetos obedeciendo al orden de la clasificación (altar Wicca), pasando por el estado de duda de la percepción de algo inclasificable (objeto del rito Ona), o el de temor al sentir que la propia salud ahora depende por completo de las fuerzas asignadas al fetiche, hasta la misma pérdida de conciencia en el trance (danzas Orishas).

En estos cambios de estado de naturaleza narrativa, los objetos se encuentran funcionando como disparadores, bisagras o válvulas de contención de las acciones, y por lo tanto se sitúan en el principio de los pasajes de estado de una valencia pasional a otra. Así, entre las operatorias objetuales involucradas en este aspecto, encontramos una gran variación de “principios de acción”, pero que pueden ser subsumidas a dos órdenes, el de sustracción (el

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narrativa y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

objeto se esconde, se paraliza, se extrae, se destruye) y el de adjunción (el “poder” se *proyecta* por contigüidad o por analogía).

Éstas operaciones, son entonces hacedoras de estados pasionales específicos –tranquilidad, duda, temor, euforia, e incluso el extremo, la alteración de conciencia y la muerte^{ix}- y son las que completan la configuración semiótica del dispositivo del rito, un mecanismo caracterizado por la construcción de fronteras temporales y espaciales a partir de una lógica narrativa.

De lo social a lo colectivo en la eficacia del rito mágico

En la introducción que le dedica a Mauss, muchos años después de la primera aparición de su *Esbozo...* en 1903, Levi Strauss se detiene en la consideración del modo en que Mauss busca resolver el problema epistémico de la relación entre lo individual y lo social para hacer avanzar sus descubrimientos etnográficos en el campo de la ciencia.

La diferenciación que realiza Mauss entre lo social y lo colectivo (Young-Eisendrath y Dawson, 2003) implica una conceptualización ampliamente discutida, incluso en la actualidad. Su fuerza se encuentra en que busca salvaguardar la comprensión de las prácticas humanas ante el peligro de caer en reduccionismos estériles.

Mauss estaba en lo cierto cuando constataba ya en 1902 que, de hecho, cuando llegamos a la representación de las propiedades mágicas, estamos en presencia de fenómenos semejantes a los del lenguaje (...) los fenómenos fundamentales de la vida del espíritu, aquellos que la condicionan determinando sus formas más generales, se sitúan dentro del pensamiento inconsciente. El inconsciente sería pues el elemento mediador entre el individuo y los demás, porque: sin hacernos salir de nosotros mismos, nos hace coincidir con formas de actividad que son al mismo tiempo nuestras y de los otros, condiciones de todas las vidas mentales, de todos los hombres y de todos los tiempos (Levi Strauss, en Mauss, 1979 [1902-03], p. 28).

En forma de conclusión y teniendo como referencia estos aspectos, nuestro interés ahora es el de abordar los señalamientos acerca de la

operatoria que tal o cual acto mágico ha tenido o es susceptible de tener, y en consecuencia las pasiones que suscita en la comunidad y la construcción de un aparato discursivo que legitima o deslegitima al rito de acuerdo con su eficacia. Pues, como señala Mauss “El arte mágico (...) no gesticula en el vacío, trabaja sobre la materia provocando auténticas experiencias e incluso, descubrimientos al tiempo que pone al servicio de la imaginación individual las fuerzas y las ideas colectivas” (1979 [1902-03], p. 70). También en este sentido, volvemos con Merquior (1974), al pensamiento sobre la experiencia estética involucrada en el proceso de legitimación de la eficacia del rito mágico y la idea de que la experiencia estética concreta implica una construcción de conocimiento y no una simple representación mimética.

En *Viscerality, faith, and skepticism*, Taussig (2016) se pregunta sobre el funcionamiento de la creencia y el escepticismo de acuerdo con los resultados susceptibles de exhibición de la magia. Para ello, focaliza la atención en la técnica corporal del chamán en diferentes escenas de rito y advierte que de forma constante el paciente, el aprendiz de brujo e incluso la comunidad que los rodea, parecen hacer un intento para entender al fraude como algo no fraudulento. Taussig se refiere a este aspecto como una gramática propia del “truco” y, por ende, éste funcionaría como una parte activa del rito:

Uno podría preguntarse sobre el significado de tal creencia como si un principio del tipo *aún así...*, a pesar de su evidente falsedad, fuera convalidado por el chamán y sus pacientes, forzando así el problema sobre la diferencia entre la creencia en un estado psicológico personal, versus la creencia en la tradición como algún tipo de guión cultural (se trata del problema visto desde el enfoque intelectualista británico de la magia versus los franceses à la Emile Durkheim y Lucien Lévy-Bruhl) (2016, p. 463).

El investigador, sin embargo, expone y discute la postura de Walens (en Taussig, 2016) quien señala la eficacia de la técnica corporal asegurando que:

La parte crítica de la cura es la fluidez, habilidad y perfección física con la que el chamán realiza sus trucos, porque

son los movimientos de los trucos (reforzados por su duplicación exacta por los espíritus) los que efectúan la cura"- y aún más - "Quizás podríamos decir, por lo tanto, que lo crucial es la repetición del ocultamiento y la revelación, para lo cual entrar y salir del cuerpo humano es la puesta en escena por excelencia. Las características del movimiento físico realizado por el ritualista son de la mayor importancia porque las cualidades particulares del movimiento que realiza durante la ejecución del ritual se repetirán exactamente en forma, pero con un poder muy aumentado por los espíritus (2016, p. 25).

En este sentido Taussig, afirma, que lo que está en juego es la fluidez en términos de un movimiento especular:

Con esto quiero decir que el éxito no se encuentra en que el intérprete celebra un contrato con los espíritus, y tampoco en que realiza movimientos perfectamente pautados, sino en que se está adaptando a su mundo a través de la perfección de su desempeño. En la repetición se parece cada vez más a sí mismo, está cada vez más cerca de convertirse en sí mismo (2016, p.18).

Se revelan, de este modo, dos maneras según las cuales la fe logra superar el escepticismo con respecto a la actividad de los curanderos. Una ya formulada en el siglo XIX por E. B. Tylor corresponde al enunciado "Aunque la mayoría de los médicos son falsos, hay algunos que no lo son, y es a menudo el caso (...) Hay, entonces, un ideal de roca firme y de vez en cuando el ideal aparece actualizado" (2016, p. 478)

Nos referiremos ahora al caso de muerte vudú que se encuentra en el informe de W. Lloyd Warner (1958). Se describe como una secuencia psicosocial compuesta por casos en que se observa la aceleración del deterioro orgánico y la muerte efectiva de una persona a partir de ritos con fetiches, en un lapso corto de tiempo.

El mecanismo de la muerte se describe como "Deshidratación por confiscación de fluidos". Al respecto, Lloyd Warner relata esta secuencia:

Se anuncia al sujeto y a la comunidad que el hombre está "medio-muerto" provocando un efecto de sugestión en el individuo y esto parece ser suficiente para establecer ciertas reacciones psicofisiológicas que tienden a destruirlo. La presión se aplica entonces a través de los ritos mortuorios que cumplen la función de intentar sacarlo de la sociedad de los vivos a la de los muertos, destruyendo aún más su deseo de vivir y con frecuencia provocando finalmente su muerte. (Eastwell, 1982, p. 9)

Por su parte Lex (1974) admite que la deshidratación a veces puede ser un factor, pero considera que la una incapacidad anatómica aparece impidiendo que la víctima trague líquido. La evidencia desde el punto de vista de la medicina occidental radica en que el líquido se retiene activamente para acelerar la muerte. Este dato coincide con la creencia arraigada entre estos aborígenes, de que el individuo solo puede ser animado por el espíritu del antepasado, y por ende no necesita de fluidos. Esta idea explica por qué algunos parientes promueven la deshidratación mientras que otros la permiten pasivamente (Eastwell, 1982, p. 12).

De acuerdo con estos informes, no se ha encontrado una hipótesis certera para la muerte vudú: solo que se origina como consecuencia de la sugestión, es decir, por la creencia de la víctima en la brujería y la convicción de su propia muerte, lo que indicaría la puesta en actividad de su "mundo de suposiciones". En este estado la persona verdaderamente considera la muerte como un rito de paso hacia un "mundo de agua y espíritus que moran en las profundidades del pozo de agua del clan, de modo tal que "vuelve a su pozo totémico, y el círculo está completo" (Eastwell, 1982, p. 16)

Así también, el comportamiento social de obsequiar regalos al hombre medio-muerto, define el papel de la persona moribunda y prescribe su comportamiento. Las canciones ancestrales en las que él participa en silencio se vuelven autorreferenciales, y el estado mental inducido es suficiente para suprimir el impulso fisiológico por beber.

Repasando los casos antes mencionados, nos encontramos con la creencia en la eficacia y el acto efectivo de muerte como prueba de esa eficacia. En esta dirección, se ha dicho que el "truco" del chamán muestra el resultado esperado en el sentido de ser siempre igual "y cada vez más idéntico a sí mismo".

Todo esto nos lleva a las palabras de Eliseo Verón quien marca como la situación inicial de la semiosis humana al momento de materialización de la

semiosis. Este punto germinal "... incluye además de la secuencia sonora del habla, el cuerpo y las operaciones semióticas a las que el cuerpo puede articularse en un contexto cultural determinado: atuendos, retórica postural, organización del espacio en relación con la movilidad corporal" (2013, p. 237). Verón señala que en la situación de ritual, por ejemplo el recitante de un relato mítico ante un auditorio, no es él, sino sus ancestros quienes están enunciando este relato.

En cuanto a la alteración de la escala espacio-temporal la situación ritual es la actualización, encarnada en el recitante, de una enunciación que remonta al espacio-tiempo de los orígenes de la comunidad (...) La repetición ritual, una y otra vez, de los mismos relatos, cumple el rol de despegar el mito de cada una de las situaciones de enunciación "garantizando" el reenvío del discurso al tiempo ancestral (2013, p. 237)

Ahora bien, en el caso de la muerte por deshidratación, generada entre los aborígenes australianos, hecho que se presentó efectivamente y de forma sistemática, el foco debe ponerse no ya en el rito "restringido" que supone la investidura del fetiche con el poder que enfermará a la víctima, sino en los sucesos que siguen a este momento y que podemos considerar como aquellos que dan forma al dispositivo "ampliado". De modo tal que los cantos, verbalizaciones, gesticulaciones, obsequios y todo otra acción que rodea al estado de la víctima y que le asignan su estado y su rol como de "medio-muerta", señalan a su vez una maquinaria del tipo paratextual, que en conjunto y siguiendo pautas de repetición (que forman parte de las creencias del clan) hacen a la eficacia del rito.

Se trata entonces de pensar a éstas operaciones que se repiten y articulan en experiencias estéticas de forma invariante: la disposición espacio-temporal, las técnicas corporales implicadas, las recitaciones y el modo en que se entrega un objeto como obsequio, como generadoras de las propiedades de autonomía y persistencia del dispositivo en el tiempo. Atributos que dan al rito la capacidad de despegarse de su efectivización en un momento y en un

espacio concretos, regresar en el tiempo y volver a ser el primer rito, el de la unidad primitiva ancestral.

REFERENCIAS

BRIDGES, Esteban Lucas. **Uttermost part of the Earth**. London: Hodder and Stoughton, 1951.

COLOMBRES, Adolfo. **Teoría transcultural del arte, hacia un pensamiento visual independiente**. México: CONACULTA, 2014.

EASTWELL, Harry. **Voodoo Death and the Mechanism for Dispatch of the Dying in East Arnhem, Australia**. Virginia: Ed. American Anthropological Association, 1982.

EVANS-PRITCHARD, Edward. **Witchcraft, oracles, and magic among the Azande**. Oxford: Clarendon Press, 1937.

EVANS-PRITCHARD, Edward **Ensayos de Antropología Social**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1990 [1974]

FABBRI, Paolo. **El giro semiótico**. Barcelona: Gedisa, 1999

FRAZER, James George . **La rama dorada. Magia y religión**. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2011 [1890]

GERSI, Douchan. **Vudú, magia y brujería: sabidurías de lo invisible**. Madrid: Biblioteca fundamental, 1994

GUSINDE, Martin. **Los Selk'nam, vol. 1 de Los indios del Tierra del Fuego**, traducción de Werner Hoffman. Buenos Aires: Centro Argentina de Etnología Americano, 1982

LEROI-GOURHAN, Andre. **El gesto y la palabra**. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971 [1964]

LEVI STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje**. México: Fondo de Cultura Económico, 1964 [1962]

LEX, Barbara. **Voodoo Death: New Thoughts on an Old Explanation**. Estados Unidos: American Anthropologist vol. 76, 1974, p. 818-823.

MAUSS, Marcel. Sociología y Antropología. **Introducción a la obra de Marcel Mauss, Esbozo sobre una teoría general de magia**, Madrid: Tecnos, 1979

MERQUIOR, José. **Estética de Lévi-Strauss**- Sao Paulo: É Realizações Editora, 2013 [1975]

METRAUX, Alfred. **Vudú**. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1963

SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música**. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas. Colombia: 2018. Volumen 13 - 1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=14526>

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007

VERÓN, Eliseo. **La Semiosis Social 2: Ideas, Momentos, Interpretantes**. Buenos Aires, Paidós, 2013

TAUSSIG, Michael. **Viscerality, faith, and skepticism. Another theory of magic**, en *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 6 (3). Ed. University of Chicago, 2016, 453–483

TZVETAN, Todorov. **Los dos principios del relato**, en *Introducción a la literatura fantástica*. México DF: Editorial Coyoacán, 2016 [1970]

WARNER, W. Lloyd. **A Black Civilization. A Social Study of an Australian Tribe**. New York: Harper & Row, 1958

YOUNG-EISENDRATH, Polly y DAWSON, Terence. **Introducción a Jung**. Madrid: Akal Cambridge, 2003 [1999]

ZILBERBERG, Claude. **Semiótica Tensiva**. Lima: Fondo Editorial Universidad, 2016 [2006]

ⁱ Lévi-Strauss desarrolla la idea de una lógica de lo concreto, que desafía el concepto filosófico tradicional de racionalidad humana, y que, tendrá una importancia fundamental en la defensa del valor estético-filosófico de la antropología estructural realizada en el estudio de José Merquior (1974). Para este último, de acuerdo con Levi Strauss el arte debe ser entendida como una forma peculiar de manifestación del conocimiento humano sobre la realidad.

ii “Puppy” es el término original del relato en lengua inglesa. Ver Taussig, Michael (2016) “Viscerality, faith, and skepticism. Another theory of magic”.

iii El Neopaganismo engloba desde sus orígenes a corrientes religiosas de los antiguos celtas, de los germanos, de los escandinavos, y luego de los indios de norte-américa y aborígenes australianos.

iv Tzvetan Todorov, 1970.

v Esto se debe a la relación de esta pseudoreligión con la llamada Alta Magia o magia Gardner, cuyos rituales son altamente rigurosos en cuanto a la disposición de los objetos y el control absoluto del dispositivo del ritual.

vi Sobre el concepto de performance y acto performativo adherimos a la definición proveniente de la Antropología (investigaciones de V. Turner, R. Bauman, M Singer, entre otros) en el sentido de situaciones que implican un despliegue de competencias comunicativas donde prima la acción corporal: conciertos, actuaciones, ritos y ceremonias, concebidas como eventos discretos que constituyen las unidades observables de una estructura cultural, más allá de su consideración específica en el terreno artístico. Fuente: San Cristóbal. Úrsula (2018)

vii Entendiendo por acción a una inferencia sobre un estado del mundo (Fabbri, 1999, p. 62).

viii Para Fabbri, la narratividad puede definirse como concatenaciones de acciones y pasiones (en Fabbri, 1999)

ix Estado que implica una ruptura de escala, donde el cuerpo funciona como una bisagra pues deja de indicar un punto de vista sobre la acción para marcar la porosidad entre el adentro y un afuera, determinada por la configuración del dispositivo.

***Susana Temperley:** Licenciada em Comunicação Social, professora de semiótica na UNA (Buenos Aires) e Especialista em Crítica de Artes e em Análises da Produção Coreográfica. Há uma década, ela estuda a relação entre dança e tecnologia em torno da arte contemporânea. Publicou artigos sobre esse tema na Argentina e em outros países. Co-organizadora do livro “Terpsícore in zeros and ones” e autora do livro “Videodança. Complejidad y periferia.” Doutoranda no campo da Dança e Tecnologia, na Universidade Ca’Foscari, em Veneza, pesquisando sobre o encontro entre dois sistemas à luz da história da mediação “.

Submissão: 15/09/2020

Aprovação: 14/12/2020

Susana Temperley – Cuerpos de la magia. Una mirada sobre el funcionamiento de la danza y los objetos en el rito mágico a partir de los aspectos de dispositivo, narratividad y mediatización.

Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>