

Una diosa en movimiento

La creatividad visual en el culto a María Lionza

Roger Canals

UBe

Estudios de Antropología
Social y Cultural

Una diosa en movimiento

Una diosa en movimiento

**La creatividad visual en el culto
a María Lionza**

Roger Canals

Traducción de
Susana Rodríguez-Vida

Prólogo de
Dixon Calvetti



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

Estudios de Antropología
Social y Cultural

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu



Título original: *A Goddess in Motion. Visual Creativity
in the Cult of María Lionza*
© Berghahn Books, 2017

Fotografía de la cubierta:
Juan José Olavarria, 2002. *Todo Barcelona*. De la serie:
Intervenciones ficcionales. Fotografía digital.

ISBN: 978-84-1050-063-1
Fecha de edición: 2023

Este documento está sujeto a la licencia de Reconoci-
miento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative
Commons, cuyo texto está disponible en: [http://
creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).



En memoria de Dixon Calvetti

Sumario

<i>Agradecimientos</i>	13
<i>María Lionza. Una cosmogonía familiar</i> , por Dixon Calvetti	15
La amistad con Roger Canals.....	15
¿Quién es María Lionza?.....	19
Memoria e infancia.....	20
Del médium espiritista al médium artista	21
María Lionza. Una diosa raptada en movimiento	23
A modo de conclusión	26
INTRODUCCIÓN.....	29
PRESENTACIÓN	31
Acerca del libro.....	37
Un culto poco estudiado	43
La antropología y lo visual	53
Imágenes materiales, corporales y mentales	56
Estructura del libro.....	61
CAPÍTULO 1. ¿Quién es María Lionza?	63
El mito de Antolínez.....	64
María Lionza como india	68
María Lionza como mujer blanca	71
María Lionza como mujer mestiza o negra	73
María Lionza como personaje histórico y literario.....	74
El mito de María Lionza hoy en día	80
Conclusiones.....	82
CAPÍTULO 2. El culto a María Lionza	85
Un culto afroamericanizado.....	86
Pasado y presente del culto a María Lionza	89
El panteón de los espíritus	95

La montaña de Sorte	101
Indigenismo, santería y evangelismo.....	103
El culto a María Lionza y el chavismo.....	108
Conclusiones.....	111
 CAPÍTULO 3. La imagen ritual.....	 113
Retratar a los espíritus.....	115
La imagen de la Reina	116
La mujer india montada en un tapir	119
Nacimiento y muerte de los altares.....	122
La presencia y ausencia de espíritus.....	125
El doble régimen de la imagen fotográfica	132
Las dos caras de la imagen religiosa.....	134
Conclusiones.....	137
 CAPÍTULO 4. Entre arte y religión.....	 143
Pedro Centeno Vallenilla y el discurso del mestizaje	144
María Lionza en las pinturas contemporáneas	146
Las formas de mestizaje.....	150
La imagen difusa.....	153
Esculturas de María Lionza.....	156
<i>Collages</i> , vídeos y fotografías	158
El museo como espacio de culto	162
Conclusiones.....	164
 CAPÍTULO 5. Cuerpos, sueños y apariciones	 169
La imagen corporal.....	169
La posesión por María Lionza hoy en día	171
Verdad y mentiras de la posesión espiritual	180
Teatro, danza y cine	182
La imagen mental.....	184
Visiones de María Lionza.....	187
Los sueños y el relato de los sueños.....	189
Conclusiones.....	191
 CAPÍTULO 6. Una diosa globalizada	 195
Religión y nuevos medios de comunicación	196
Páginas web sobre el culto y páginas web del culto.....	198
María Lionza en Facebook.....	203

El culto a María Lionza en Barcelona.....	206
La globalización de la industria esotérica	213
Conclusiones.....	215
 CAPÍTULO 7. Una red de imágenes.....	217
María Lionza y sus dobles	218
El nomadismo de las imágenes.....	223
Imágenes mixtas.....	230
Conclusiones.....	232
 CONCLUSIONES.....	235
 <i>Bibliografía</i>	245
Filmografía.....	255
Archivos	255
 <i>Índice analítico</i>	257

Agradecimientos

Toda investigación es siempre el resultado de una tarea colectiva. Esto es particularmente cierto en el caso de un libro como este, fruto de una investigación realizada durante más de diez años, en diferentes países y bajo los auspicios de distintas universidades y centros de investigación. De un modo u otro, son muchos los que han contribuido a que este proyecto se hiciera realidad, y es imposible darles cabida a todos en estos agradecimientos.

Ante todo, querría mencionar a Gemma Orobitg, de la Universidad de Barcelona, una amiga y colega que en 2003 me introdujo en el mundo de María Lionza y me animó a realizar un trabajo de campo en Venezuela. Jean Paul Colley, de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París (EHESS), y Joan Bestard, de la Universidad de Barcelona, fueron figuras importantes en mi formación como antropólogo y cineasta. Sus reflexiones y consejos me han acompañado a lo largo de los años. Querría agradecer asimismo a Daisy Barreto, de la Universidad Central de Venezuela, que siempre me brindó una cálida bienvenida en mis viajes a Venezuela y con gran generosidad me ofreció libros y consejos sin los cuales nunca podría haber llevado a cabo esta investigación.

En el ámbito académico, quiero agradecer las inestimables contribuciones de Francisco Ferrándiz (CSIC), Jean-Claude Penrad (EHESS), Jacqueline Clarac de Briceño (Universidad de los Andes), Paul Henley (Universidad de Mánchester), Carlo Cubero (Universidad de Tallin) y Stephan Palmié (Universidad de Chicago). De una manera u otra, todos contribuyeron a mejorar el resultado final de este libro o de las películas etnográficas relacionadas con él.

A todas aquellas personas de Venezuela y Barcelona ligadas al culto a María Lionza entre las cuales —o, mejor dicho, con las cuales— realicé mi investigación etnográfica debería dedicarles un capítulo entero. Cualquier agradecimiento que les haga aquí será de escaso valor comparado con todo lo que me proporcionaron, tanto personal como intelectualmente. En Venezuela, Dixon Calveti merece una mención especial. Sin él nunca habría podido en-

trar en el culto a María Lionza tal como lo hice. Con el correr de los años, Dixon se convirtió en un amigo con quien compartí algunos de los momentos más emocionantes y gratos de mi trabajo de campo. Quiero agradecer también a Patricia Proaño, Darwin Vásquez, José Cardoso, Alexander Gómez, Felipe Guevara, Máximo Orozco, Juan José Olavarría, Orlando Barreto, Gala Garrido, Hugo Álvarez, Emiliano Barreto, Michelina Farrauto, Yunis Narváez, César Escalona, Elsy Loyo, Ilse Brizuela, la Fundación Fardem de Chivacoa y la Fundación Marialionza. El trabajo de campo en Barcelona no habría sido posible sin la ayuda de Tati Carama, Marcel López, Enso Verdú y Sulin Prado, entre muchos otros, así como de la tienda Santería Milagrosa y el Museu de les Religions. Estoy también muy agradecido por la ayuda proporcionada por el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona y el Museu Etnològic de Barcelona.

Quisiera agradecer igualmente a la Biblioteca Central de Venezuela, así como a José Jesús Vallenilla Calcaño y Belén Cecilia Vallenilla Gutiérrez, que me permitieron reproducir algunas de las obras que aparecen en este libro.

No podría acabar estos breves agradecimientos sin dar las gracias a mis padres, Quim y Marina, y a mi mujer, Julia, por apoyarme siempre en todos mis empeños. Ellos, junto con mis hijos, Abel y Amàlia, me dieron la fuerza y la motivación necesarias para completar este proyecto.

María Lionza. Una cosmogonía familiar

LA AMISTAD CON ROGER CANALS¹

Planteo este prólogo como un recorrido cruzado de múltiples experiencias con el objetivo de proporcionar al lector algunas pistas personales, familiares, artísticas, académicas, culturales y políticas del culto a María Lionza en Venezuela (estado de Yaracuy, Venezuela). Esta aproximación se desplaza en un ir y venir de tiempos, espacios y contextos diversos que evidencian una amistad y colaboración con Roger Canals durante más de diecisiete años.

Mi intención no es hacer un prólogo académico del libro *María Lionza. Una diosa en movimiento*, sino un transitar que se desplaza por una cosmogonía familiar y subjetiva que está enmarcada en anécdotas y situaciones de mi memoria cercanas al culto de la diosa. Estas memorias se tejen desde mi doble condición de artista creyente que se desplazó de su centro (Yaracuy, Venezuela) hacia otra región (Buenos Aires, Argentina). Desde esta última describiré estos recorridos.

Mientras realizaba mis estudios de arte en el año 2006 en Caracas, un compañero de matrícula, Guillermo Colmenares, me comentó que por el Museo Jacobo Borges de Caracas había pasado un antropólogo catalán buscando información sobre el culto a la reina María Lionza, el cual se practica en el estado de Yaracuy, específicamente en la montaña de Sorte, en Chivacoa. Mi compañero le dio mi número de teléfono y me dijo que en algún momento este antropólogo iba a contactar conmigo. Al día siguiente recibí su llamada.

1. Mi querido amigo Dixon Calvetti (1980-2023), autor del prólogo que aquí presentamos, falleció repentinamente en julio de 2023 en Argentina, donde residía desde hacía un tiempo. Tenía solo cuarenta y tres años. No pudo ver este libro publicado, aunque sé que le hacía mucha ilusión haber contribuido a su edición con este prólogo. Dixon fue un artista e investigador venezolano innovador, comprometido y profundamente original. Natural de Yaracuy, tuvo siempre una íntima relación con el culto a María Lionza, que tomó como fuente de inspiración para muchas de sus obras.

Quedamos en vernos a la salida del metro de la estación Caño Amarillo, muy cercana a la universidad donde yo estudiaba en aquel entonces.

Desde ese encuentro se inició una gran amistad. Pasamos de Caracas a Yaracuy. Entre idas y venidas me convertí en una especie de baquiano (guía) que acompañaba a Roger y lo conectaba con el mundo espiritual de María Lionza y sus misterios. En ese entonces organizábamos algunas visitas, entrevistas, filmaciones e intercambios relacionados con María Lionza, entre otras cosas que nos interesaban. Roger se hospedó en mi casa materna en Yaracuy y conoció a mi familia, vecinos, pareja y amigos. Se construyó un vínculo afectivo que iba más allá de proyectos con un tema en común, una amistad verdadera.

A pesar de las distancias, nunca dejamos de estar en contacto. Transcurrieron alrededor de cinco años y nos volvimos a encontrar en 2011, en ese momento en España, país que visité con motivo de una exposición para la que me seleccionaron con una obra en vídeo-*performance* que justamente tenía que ver con el día de la resistencia indígena, ritual que se celebra todos los 12 de octubre en la montaña de Sorte. Recuerdo que, en mi primer viaje a España (2011), llevé a Roger una pintura del artista yaracuyano Máximo Orozco, *La virgen de los alambres*, con la que este le había obsequiado como resultado de una entrevista realizada en su casa en Yaracuy años atrás (2005).²

En la muestra en la que participé en 2011 obtuve un premio, que consistía en una exposición individual en una galería de arte en Valencia (España) para el año próximo, compromiso que me hizo volver de nuevo a España doce meses más tarde. Nos volvimos a reencontrar en Barcelona y pudimos retomar proyectos. Recuerdo que Roger me invitó como ponente para sus estudiantes en la Universidad de Barcelona, donde él trabaja. Hablé de mi proceso como artista y de mi vínculo como practicante del culto. También tuve la oportunidad de participar en otra película que dirigía Roger sobre las idas y vueltas de la imagen de María Lionza, una imagen en constante movimiento (ver nota 1).

Una de las temáticas que durante años discutí con Roger era la idea de poder realizar una exposición colectiva sobre la diosa María Lionza en Barcelona. Esta idea estuvo siempre presente en nuestras conversaciones de forma sostenida en el tiempo, y, por último, se materializó en el año 2020 en el Museu Etnològic i de les Cultures del Món, bajo el título «María Lionza. Una diosa

2. El obsequio de esta pintura constituye una de las secuencias de la película *Una diosa en movimiento (María Lionza en Barcelona)*. Roger Canals, 2016. Ver: www.va-marialionza.com.

en movimiento». Este compromiso fue una ofrenda a la diosa de Sorte, un acto de fe y trabajo en equipo en el que muchas personas fueron cómplices y colaboraron desde el punto de vista espiritual y material para que fuera realidad.

Pienso que las experiencias compartidas sobre María Lionza pueden dar algunas pistas e ir desvelando algunos de sus misterios. Lo primero que puedo decir es que María Lionza es una manifestación de lo femenino, de las fuerzas de lo telúrico. Su reino obedece a los designios de la naturaleza. La defino así en mi tesis de grado, *María Lionza. Una mujer que se esmera por su apariencia*, realizada en el año 2007 en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón-Caracas, en Venezuela. Esta tesis consistía en un vídeo-*performance* que, por cierto, fue proyectado trece años más tarde en la mencionada exposición «María Lionza. Una diosa en movimiento» (Barcelona, España, 2020).

Para esta muestra en Barcelona participé con un vídeo-*performance* titulado asimismo *María Lionza. Una mujer que se esmera por su apariencia*, realizado en el año 2007, versión replanteada del trabajo que hice para mi tesis de grado en la universidad. En esta versión, la diosa simboliza conceptos relacionados con el erotismo y el dominio del matriarcado, con una marcada influencia telúrica en función de la naturaleza y fertilidad. En esta *performance* de carácter «ritual» existen contrastes con el ideal de «belleza establecido» por los medios de comunicación. En este contexto, planteo a una diosa afro-venezolana que se seca indefinidamente el cabello rizado mientras tres vasallos rinden culto a su imagen desnuda en un paisaje natural.

En la versión anterior, titulada *Wadabakoa* (2006), que consistió en una puesta en escena en un estudio fotográfico cerrado, la filmación se desarrolló en un diálogo directo con una pintura, *María Lionza*, del pintor venezolano Pedro Centeno Vallenilla, realizada en la década de 1950. Este vídeo consta de una acción performática pensada para la cámara, donde la modelo se seca el pelo malo³ de forma repetitiva mientras siete vasallos le rinden culto, cuya finalidad es alcanzar una apariencia estética «ideal» como canon de belleza impuesto por una sociedad mediatizada. En el proceso creativo, considero estos dos vídeos como un complemento, como ensayos audiovisuales y corpóreos que comunican y traen al presente el mito reactualizado en el tiempo.

3. La expresión «pelo malo», referida, sobre todo, al pelo de las mujeres afro-descendientes, designa el pelo rebelde, difícil de peinar o de domesticar.

Recuerdo que el artista Máximo Orozco, ya fallecido, en el transcurso de una entrevista que le hicimos en su casa mientras pintaba la *Virgen de los alambres*, una de las obras participantes en la muestra, dijo: «¡Sería muy bueno que mi trabajo fuera visto en España!». Y aunque no pudo verlo en vida, sabemos que su impronta logró trascender para hacer realidad ese sueño.

En esta muestra colectiva se pudo evidenciar las múltiples interpretaciones y versiones del mito, rito y culto a María Lionza, dando cuenta de su vasto universo simbólico y visual. Estas obras se materializan en distintos cuerpos, formatos y medios. Nos hablan de un culto vivo materialmente, el cual tiene una gran capacidad de readaptación en nuevos contextos e imaginarios transnacionales. Artistas participantes como Patricia Proaño, Michelina Farrauto, Felipe Guevara, Hugo Álvarez y Juan José Olavarría, entre otros, expresaron sus distintas visiones de la imagen de la diosa en movimiento.

Considero que esta muestra sobre la diosa en Barcelona marca un antes y un después en el proceso de intercambio, amistad y compromisos espirituales con Roger, aunque con esto no quiero decir que haya terminado. Son simplemente ciclos. Los conflictos políticos y sociales por los que ha pasado Venezuela a lo largo de décadas han redefinido el culto y la manera de abordarlo. También nuestra forma de relacionarnos. A partir de un determinado momento (año 2014), Roger ya no pudo viajar a Venezuela debido a la crisis y desestabilización del país. Esto le obligó a repensar y concentrar más su investigación sobre el culto a distancia y a estudiar los archivos que ya había recopilado en el trabajo de campo que había realizado años atrás. Tuvimos que mantener nuestra amistad desde la distancia.

En 2018 tuve que marcharme de manera forzosa de Venezuela a causa de la crisis política y social de mi país, en un viaje medio improvisado que me vi obligado a emprender por vía terrestre, pasando por muchos países de Latinoamérica. Desde hace casi cinco años resido en Buenos Aires (Argentina). Sin embargo, mi trabajo sigue manteniendo un eje temático de investigación que continúa indagando en elementos de la ritualidad popular del culto a María Lionza, ahora como experiencia transnacional producto de cambios en nuevos lugares de enunciación debido a la diáspora y desplazamientos territoriales o geográficos.

Estos cambios y procesos de desplazamiento sufrieron algunas modificaciones. Por ejemplo, acá, en Buenos Aires, logré contactar con dos venezolanos que fabricaban chimó (pasta de tabaco), materia espiritual que ya venía utilizando desde hace muchos años en Venezuela, lo que me permitió dar continuidad al proceso plástico.

Los procesos migratorios y la diáspora venezolana fuera de las fronteras proyectan una construcción del culto mucho más global. En este contexto contemporáneo, somos un poco más de siete millones de venezolanos repartidos por todo el mundo, lo que conlleva un impacto en las relaciones culturales y geográficas. La distancia y los reacomodos territoriales estimulan nuevos escenarios posibles en la forma en que nos relacionamos con los medios tecnológicos y la era de internet, cuestión que ha modificado la imagen reinventada de la diosa.

¿QUIÉN ES MARÍA LIONZA?

Recuerdo que esta fue una de las preguntas que me hizo Roger la primera vez que conversé con él. Yo le respondí: «¡María Lionza es cada uno de nosotros! Es decir, ¡tú eres María Lionza!, ¡yo soy María Lionza! y ¡todos somos María Lionza!». Tras esa respuesta se forjó una gran amistad entre nosotros, a partir de la cual hemos construido colaboraciones y compartido proyectos en los que la visión antropológica y la artística han logrado dialogar a lo largo de todo este tiempo.

En mi caso particular, mi visión de la diosa se forma desde una cosmovisión sincrética y biográfica. En este sentido, me resulta muy difícil no remitirme a referentes históricos, antropológicos, culturales, míticos y rituales a la hora de definir a la reina de la montaña, madre y benefactora de nuestra flora y fauna venezolanas.

La idea del arte, el mito y el rito conviven unos con otros en la vida y naturaleza del culto a María Lionza, reinventándose una y otra vez a lo largo del tiempo, su devenir histórico y contemporáneo. Así, desde mi condición de artista y devoto, planteo estos cruces necesarios que proyectan imágenes del culto y del arte. En este sentido, Roger (Canals, 2023) comenta en su libro el concepto de creatividad visual:

[...] la creatividad visual es consubstancial a la práctica del culto. De hecho, es, entre otros factores, mediante actos de creatividad visual como se establece, mantiene y reinventa la relación con los espíritus —y, a través del mundo espiritual, con otros individuos—. Por lo tanto, la creatividad visual constituye uno de los elementos cruciales que hacen que el culto funcione y evolucione (p. 39).

En estos trabajos me interesaba el movimiento y la repetición del «ritual femenino» como ideal de belleza. Para expresarlo, opté por la ralentización de los movimientos en efecto (*loop* de vídeo). En este sentido, el medio video-gráfico no solo registra un cuerpo que se mueve ante la cámara fija o estática, sino también como un icono viviente recreado en un «trance» que exorciza una pintura histórica, como si fuese un espíritu incorporado que habla en cuerpo presente.

En esta vídeo-*performance*, la modelo (Niovis Álvarez), oriunda de Barlovento (estado de Miranda, una región costera y afrovenezolana de Venezuela), recrea a una diosa de piel oscura que realiza un «ritual de belleza» donde se seca el pelo malo indefinidamente frente a la cámara fija, mientras siete vasallos desnudos acostados en el piso le rinden alabazas. Recuerdo cómo Roger fue un cómplice y colaborador comprometido en esta producción desde el principio, un testigo que observaba desde la cámara fija a una diosa en movimiento.⁴

Es importante destacar que las pinturas de Vallenilla y de otros artistas representativos del país son apropiadas o reinventadas en el contexto popular del culto, y podemos ver ejemplos realizados por pintores anónimos en los quioscos que están en la montaña de Sorte o en algunos murales, o incluso en las fachadas de algunas tiendas de santería a modo de publicidad. Es por ello que la imagen de la diosa puede transitar de un terreno a otro, del arte al culto, o viceversa, donde las imágenes de los artistas participan activamente en estas reinterpretaciones simbólicas.

MEMORIA E INFANCIA

Crecí y fui criado en un grupo familiar cuyas creencias religiosas se debaten y confluyen desde el espiritismo marialioncero hasta el catolicismo. Al mismo tiempo, los testimonios de fe y vivencias de cada contexto religioso me han llevado a indagar sobre temas como lo espiritual y la espiritualidad como fenómeno religioso y artístico.

Desde mi memoria, rescato las imágenes de los altares familiares de mi casa materna, espacio que traigo al presente con otros códigos y lenguajes visua-

4. Esta secuencia se puede ver en la película *Rostros de una divinidad venezolana* (2007). Ver: www.va-marialionza.com.

les. Por ejemplo, el olor a tabaco, el aroma a chimó (pasta de tabaco), el rosario de mi abuela, la vela prendida, el agua bendita, los recuerditos de últimas noches acumulados en las gavetas o el círculo de oraciones al que me llevaban de niño, entre otras experiencias que puedo resignificar desde el arte.

En mi memoria y recuerdos infantiles siempre estuve rodeado de la figura femenina. La presencia de lo femenino siempre se ha hallado muy presente en mi recuerdo. Fui criado por mi abuela materna, mi tía y mi madre. Aunado a estas referencias, se suman mis dos hermanas, que también forman parte de estas historias familiares que tienen en cuenta una cosmogonía femenina cuyas imágenes arquetipales se quedaron fijadas consciente e inconscientemente en mi memoria. En este escenario tuve la dicha de tener tres madres, una trilogía de caracteres y naturalezas complejas que hicieron de mi persona un observador constante de rituales de belleza, religiosos, domésticos y cotidianos que irradiaban distintos olores, sonidos e imágenes de culto femenino.

Esta sugerente descripción de mi cosmogonía familiar no parece responder a la pregunta inicial de «¿Quién es María Lionza?». En mi caso, veo a la diosa representada en cada una de mis tres madres. Sus arquetipos y esencias representan esa cosmovisión más cercana de mis experiencias de la infancia. Para mí, las tres potencias venezolanas (María Lionza, el Negro Felipe y el Indio Guaicaipuro) representan de manera simbólica a mis tres madres. Este sería el núcleo primario de mi relación con la reina madre.

La presencia de la diosa en las artes visuales, tema que me compete como artista y devoto, es amplia en sus distintas versiones. Cada artista la imagina y construye de acuerdo a su propia imaginación y perspectiva. Por eso, cada creador es María Lionza en sentido figurado. Es la imagen interna de la diosa que está en cada artista que lo posee. Cada sacerdotisa, actor, médium, poeta, antropólogo es poseído por la diosa de Sorte. Imágenes que luego son expulsadas en diferentes soportes, cuerpos y formatos. Con esto me refiero a la idea del médium espiritista, que justamente me interesa en mis investigaciones como proceso espiritual y artístico.

DEL MÉDIUM ESPIRITISTA AL MÉDIUM ARTISTA

En el culto a María Lionza, la figura del médium es muy importante, y no solo desde el cuerpo y la ritualidad en la incorporación de espíritus, sino tam-

bién como proceso de comunicación y diálogo constante entre una comunidad creyente. Pero al mismo tiempo me interesa el médium en relación al concepto de transmisión, que, por ejemplo, tiene que ver con la oralidad y la memoria de una cultura que se transmite de generación en generación. Este proceso se plasma, por ejemplo, en la relación filial e histórica de las familias espirituales que conviven en el culto. Se trata, en definitiva, de un diálogo entre pasado y presente desde el cuerpo como lenguaje expresivo.

Para mí, el concepto de médium va más allá del contexto religioso o de la estricta posesión espiritual. Justamente por mi doble condición de creyente y artista puedo comprenderlo desde una mirada amplia, que dialoga en los diferentes medios o soportes. La utilización del medio del vídeo para mí es un «médium» que también representa y difunde posibles versiones desde el culto, ya sean estas artísticas o religiosas. Por ejemplo, si interpreto desde el medio vídeo una pintura del artista Pedro Centeno Vallenilla, la entiendo como *médium artístico*, no solo por los cuerpos vivos que la representan o simbolizan, sino también por el médium escogido para ello, que funciona como doble cuerpo. Al respecto, Roger (Canals, 2023), comenta lo siguiente:

La mayoría de los movimientos religiosos se apañaron para sacar provecho de los adelantos tecnológicos relacionados con la imagen (vídeos y fotografías digitales) y la información (Internet, teléfonos móviles) y usarlos en su beneficio para difundir su mensaje y para actualizarlo constantemente, a fin de que se establecieran nuevas comunidades de creyentes (p. 196).

Difundo mis trabajos de videocreación a través de mis canales de Vimeo, YouTube, galerías y museos. Están contenidos en un nuevo «cuerpo» tecnológico, que es un dispositivo de entrada y salida de comunicación con un mundo global.

Asimismo, muchas de estas páginas contienen representaciones desconocidas de María Lionza que sólo pueden verse en el ciberespacio, creadas por artistas creyentes que utilizan las plataformas digitales para divulgar sus obras (Canals [2023], p. 199).

A lo largo del tiempo, los encuentros con el mundo espiritual marialioncero me hacen pensar en una construcción de María Lionza como imagen necesaria para autodescubrirme en esa filiación como practicante del culto,

cuestión que ya estaba presente desde mis antecedentes familiares. Sin embargo, el trabajo en el terreno y los vínculos con vecinos y conocidos de las caravanas (grupos de creyentes que peregrinan juntos hacia la montaña de Sorte) me permitieron profundizar mucho más en los procesos rituales. Y los entiendo no solo desde el ámbito religioso, sino también desde su dimensión artística. Para mí es familiar el concepto de creencia en tanto que arte y religión. De ahí, por ejemplo, ciertas investigaciones y artículos que publiqué en algunas revistas académicas de arte contemporáneo bajo el título «Del médium espiritista al médium artista. El culto a María Lionza como práctica artística», versión disponible en *post(s)* (usfq.edu.ec).

MARÍA LIONZA. UNA DIOSA RAPTADA EN MOVIMIENTO

Entre las múltiples representaciones de María Lionza en el imaginario venezolano hay una imagen en especial que históricamente ha sido polémica y que ha sido víctima de las desacertadas políticas de los diferentes entes de los gobiernos de turno. Se trata de una historia muy larga de contar que exigiría muchas líneas de extensión. De hecho, esto se debe a que la escultura de la diosa creada por el escultor Alejandro Colina (1951), que representa a María Lionza como una india desnuda montada en una danta o tapir, es una imagen que nació en un contexto de dictadura. El objetivo de esta escultura era crear un símbolo de identidad nacional que pudiera «unificar» a todos los venezolanos o, como mínimo, a la mayoría, más allá de las creencias religiosas.

En el año 2004, la pieza se partió por la mitad en el lugar donde se hallaba, en la autopista Francisco Fajardo, hoy en día llamada Indio Guaicaipuro. Desde ese momento, la pieza original se trasladó a un galpón (taller) de la Universidad Central de Venezuela (UCV) hasta el año 2022. Se esperó casi unas dos décadas hasta su completa restauración.

A partir de ese momento, la escultura ya no se colocó en la autopista Indio Guaicaipuro, su lugar de origen. Esto implicó que, en 2022, unos días antes de la celebración del día de la resistencia indígena, el Instituto de patrimonio Cultural (IPC), organismo estatal del gobierno, en una acción conjunta con algunos dirigentes políticos que participan como voceros de la Asociación de Espiritistas de Venezuela, sustrajeran la estatua durante la madrugada de una forma irregular sin que las autoridades de la UCV estuvieran informadas, ya que esta institución académica tenía la custodia legal de la escultura.

En este caso, existen contradicciones entre los distintos entes del Estado que custodiaban la estatua, la Universidad Central de Venezuela, por un lado, y, por otro, el Instituto de Patrimonio Cultural, institución que, sin los permisos correspondientes, sustrajo la escultura de la diosa para ubicarla, en un intempestivo traslado, en la montaña de Sorte, en Yaracuy, en concreto en el sector Quibayo. Desde hace un tiempo, estos organismos proyectan continuamente quiebres o rupturas de los procesos jurídicos y patrimoniales en relación a la custodia de la escultura, que no son solo institucionales, sino también simbólicos y espirituales.⁵

Durante algunos días no se supo con exactitud dónde se encontraba la pieza de Colina. Los medios de comunicación no informaron con precisión sobre qué había pasado con la escultura hasta que más tarde apareció la noticia de que la diosa se encontraba en el sector de Quibayo, en la montaña de Sorte-Chivacoa.

Este traslado sorprendente de la Reina, y de la forma en que se hizo, generó muchas críticas en el mundo espiritual, mediático, académico, político y cultural. Personalidades como la antropóloga Daisy Barreto alzaron su voz. En una entrevista realizada en una radio muy popular de Caracas, Barreto expresó de manera muy objetiva y contundente su postura al respecto y las posibles consecuencias que esto podría tener desde el punto de vista patrimonial.

Desde ese acontecimiento, la pieza original de Alejandro Colina reposa en un pedestal que se construyó de manera expresa para su instalación en la montaña de Sorte. Algunos expertos opinan que debido a la alta densidad boscosa y a la importante humedad que existe en el paisaje yaracuyano, la pieza corre el riesgo de resultar dañada por no cumplir con las normas correspondientes para su preservación a lo largo del tiempo. Además, hay que mencionar que ya existía una réplica de María Lionza en la entrada de la ciudad de Chivacoa, en Yaracuy, específicamente en la autopista Rafael Caldera, ahora Negro Andresote, desde el año 2006. El secuestro de la imagen es, por estos dos motivos, difícil de justificar.

Es importante destacar que la pieza del escultor Alejandro Colina nunca tuvo un lugar o espacio en el que pudiera encontrarse de forma pensada en

5. En 2004, la pieza de María Lionza realizada por Alejandro Colina y ubicada en la autopista del Este se partió, lo que produjo una gran conmoción en el país. Algunos lo interpretaron como una ruptura en el seno de la propia sociedad venezolana.

tiempo y espacio. Parece más bien que este ir del timbo al tambo⁶ era parte de su destino nómada. María Lionza nace en medio de un proyecto de «progreso» y bonanza petrolera sobre la base de una modernidad ilusoria. Desde un principio, Carlos Raúl Villanueva,⁷ arquitecto al servicio del régimen de Marcos Pérez Jiménez,⁸ no quería que la pieza estuviera en las proximidades de la UCV, ya que no correspondía con su proyecto de «unificación» moderna de las artes.

La estatua de la María Lionza contemporánea está desplazándose una y otra vez en su danta. No se trata solo de una escultura de piedra artificial estática: ha tenido la necesidad de moverse mucho en estos últimos años, constantemente cautiva y secuestrada, cayendo en manos de los falsos caciques de turno. Sus viajes abruptos y forzados entre Caracas y Yaracuy, al parecer, han multiplicado su imagen en el tiempo como un espejo de nuestra cultura, lo que nos hace pensar la dimensión del mito contemporáneo frente a la laguna y el espejo de agua, cuestiones relacionadas con la transmutación de la imagen y los malos augurios, ya sea la original o la copia

María Lionza ¿somos cada uno de nosotros? Es la pregunta que dejo en el aire. Justo en estos viajes del pasado entre Caracas y Yaracuy empezó una larga amistad con Roger Canals. Después de tantos años de transitar por estos caminos misteriosos de María Lionza, me parece muy pertinente, acertado, e incluso premonitorio, que sea una diosa en constante movimiento.

Hace dos años que trabajo en el Museo de Arte contemporáneo de la Boca (MARCO), en Buenos Aires, desarrollando varias tareas relativas a las muestras que aquí se exhiben. En la última exposición, «América», de la artista argentina Adriana Bustos, pude ver una imagen poderosa: para mi sorpresa, en una de las obras que expone están dibujadas las tres potencias venezolanas: María Lionza, el Negro Felipe y el Indio Guaicaipuro, situadas en un contexto en el que también se incluyen datos del Arco Minero, proyecto desarrollado por el gobierno de Nicolás Maduro en el año 2017, que atenta desfavorablemente contra los recursos naturales y minerales de la región amazónica, el genocidio de los pueblos originarios y otras consecuencias graves para la vida de la región.

6. Expresión venezolana que se aplica a aquella persona que va de un lugar a otro sin que nadie pueda impedirlo.

7. Es considerado uno de los arquitectos más influyentes en la Venezuela del siglo xx: pionero, máximo exponente e impulsor de la arquitectura moderna en su país.

8. Militar y político venezolano que presidió la República entre 1952 y 1958.

En este sentido, como parte de las visitas guiadas que realizo durante la muestra, doy a conocer al público local estas imágenes familiares, poco conocidas, realizadas por una artista argentina, pero, al mismo tiempo, pienso: «¿La obra *Carta de navegación*, donde están las tres potencias, es solo una obra de arte? ¿O es también un altar que está en una de las salas del museo? Para mí implica las dos cosas. Son nuevos escenarios transnacionales en donde puede aparecer la diosa en un movimiento constante, capaz de dar protección a sus hijos fuera del país.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En conclusión, en este prólogo propongo una mirada multifocal, que aglutina con minuciosidad el culto a María Lionza en imágenes comparativas, ricas en dimensiones estéticas y simbólicas. Me atrevería a decir que una de las grandes aportaciones de Roger a esta perspectiva es la idea de una antropología visual que se construye en el marco de un tiempo y un espacio que van más allá del espacio o núcleo «original» en el que se desarrolla la práctica inicial del culto (montaña de Sorte).

Ahora, desde España y otros países del mundo, se puede reconfigurar un culto globalizado con potenciales creyentes que llevan en la maleta sus imágenes de devoción y que construyen sus altares readaptados, improvisados en algún rincón de su nuevo hogar. Incluso esas imágenes muchas veces ya se pueden conseguir directamente en tiendas de santería en el país en el que somos acogidos, como si nos dieran la bienvenida.

Las múltiples imágenes de la diosa han migrado y siguen migrando en muchos espacios, incluyendo las distintas plataformas digitales y mediáticas en las que el culto se ha expandido. Una de las relaciones y complementos en los que creo que hemos mantenido un lazo de amistad y colaboración es que es posible cruzar fuerzas desde el arte y la antropología, disciplinas necesarias que nos han abierto un constante transitar y experiencia por esa imagen nómada.

Ahora, con el impacto en las redes sociales y la diáspora venezolana como un fenómeno de desplazamiento forzado, podríamos decir que María Lionza está recorriendo el mundo en su danta y que las comunidades creyentes del culto se han amplificado y, por lo tanto, han tenido que readaptarse y readaptar el culto en sí mismo ante los cambios de espacio, geografía y cultura.

Ya sabemos que las imágenes de la diosa se mueven de un campo a otro como pez en el agua o, mejor dicho, *como anaconda en el agua*: mutan, se transmutan y transitan del arte a la religión y viceversa. En este vis a vis en el reino de María Lionza se ponen en diálogo las imágenes «originales» y las réplicas, motivo de muchas disputas políticas. Ante este escenario, me despido deseando los mejores augurios para esta versión en español del libro *María Lionza. Una diosa en movimiento*, de mi gran amigo Roger Canals, y sigo insistiendo en que más que un libro se trata de una ofrenda a nuestro culto contradictorio y paradójico.

DIXON CALVETTI

Introducción

A pesar de que este libro, en un primer momento, se publicó en inglés, en su desarrollo se entrecruzan múltiples lenguas. La idea de dedicar un doctorado en Antropología visual al estudio del culto a María Lionza se me ocurrió, en un principio, en el año 2003 mientras estaba en Barcelona. Comencé a imaginar esta investigación y las películas a las que podría dar vida en catalán, mi lengua materna.

Para llevar a cabo este proyecto de doctorado, me trasladé, meses más tarde, a la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Allí entré en contacto con la antropología francesa. De hecho, muchos de los autores que me sirvieron de inspiración para este trabajo son franceses, algunos de los más destacados Jean-Paul Colley (mi codirector de tesis) y Marc Augé, quien fue miembro de mi tribunal de maestría. Escribí y defendí la tesis en francés.

Evidentemente, durante mi trabajo de campo en Venezuela me sumergí en un contexto hispanohablante. Aprendí las variantes locales del español venezolano (sobre todo las especificidades de la región de Yaracuy, donde el culto se practica más). Mis notas de campo estaban escritas en catalán, pero yo vivía, sentía y aprendía sobre el culto en castellano. En 2013 realicé un posdoctorado en Mánchester. Esta estadía me permitió adentrarme en la academia británica. Pronuncié conferencias sobre el culto a María Lionza en inglés. Años más tarde, tuve la posibilidad de editar en esta lengua esta monografía sobre mis estudios y decidí aprovecharla.

Entre 2013 y 2017 realicé un trabajo de campo sobre el culto a María Lionza en Barcelona, donde se mezclaban el catalán y el castellano.

Desde la publicación del libro en inglés, en 2017, yo tenía, sin embargo, el convencimiento de que, tarde o temprano, este texto se publicaría en castellano por dos motivos. En primer lugar, porque el castellano es la lengua natural del culto a María Lionza. Es el idioma en que el culto se ha formado y ha evolucionado hasta hoy. Hay expresiones del culto que solo tienen sentido en el español de Venezuela. ¿Cómo traducir «madrecita», «embajada» o «velación»? Es casi imposible. Por rigor científico, el libro tenía que estar disponible en la lengua propia del culto.

Pero también existe una cuestión ética. Los antropólogos nos preocupamos por el concepto de «retorno». En el culto a María Lionza, son muchos los creyentes, artistas y académicos que me han brindado su apoyo y hospitalidad. Han sido generosos y afectuosos conmigo. Gracias a ellos he podido escribir artículos y realizar películas. Yo quisiera poder compartir el material resultante de estas colaboraciones, y esto solo es posible si los trabajos científicos se escriben en una lengua que ellos puedan entender. A mí me alegra mucho ver este libro publicado por fin en castellano.

Evidentemente, desde 2017, el culto a María Lionza ha cambiado mucho. Dejo el relevo a otros investigadores de Venezuela y del mundo entero para que sigan estudiando este acervo cultural y religioso que nos permite entender mejor la historia de Venezuela y América, así como las formas en que los humanos nos relacionamos con lo sagrado.

Gracias de nuevo a todas las personas que me acompañaron en esta investigación.

ROGER CANALS

Presentación

Hace mucho tiempo, una amiga que volvía de Venezuela me regaló una estatuilla de una mujer india de cabello oscuro, desnuda, que sostiene en alto una pelvis y monta a horcajadas un tapir. La imagen me fascinó al instante; en primer lugar, por su naturaleza intensamente erótica y, en segundo lugar, por su estética, que —a mi juicio— recordaba la de las revistas de historietas. Mi amiga me dijo que se trataba de una representación de María Lionza, una de las divinidades más populares de Venezuela. Añadió que esta clase de figura —hecha de yeso y de unos cuarenta centímetros de altura— solía usarse en rituales de posesión que se celebraban por todo el país, cuyo origen era una manifestación religiosa conocida como «el culto a María Lionza». Me pareció increíblemente extraño e interesante, sobre todo porque, en aquella época (noviembre de 2003), Venezuela era un país del que yo sabía muy poco y por el que, a decir verdad, nunca había sentido una atracción particular. No mucho después conocí a una chica venezolana que me regaló varias estampas religiosas de su país.¹ Una de ellas representaba el busto de una mujer blanca o mestiza ataviada con un vestido azul, que lucía una corona y sostenía en la mano



FIGURA 1. Estatuilla de María Lionza como india.
Foto: Roger Canals.

1. Según la mayoría de los creyentes a quienes he relatado esta anécdota, el hecho de que recibiera una imagen de María Lionza como regalo y de que poco después conociera a una chica venezolana que me obsequió con las estampas religiosas no es una simple coincidencia. Los creyentes interpretan que María Lionza estaba intentando ponerse en contacto conmigo por medio de su imagen porque quería que yo estudiara su culto. Así pues, según ellos, no decidí estudiar a María Lionza por iniciativa propia, sino que fue la diosa la que me animó a hacerlo.

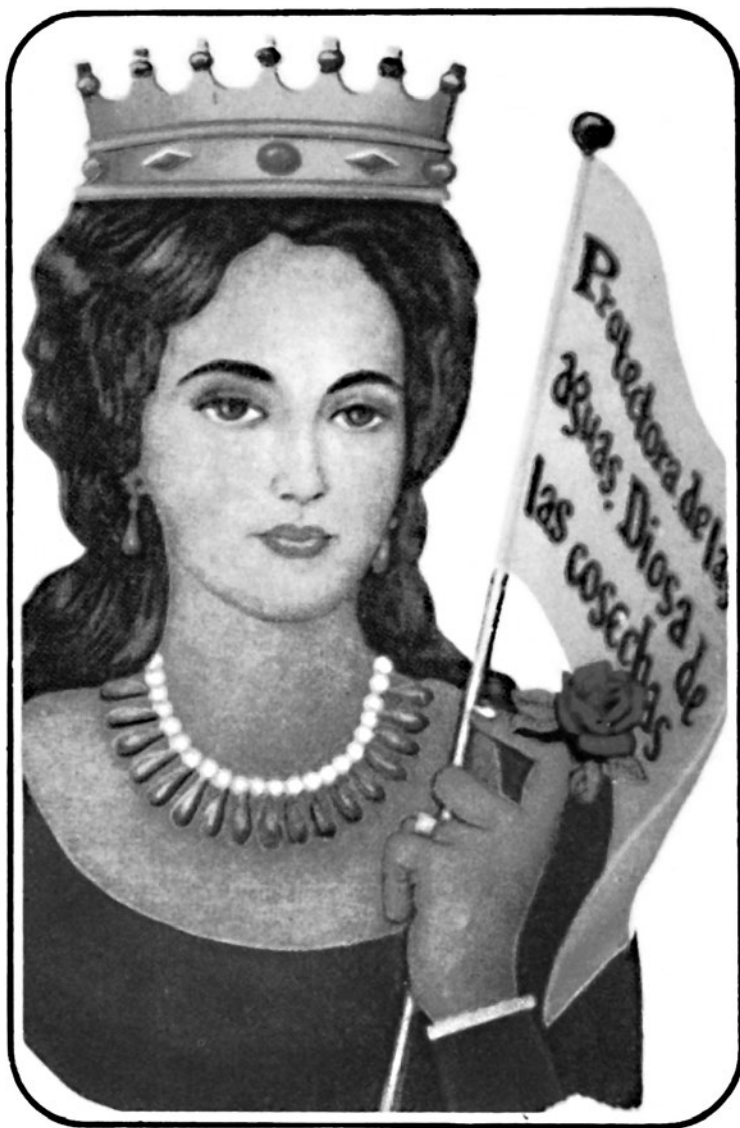


FIGURA 2. Estampa sagrada de María Lionza como reina.

izquierda una rosa y una bandera, en la que se leía la inscripción «Protectora de las aguas. Diosa de las cosechas».

Al leer la plegaria incluida en el dorso de la estampa advertí, para mi gran sorpresa, que esta figura femenina también recibía el nombre de «María Lionza». Una india a horcajadas de un tapir y una mujer blanca o mestiza con una

corona... ¿Realmente se trataba de la misma figura? Y, si era así, ¿cómo era posible que el mismo personaje se representara de dos modos tan diferentes? Y, en este caso, ¿qué significaba dicha dualidad? Otras preguntas me rondaban en la mente: si estas dos imágenes que yo había visto eran en verdad de María Lionza, ¿habría otras representaciones de esta diosa, ya fuera en Venezuela o en otra parte? Y, de ser así, ¿qué apariencia tendrían? La de esta segunda imagen de María Lionza solo sirvió para acicatear mi interés en esta deidad y, en especial, en las formas en que se representaba.

Decidí, por tanto, empezar a investigar a María Lionza y, un año más tarde, me inscribí en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, en un programa de doctorado en Antropología sobre el culto a María Lionza. En mayo de 2005 visité Venezuela por primera vez para comenzar mi trabajo de campo sobre esta práctica religiosa. Unos pocos días en Caracas me bastaron para comprobar que muchos venezolanos atribuían a la misma figura las imágenes de la india montada en el tapir y de la mujer con corona. Así, cuando mostraba las imágenes de la india y de la reina, la mayoría de la gente entrevistada explicaba que ambas se referían a la misma diosa,² pero representaban dos «versiones» diferentes. Durante las semanas que seguí realicé numerosas entrevistas a vendedores de arte esotérico, médiums,³ seguidores de María Lionza y artistas que representaban a la diosa. Pude observar entonces que la manera en que se imaginaban a la diosa y en que la representaban adoptaba formas muy variadas y, al parecer, contradictorias. Por ejemplo, algunos me dijeron que era una deidad india sensual y hermosa, y me mostraron la reproducción de una joven de gran belleza que se está bañando desnuda en un río, en las cercanías de una cascada, mientras que otros aseguraban que esta diosa era la versión venezolana de la Virgen María. Algunos describían a María Lionza como una mujer blanca y rica, a la que identificaban con

2. Los creyentes del culto de María Lionza suelen referirse a su divinidad como «diosa». No obstante, este término puede ser ambiguo, porque parece sugerir que se concibe a María Lionza como un ser trascendente y omnipotente con un origen mítico, cuando, de hecho, la mayoría de los seguidores de este culto la consideran el espíritu de un personaje histórico que vivió o bien en la época de la conquista o bien durante el período colonial. Como espíritu, María Lionza es una divinidad muy cercana a los seres humanos, presente no en una inaccesible vida después de la muerte, sino en un plano de inmanencia.

3. En el culto de María Lionza, el médium o «materia» es una persona capaz de expulsar su alma y acoger en su cuerpo un espíritu externo.

imágenes de una figura femenina de mirada penetrante que poseía abundantes riquezas, mientras que otros creían que de hecho era una mestiza, hija de un jefe indio y una española, la cual, durante la conquista, intentó reconciliar ambos bandos y llevar la paz a su tierra. Así pues, ¿quién era exactamente María Lionza? ¿Cómo la representaban? ¿Y para qué usaban sus imágenes?

Pero, antes de ahondar en estos temas, permítaseme ofrecer una breve descripción de un ritual del culto a María Lionza a fin de que el lector se haga una idea de cómo funciona esta práctica religiosa y de las dificultades que hay que afrontar en el trabajo de campo sobre ella. El ritual en cuestión era la primera ceremonia a la que yo asistía en el curso de mi trabajo de campo. Ocupa, pues, un lugar especial en mis recuerdos, y me afectó profundamente, tanto en el ámbito personal como en el intelectual. Era el mes de mayo de 2005, y yo había llegado a Caracas dos semanas antes. Un antropólogo de la Universidad Central de Venezuela que había investigado el culto a María Lionza me había proporcionado el teléfono de Rosa,⁴ una espiritista que formaba parte de un grupo de culto que se reunía de manera regular en un bar del barrio de Petare. Llamé a Rosa y le pregunté si podía entrevistarla. Propuso que nos encontráramos al día siguiente en Chacaíto, en el centro de Caracas. Fuimos a un bar y estuvimos charlando un rato. Le expliqué que estaba interesado en acudir a un ritual del culto a María Lionza, y me respondió que pediría permiso para que yo pudiera participar en la ceremonia que su grupo planeaba celebrar el sábado por la noche.

—¿A quién tiene que pedirle permiso? —pregunté.

—A la reina —contestó—. Si no da su autorización, no podrá asistir.

—Cuando dice la reina, se refiere a María Lionza, ¿no?

—Sí. Es una reina, pero también es una india. Depende. Puede aparecer como cualquiera de las dos.

Esa misma tarde recibí una llamada de Rosa, quien me confirmó que María Lionza me había dado permiso para asistir al ritual. Sin embargo, había dos condiciones: tenía que seguir estrictamente las reglas del ritual que me explicarían, y tenía que prometer que no haría un uso deshonesto de la información que obtuviera. Como Petare se considera una zona peligrosa, Rosa se ofreció a recogerme con su coche un par de horas antes de la ceremonia y lle-

4. A lo largo de todo el libro utilizaré seudónimos y cambiaré el nombre de los grupos de culto.

varme directamente al sitio donde tendría lugar el encuentro. Debía vestirme de blanco para la ceremonia. Ese sábado, alrededor de las ocho de la noche, Rosa pasó a buscarme por mi apartamento en el centro de Caracas. Empezaba a oscurecer. Dejamos el centro de Caracas para internarnos en Petare, un laberinto de calles estrechas que se extiende por la ladera de una de las colinas que rodean la ciudad de Caracas. El barrio es un conglomerado de casas de ladrillo amontonadas unas sobre otras. Al cabo de un buen rato de viaje llegamos a la sede del grupo, situada en la planta baja de un edificio de dos pisos, y Rosa me presentó al médium principal del grupo, de nombre José. Era un hombre delgado, de unos cincuenta años, que parecía tímido y distante. En los pocos minutos que faltaban para la ceremonia me presentaron a los restantes miembros del grupo, de todas las edades. Por fin Rosa me comunicó que la ceremonia estaba a punto de comenzar. Pasamos a una gran habitación en la que se alzaba un magnífico altar de unos dos metros de altura, donde había docenas de estatuas que representaban a las divinidades del culto. En lo más alto vi el busto de María Lionza, representada como una reina de piel blanca y cabello negro. José permanecía de pie frente a las imágenes, escoltado más atrás por el «banco», su asistente espiritual, que era también su ahijado. José cerró los ojos, empezó a temblar de forma violenta y dejó escapar un grito. El espíritu de un esclavo negro de la época colonial había entrado en su cuerpo, y pidió a todos los asistentes a la ceremonia que se presentaran. Uno a uno, los miembros del grupo se acercaron al médium y le estrecharon la mano, mientras pronunciaban la palabra «amén». Cuando llegó mi turno, Rosa me indicó que me quitara las gafas antes de aproximarme al médium.

—Es peligroso. El espíritu no puede verse reflejado. Tienes que preguntarle si puedes llevar gafas durante el ritual. Y otra cosa más: tampoco lo mires directamente a los ojos.

Esa fue la primera vez que advertí que el culto a María Lionza incluía una serie de prohibiciones respecto a ver y ser visto. Me quité las gafas y me acerqué al médium, que me preguntó quién era yo y qué hacía allí. Se lo dije, y me contestó que podía quedarme y que tenía permiso para llevar mis gafas, pero que debía evitar mirarlo a los ojos. Una vez que todos los presentes tuvimos autorización espiritual, nos sentamos en el suelo formando un círculo. A lo largo de la noche, José fue poseído por diferentes espíritus del panteón: un esclavo, un indio, un malandro (delincuente), un «chamarrero» (curandero) y otros. Cada vez que un espíritu quería marcharse, el médium se volvía hacia el altar, miraba con intensidad las imágenes y expulsaba al espíritu que ha-

bía ocupado transitoriamente su cuerpo, para luego dar la bienvenida a otro. Los miembros del grupo explicaban sus problemas, dudas o preocupaciones a los diversos espíritus que aparecían, y estos les daban consejos o los criticaban, según el caso. Al cabo de unas horas descendió María Lionza. Según lo que me dijo un miembro del grupo, María Lionza había aparecido como una joven india. Durante la posesión habló con voz suave y reposada y, empleando un español muy lírico y arcaico, bendijo espiritualmente a todos los miembros del grupo, que a su vez se lo agradecieron cantando a coro el *Ave María*. Después de María Lionza descendió el espíritu del Negro Felipe, de gran importancia en la jerarquía espiritual del culto, quien estuvo hablando con los fieles hasta el amanecer, mientras bebía ron y fumaba un cigarrillo tras otro. Hablaba en un español sumamente vulgar y a menudo grosero, con abundantes chistes de naturaleza sexual. El momento más sorprendente para mí fue cuando se le acercó un muchacho de unos quince años para pedirle consejo. Tenía que tomar una importante decisión en su vida: o seguir estudiando o unirse a un grupo de jóvenes delincuentes que se dedicaban al robo de coches y el tráfico de drogas. El Negro Felipe fue muy severo con él: debía mantenerse lo más lejos posible del grupo de delincuentes y continuar estudiando para procurarse una honrada vida profesional. Afligido y cabizbajo, el muchacho le agradeció sus palabras y, acto seguido, le expresó su deseo de hablarle de la relación que tenía con su padre. Explicó cómo se habían ido distanciando a lo largo del tiempo. Una serie de discusiones y peleas habían dañado su relación, y ahora apenas se hablaban. En susurros, le pregunté a Rosa:

—¿Conoces a su padre?

—Por supuesto —respondió—. Es José, la materia que recibe el espíritu del Negro Felipe.

Sus palabras me han quedado grabadas en la memoria. Alrededor de las ocho de la mañana, el espíritu del Negro Felipe se marchó y José «recuperó» su alma. Habíamos estado despiertos toda la noche. Visiblemente cansados, los miembros del grupo fueron a ducharse uno a uno, se vistieron, comieron las tradicionales arepas y se marcharon. José se me acercó, con una taza de café en la mano y sin ningún signo particular de fatiga, y me dijo con una ligera sonrisa:

—Ahora tiene que contarme qué dijo el Negro Felipe. Estoy intrigado.

Fuimos a desayunar juntos y le expliqué todos los detalles de la ceremonia que fui capaz de recordar, mientras él escuchaba con gran atención. Afirmó que no podía recordar nada de la sesión espiritual porque durante la ceremonia él

«no estaba allí», solo su cuerpo se encontraba presente. Se emocionó especialmente cuando le referí el episodio de la relación con su hijo.

—¡Qué bien que el Negro Felipe nos ayude! Lo necesitamos de verdad.

El ritual que acabo de describir no es un caso paradigmático o ejemplar del culto a María Lionza. Es tan solo un episodio concreto de una práctica religiosa bastante heterogénea que presenta enormes variantes según el grupo de culto. Así, por ejemplo, en este ritual no hubo tambores ni curaciones, dos elementos habituales en el culto. No obstante, esta ceremonia mostró elementos frecuentes, como el descenso de diversos espíritus en un único médium, la importancia de las relaciones personales, el consumo de tabaco y ron, las referencias al catolicismo, y las alusiones al contexto político y social de Venezuela. Asimismo, en este episodio pueden observarse dos detalles que analizaré en profundidad a lo largo del libro: la presencia de imágenes religiosas y su papel fundamental en el desarrollo de las ceremonias, y la existencia de una serie de reglas rituales respecto a la mirada, a ver y ser visto.

ACERCA DEL LIBRO

Este libro está dedicado al estudio de las imágenes de María Lionza. Su objetivo es analizar cómo se representa a la diosa y qué relaciones se establecen con sus imágenes y por medio de ellas. Se centra en la práctica del culto a María Lionza en la Venezuela del período 2005-2015, pero incluye un capítulo sobre la creciente presencia de imágenes de María Lionza en Internet, y otro sobre la práctica de su culto más allá de las fronteras de Venezuela —concretamente, en Barcelona (España), mi ciudad natal—. La relación entre el culto y las nuevas tecnologías y su expansión a otros países a través de procesos migratorios son dos temas que tienen un papel fundamental en la actual evolución de esta práctica religiosa y sobre los cuales, hasta donde alcanza mi conocimiento, no se ha emprendido hasta la fecha ninguna investigación a fondo.

Es importante señalar que el análisis aquí presentado no se limita a lo que se podrían denominar «imágenes religiosas», es decir, a representaciones materiales como estatuas o estampas sagradas usadas por los creyentes en el contexto de ceremonias religiosas con el fin de ponerse en contacto con seres espirituales. Más bien, adoptando una perspectiva relacional, lo que propongo aquí es establecer una comparación entre las imágenes religiosas y otras re-

presentaciones visuales de la diosa, como trabajos artísticos, artesanías, murales en espacios públicos o imágenes digitales creadas por los propios creyentes y compartidas en redes sociales como Facebook. Del mismo modo, no limitaré mi estudio a la interpretación de imágenes materiales —esto es, de aquellas imágenes que poseen un soporte físico, como estatuas, dibujos y pinturas—, sino que incluiré asimismo lo que Hans Belting (2011) llama «imágenes corporales» e «imágenes mentales». Por las primeras, Belting entiende las imágenes hechas visibles mediante un cuerpo —como ocurre en casos de posesión espiritual o, con las debidas diferencias, en las representaciones teatrales—, mientras que las segundas se refieren a aquellas imágenes que aparecen en la conciencia de una persona y que no son la transposición interna de una referencia externa —como sueños, apariciones, visones o figuras de la imaginación—. Mi argumento, que desarrollaré en el capítulo 7, es que, a pesar de su heterogeneidad, todas estas imágenes están relacionadas material o idealmente hasta tal punto, que es imposible estudiar unas sin tener en cuenta las otras. Así pues, la colección de imágenes de María Lionza configura una suerte de red en la que cada representación adquiere sentido y una función a través de las relaciones que tiene con las otras. En ningún caso hay que interpretar esta red como un modelo fijo y estático, puesto que no es un sistema o estructura trascendente, sino como un conjunto de relaciones en el que confluyen objetos, prácticas y discursos. Uno de los principales efectos de esta red es la actualización constante de las imágenes de María Lionza, así como de su papel y significado. El concepto de «práctica» se refiere a lo que la gente hace con dichas imágenes y por medio de ellas (las adora, las observa, las destruye, las ofrece), mientras que la noción de «discurso» alude al conjunto de reglas de interpretación asociadas con las imágenes de María Lionza y sin las cuales estas imágenes no podrían siquiera existir; esto es, no podrían ser reconocidas como tales por un sujeto⁵ (Jacques Rancière, 2003).

Hablaremos ahora del subtítulo del libro y, más específicamente, del concepto de «creatividad visual».⁶ Con esta noción me refiero a dos cosas diferen-

5. Como señala Jacques Rancière, «Las formas requieren palabras, que las instalan en un ámbito de visibilidad» (2003: 101). Esto equivale a decir que el registro visual y el registro textual o conceptual están forzosamente relacionados, aunque uno no sea una transposición directa del otro.

6. En su magnífico libro sobre santería, David H. Brown utiliza también a veces el concepto de «creatividad visual» para referirse a los procesos de incorporación de nuevos mode-

tes pero íntimamente ligadas.⁷ Por una parte, analizaré los procesos de producción de nuevas imágenes de María Lionza y el cambio de significado de las preexistentes. A este respecto, me interesa comprender por qué artistas y creyentes experimentan una y otra vez con las imágenes de la diosa y por qué dedican tanto esfuerzo a reinventar sus representaciones. La creatividad visual implica asimismo la elaboración de composiciones visuales —como los altares— o la reinterpretación de imágenes antiguas de la diosa. Por otra parte, con «creatividad visual» me refiero a la naturaleza creativa del acto de observar el culto, es decir, al hecho de que observar es mucho más que limitarse a recibir impresiones externas; es una manera de participar activamente en el mundo exterior. Así pues, en el culto, ver implica provocar una realidad, no solo contemplarla. Mi argumento es que, en un sentido o en otro, la creatividad visual es consustancial a la práctica del culto. De hecho, es, entre otros factores, mediante actos de creatividad visual como se establece, mantiene y reinventa la relación con los espíritus —y, a través del mundo espiritual, con otros individuos—. Por lo tanto, la creatividad visual constituye uno de los elementos cruciales que hacen que el culto funcione y evolucione.

El concepto de creatividad ha sido objeto de diversos debates en los últimos años. Una primera distinción es la establecida por autores que opinan que la creatividad es algo que hacemos continuamente (Hallam e Ingold, 2007) —es decir, que es inherente al desarrollo de la vida social— y por quienes, tomando como referencia la actividad artística o religiosa, conciben la creatividad como una acción singular que tiene por fin producir una idea o un objeto originales (Steiner, 2001). Lo que yo propongo en este libro es una definición de la creatividad que pueda situarse entre estos dos extremos. Por una parte, entiendo la creatividad como el modo en que funciona el culto a María Lionza. Considero, pues, que la novedad y la improvisación no son excepciones en el culto, sino que representan su propio modo de ser y de devenir. Ahora bien, es importante tener en mente que esta creatividad cotidiana se traduce

los iconográficos en las religiones afrocubanas. A este respecto, a lo largo del libro, este autor emplea el concepto de «innovación», entendido como una «decisión consciente por parte de individuos y grupos» de reestructurar y reconfigurar sus prácticas rituales (2003: 10).

7. En este libro me centro en la creatividad visual, aunque en el culto podría haber otras formas de creación, como por ejemplo acústicas o discursivas. En realidad, todas estas formas de creación están entrelazadas y, siempre que sea posible, trataré de establecer conexiones entre ellas.

en una serie de obras y acciones únicas (obras de arte, altares, rituales), que los artistas y creyentes distinguen de los actos de la vida ordinaria y que requieren una habilidad y unos conocimientos especiales. A diferencia de otros conceptos similares como innovación o producción, la noción de creatividad implica establecer unas condiciones que posibiliten el desarrollo de la vida social. Así, creación es más que novedad: no significa simplemente producir algo nuevo, sino que está relacionada con la idea de volver a sentar los fundamentos de cómo concebimos el mundo y actuamos en él. Por consiguiente, la creación está ligada a la noción de comienzo. Y mi argumento al respecto es que los actos de creatividad visual en el culto tienen exactamente esta connotación: son creativos, no solo porque son «nuevos», sino porque sirven para restablecer el modo en que artistas y creyentes entienden el culto y sus principales figuras. La creatividad visual es, pues, una de las maneras privilegiadas en que se gestionan y actualizan las relaciones entre espíritus e individuos (y entre los propios individuos).

En este sentido, no hay duda de que el poder de la figura de María Lionza —el hecho de que pueda estar presente en medios sociales muy diferentes, en los que desempeña una variedad de papeles— reside, al menos en parte, en su capacidad de ser imaginada y representada en una diversidad de formas. Lo que caracteriza, por tanto, a la diosa es una capacidad infinita de devenir o —como diría Michael Taussig— su permanente «posibilidad figurativa» (1997: 169). Por tal razón, en esta investigación sobre las imágenes de María Lionza no me centraré tanto en el análisis de cómo es representada en realidad (lo cual sería tarea imposible, dado el gran número de imágenes suyas que circulan físicamente y en Internet), sino más bien en estudiar el proceso permanente de representación de la diosa. Es justamente el sentido de este incesante surgimiento de nuevas imágenes lo que desearía captar en este libro. En pocas palabras, mi objetivo es abordar las imágenes no como un resultado, sino como una potencialidad.

Hasta el momento he destacado la noción de creatividad. Pero la creatividad nunca surge de la nada, lo que equivale a decir que, de un modo u otro, las imágenes de María Lionza están siempre relacionadas con el período histórico y cultural en el que aparecen. Además, es importante señalar que las «nuevas» imágenes de la diosa, aun las más revolucionarias, son siempre una reinterpretación de otras anteriores, al menos desde un punto de vista externo; es decir, las imágenes son siempre imágenes de imágenes previas.

Dicho esto, permítaseme en este punto aclarar el concepto de «contexto», una noción que suele emplearse incorrectamente en antropología y en las ciencias sociales en general. Tendemos a pensar que las imágenes se encuentran en un contexto particular que les confiere sentido y función. Desde esta perspectiva, se afirma que es importante conocer el contexto a fin de entender qué significan y qué hacen las imágenes. A la inversa, el estudio de las imágenes reviste interés porque, por medio de ellas, podemos comprender mejor el contexto político, social y religioso del momento histórico en que aparecen. Considero que este es un enfoque erróneo, y uno de los objetivos de este libro es precisamente explicar por qué. En pocas palabras, el problema es que este enfoque opone imágenes y contexto como dos ámbitos separados y distintos. El contexto aparece como el decorado estático o la esfera trascendente en que están situadas las imágenes. La relación establecida entre ambos es, pues, la de un mutuo reflejo. Las imágenes reflejan el contexto en la misma medida en que el contexto se proyecta en las imágenes. Sin embargo, entre imágenes y contexto no hay una relación de oposición. No están uno frente a otro. Las imágenes participan activamente en el proceso de desarrollo en curso de la vida social en el que todos nos vemos envueltos. Las imágenes no se encuentran en «un contexto» porque siempre lo están creando.

Para ilustrar esta idea, recurriré al ejemplo de la imagen más conocida de María Lionza. En 2004, la monumental estatua de María Lionza situada en la entrada de Caracas se partió de repente en dos mitades, al parecer sin intervención humana alguna. Este acontecimiento causó un gran impacto entre los venezolanos. Muchos de ellos —tanto seguidores de María Lionza como no seguidores— lo interpretaron como un signo de la creciente polarización de la población venezolana debido a la intensa rivalidad entre chavistas y no chavistas. La ruptura de la imagen se vio, de manera metafórica y literal, como el equivalente de la ruptura del cuerpo social. En consecuencia, en la prensa y en las conversaciones diarias se desató un violento debate sobre cómo había que interpretar este incidente. La oposición opinaba que, al cometer esta especie de suicidio icónico, la diosa intentaba comunicar la idea de que el gobierno chavista estaba dividiendo gravemente a Venezuela en dos bloques. Los chavistas interpretaron este accidente como una prueba del daño que la oposición estaba infligiendo a la unidad de la nación. Es evidente que no puede entenderse plenamente este episodio mediante el paradigma imagen-contexto ya citado. Lo cierto es que la imagen rota (y el debate que suscitó) no solo reflejaba la tensión política que existía en Venezuela en 2004:

también la atizaba. Entre el contexto político y la imagen no había una relación externa de oposición, complementariedad o causalidad, sino una relación intrínseca de correspondencia (Ingold, 2013).

Otro de los objetivos de este libro es establecer un diálogo entre el culto a María Lionza y otras prácticas religiosas con las que está conectada, ya sea por familiaridad (umbanda, santería, espiritismo dominicano) o como clara oposición (evangelismo, pentecostalismo, Iglesia católica oficial). De acuerdo con nuestro enfoque, todas aquellas prácticas religiosas que solemos denominar «religiones afroamericanas» o «religiones afrolatinoamericanas» se deben estudiar como una continuidad y no como una ruptura. De hecho, cuando observamos las prácticas rituales específicas vemos que, entre estas manifestaciones religiosas, hay un constante proceso de apropiación y resignificación de objetos, prácticas y discursos que vuelve difícil —si no imposible— estudiar una de ellas sin tener en cuenta las otras. Por supuesto, estos procesos e intercambios de elementos no son homogéneos ni generan la misma opinión entre los creyentes. Así, mientras que algunos seguidores de María Lionza —llamados por lo general «espiritistas»— sostienen que su culto es compatible con la santería cubana, otros afirman con vehemencia que estas dos religiones son completamente diferentes y no tienen ninguna relación entre sí. De más está decir que los intercambios entre religiones van ligados a procesos políticos y a fuerzas económicas y migratorias. Un ejemplo es el crecimiento de la santería cubana en Venezuela a partir del año 2000, cuando los acuerdos políticos entre el gobierno de Hugo Chávez y el Estado cubano llevaron a muchos cubanos a trasladarse a Venezuela.

Desde un punto de vista metodológico, este libro está basado esencialmente en el trabajo de campo llevado a cabo en Venezuela y Barcelona entre 2005 y 2015.⁸ En el curso de este trabajo de campo en uno y otro lugar —en el cual, como explicaré más adelante, las técnicas audiovisuales desempeñan un papel fundamental—, tuve la oportunidad de entrevistar a médiums, artistas y vendedores de arte esotérico, así como de asistir a innumerables rituales religiosos, muchos de los cuales incluían episodios de posesión espiritual. En cuanto al análisis histórico, lo más destacable son las entrevistas realizadas a

8. El trabajo de campo más prolongado que realicé en Venezuela fue entre 2005 y 2007. Desde entonces he pasado distintos períodos en el país para poner al día mis observaciones. La investigación sistemática en Barcelona la llevé a cabo entre 2010 y 2015. Entre 2013 y 2015 me centré en estudiar la presencia del culto de María Lionza en Internet.

ancianos residentes en San Felipe, la capital del estado de Yaracuy —ubicado en la región centro-occidental de Venezuela— y uno de los principales centros en lo que hace al culto a María Lionza. Gracias a estas conversaciones obtuve información muy valiosa sobre la práctica de este culto a mediados del siglo xx. El material de archivo al que me referiré en los capítulos 1 y 2 proviene de instituciones venezolanas como la Fundación Fundafolk, la Fundación Bigott y la Biblioteca Nacional de Venezuela (Caracas).

UN CULTO POCO ESTUDIADO

Con este libro, en el que abordo la investigación de las imágenes de María Lionza con un enfoque relacional, quiero contribuir a los estudios de religiones latinoamericanas y caribeñas, por una parte, y a la antropología visual, por otra. Daré ahora algunos detalles respecto a la posición que ocupa esta obra en relación con estos dos campos académicos.

En lo que se refiere al primero, es de hacer notar que, a diferencia de otras prácticas religiosas de la misma área cultural —como santería cubana, candomblé, vudú, umbanda, palo mayombe y el culto de adivinación Ifá—, el culto a María Lionza ha recibido hasta la fecha muy poca atención de los estudiosos. A mi juicio, dos son las razones, al menos, que podrían explicar este hecho. La primera es que, al contrario que las religiones antes mencionadas, el culto a María Lionza nunca ha formado parte de las llamadas religiones afroamericanas o afroatlánticas (Johnson, 2014), esto es, del conjunto de cultos practicados en sus inicios por la población de origen africano llevada al continente americano durante las épocas de esclavitud. De hecho, como expondré en el capítulo 2, el culto a María Lionza tiene sus raíces, por un lado, en la creencia indígena en doncellas que habitan en las cascadas y que se asocian con la fertilidad y con las fuerzas ocultas de la selva y, por otro, en el catolicismo, en especial en lo que se refiere a la relación entre el culto y la Virgen María, la adoración de los santos y el empleo de estatuillas durante las ceremonias. Solo a partir de la década de 1960, cuando la práctica del culto se extendió a las principales ciudades de Venezuela, se empezaron a incorporar algunos elementos de las religiones afroamericanas, sobre todo de la santería cubana (Pollak-Eltz, 2004: 5). Esta falta de africanidad original hizo poco atractivo este culto a los ojos de los principales historiadores e investigadores de la primera parte del siglo xx, cuyo interés residía en descubrir el legado

africano en el llamado Nuevo Mundo. En general, la perspectiva de esos intelectuales se basaba en una idea de pureza y ancestralidad, y su principal cometido era hallar una continuidad entre África y la cultura afroamericana.⁹ Las obras de estos estudiosos establecieron un corpus intelectual sobre las religiones afroamericanas que tuvo gran influencia en los círculos académicos y fuera de ellos. Sus contribuciones impulsaron nuevas investigaciones, que unas veces confirmaron sus teorías y otras las objetaron, todo lo cual contribuyó a dar a conocer los cultos afroamericanos, a hacerlos destacados y valiosos como tema de investigación antropológica. En muchos casos, como en el del candomblé (Sansi-Roca, 2007), estos estudios indujeron repetidamente un proceso de objetivación y apropiación de religiones afroamericanas por los propios practicantes, lo que creó una relación circular entre el mundo académico y la práctica popular que apenas estamos empezando a vislumbrar ahora en lo que respecta al culto a María Lionza.

Así, por ejemplo, en el caso de Brasil, existe una larga y sólida tradición intelectual sobre el tema de las religiones afroamericanas. En ella destacan especialmente los estudios de Nina Rodríguez (1935) sobre los rituales de posesión o, más tarde, las obras sobre candomblé de autores de renombre internacional como Melville Herskovits (1941, 1956), Roger Bastide (1978), Pierre Verger (1968) o, más recientemente, J. Lorand Matory (2005), Paul Christopher Johnson (2002), Roger Sansi-Roca (2007) y Stefania Capone (2010), entre muchas otras. En los últimos años, esta tradición intelectual ha hecho crecer asimismo el interés por umbanda (Giobellina y González, 2000; Hale, 2009; Espíritu Santo, 2016). La Umbanda es una manifestación religiosa que guarda semejanzas con el culto a María Lionza pero que, a diferencia de este, es muy conocida y tiene una gran presencia en los círculos académicos. Del mismo modo, como señala David Brown, «la santería cubana —conocida también como la regla de Ochoa, la regla de Ifá o la religión lucumí— ha sido objeto de estudio en Cuba desde el siglo pasado [xix] y en Estados Unidos a partir de la década de 1940, desde la perspectiva de diversas disciplinas y con diferentes bases temáticas» (2003: 3). El impulso inicial que experimentaron

9. El tema de la cultura afroamericana ha dado origen a incontables debates. El texto clásico de Sidney Mintz y Richard Price (1976) pone de relieve los procesos de etnogénesis y el carácter único de la cultura afroamericana respecto de la cultura africana. Esta obra ha sido objeto de un buen número de comentarios, entre ellos los de Palmié (1995), Brown (2003) y Matory (2005), junto a muchos otros.

estos estudios a principios del siglo xx, principalmente por obra de Fernando Ortiz ([1906] 1937, 1939), se prolongó durante el período prerrevolucionario con la contribución de otros investigadores cubanos (Cabrera, [1954] 1983; Lachatañéré, 1942). En Estados Unidos, discípulos de Herskovits como William Bascom (1950, 1972) también emprendieron relevantes investigaciones sobre la santería durante la primera mitad del siglo xx. Es importante destacar que, desde la década de 1970 en adelante, la música salsa producida en Estados Unidos contribuyó a difundir los símbolos afrocubanos a escala internacional, y también en Venezuela. Fue aproximadamente a partir de 1970, y en especial con posterioridad a 1990, cuando se asistió a un auge en las obras sobre santería, tanto la que se practica en Cuba como en otras regiones del Caribe, Estados Unidos o Europa (Brown, 2003; Carr, 2013; Wedel, 2003). Como resultado de ello, la santería es una práctica religiosa destacada y bien conocida que hoy en día despierta una evidente fascinación intelectual y es actualmente objeto de diversos debates y estudios. De forma indirecta, este interés en la santería ha contribuido a estimular investigaciones sobre otras prácticas religiosas afrocubanas como el culto de Ifá (Holbraad, 2012), el Palo Mayombe o, en menor grado, el culto abakuá (Moret, 2014; Palmié, 2013). Otro caso que se considera digno de estudio dentro de la familia de cultos afrocubanos es el del vudú haitiano. Como el candomblé y la santería, el vudú goza de una tradición intelectual establecida. Los primeros textos se remontan a finales del siglo xviii y fueron obra de misioneros y gobernantes franceses. No obstante, la contribución de Herskovits ([1937] 2007), Maya Deren ([1951] 1970) y Alfred Métraux (1958) fue la que condujo al renombre internacional de esta práctica religiosa. Fuera del ámbito académico, el vudú ha sido un tema recurrente en cine y televisión, a menudo caracterizado como práctica demoníaca, como una suerte de magia negra. El volumen de publicaciones sobre el vudú es asimismo considerable (Fandrich, 2007; Laguerre, 1989).

En resumen, los llamados «cultos afroamericanos» han sido objeto de una producción científica continua durante todo el siglo xx, que hoy se traduce en una cuantiosa presencia en lo que se refiere a conferencias, publicaciones académicas y tesis doctorales. Esto representa un enorme contraste con la atención recibida por el culto a María Lionza, una práctica religiosa que se ha desarrollado casi de modo clandestino a lo largo del siglo xx, eclipsada en los círculos académicos por las religiones afroamericanas, cuyo estudio se beneficia de la larga tradición de obras dedicadas a las religiones africanas.

Pero el culto a María Lionza ha estado ausente no solo de los estudios afroamericanos, sino también de los que se refieren a las comunidades indígenas de Venezuela (Coppens, 1980; Henley, 1982; Orobítz, 1998). Este es el segundo factor que ayuda a entender el escaso número de obras científicas dedicadas a dicho culto. Si el culto a María Lionza no ha atraído la atención de los indigenistas es porque, a pesar de sus orígenes claramente indígenas,¹⁰ esta práctica religiosa es sin duda un producto del mestizaje cultural y demográfico,¹¹ así como de acelerados procesos de urbanización y de la segregación social ocasionada por el desarrollo industrial de Venezuela, y tiene muy poco que ver con las actuales prácticas religiosas de las comunidades indígenas del país.¹² Pese a ello, muchos seguidores del culto a María Lionza definen su religión como un culto indígena. En el capítulo 2 abordaré las connotaciones de índole política e identitaria de esta afirmación. Sin embargo, se ha de reconocer que en las décadas de 1940 y 1950 un grupo de distinguidos artistas, folcloristas y lingüistas venezolanos (Gilberto Antolínez, Hermann Garmendia, Alejandro Colina, entre otros)¹³ relacionados con el movimiento cultural conocido como «indigenismo» publicó un considerable número de trabajos sobre María Lionza. Con todo, estos intelectuales estaban sobre todo interesados en María Lionza desde la perspectiva del mito, y no como una práctica religiosa contemporánea. Su objetivo, que tenía una clara dimensión política, era probar que María Lionza fue originalmente una religión indígena pura que se corrompió mediante la práctica descontrolada del culto por parte de

10. De acuerdo con la mayoría de los investigadores, el origen del culto se halla en los pueblos caquetío y jirajara del interior de Venezuela, pertenecientes a la familia de comunidades arahuacas (D. Barreto, 1990; O. Garmendia, 2012).

11. El término *mestizaje* se puede definir de diversos modos. En un sentido general, se refiere al encuentro y fusión entre diferentes grupos étnicos o raciales. Se refiere también, como señala Peter Wade, a una ideología desarrollada en Latinoamérica durante el siglo xx, «que implica un proceso de homogeneización y de ocultamiento de una realidad de exclusión racista tras una máscara de total inclusión» (2005).

12. No es fácil establecer las conexiones existentes entre el culto de María Lionza y los diferentes grupos étnicos de Venezuela (pumé, warao, yanomami y pemón, entre otros). De hecho, es difícil incluso hablar de «culturas indígenas» en Venezuela como un grupo coherente y homogéneo, ya que —como señaló Luis Fernando Angosto-Ferrández (2015)— las diferencias entre estas comunidades son enormes.

13. Para más información sobre Gilberto Antolínez y Hermann Garmendia, véase el capítulo 1. En cuanto a la obra de Colina, la analizaré en el capítulo 3.

gente de las ciudades. Su obsesión intelectual era descubrir la versión original del mito de la diosa, a la vez que mantenían una visión mítica e idealizada de lo indígena, muy próxima a lo que Ramos ha llamado el indígena hiperreal (1994). Ésta es sobre todo la visión de lo indígena que se observa hoy en día entre los practicantes del culto (Canals, 2012a).

Por lo tanto, históricamente, el culto de María Lionza ha permanecido en una especie de vacío intelectual, desatendido tanto por los investigadores afroamericanistas como por los indigenistas. Es importante asimismo mencionar que, tradicionalmente —y de manera injusta, diría yo—, Venezuela ha sido muy poco estudiada por los antropólogos. Es probable que esta escasez de trabajos se explique, al menos en parte, por la visión predominante de Venezuela durante casi todo el siglo xx como nación petrolera, inmersa en un proceso de modernización de su estilo de vida y de asimilación de la cultura estadounidense que la desarraigaba de su pasado indígena y afroamericano. Todavía hoy, el número de estudios etnográficos dedicados a Venezuela es muy limitado si se compara, por ejemplo, con países de la región andina (Bolivia, Perú, Ecuador), Centroamérica y sur de América del Norte (Guatemala, México) u otros como Brasil, Colombia o Chile. Dicho esto, hay que reconocer que, a partir de 1999, año en que Chávez ganó su primera elección presidencial, ha habido un interés internacional en Venezuela sin precedentes. Desde entonces han aparecido numerosas obras de ciencias sociales referidas al presidente y la revolución bolivariana (véase, por ejemplo, Martínez *et al.*, 2010). No obstante, la mayoría de estos textos se centran en la figura del presidente Chávez y adoptan una perspectiva económica y geopolítica. Abandonando toda supuesta distancia científica, muchas de estas obras declaran abiertamente si apoyan o no el proyecto revolucionario.

Así pues, se ha estudiado muy poco el culto de María Lionza a través de la historia, pero este descuido tiene algunas excepciones. A comienzos de la década de 1980 se apreció el surgimiento de un nuevo interés en este culto, tanto por parte de estudiosos venezolanos como de antropólogos internacionales. Respecto a los primeros, los más destacados son los trabajos de Daisy Barreto, Jacqueline Clarac de Briceño y Angelina Pollak-Eltz. En su obra *Genealogía de un mito* (1998), Barreto proporciona un rigurosísimo estudio de la formación histórica del mito de María Lionza y de su culto. Basándose en pruebas arqueológicas y lingüísticas, la autora defiende la idea de que existe una «filiación cultural» entre la práctica actual del culto y las comunidades indígenas prehispánicas de la región centro-occidental de Venezuela. Tras este

punto de partida, su principal objetivo es describir el proceso por el cual María Lionza se convirtió en un icono nacional del país. Describe así cómo, durante las décadas de 1940 y 1950, un grupo de élite de artistas e intelectuales locales utilizaron la figura de María Lionza para redefinir la identidad de la nación basándola en su pasado indígena. Este esfuerzo intelectual fue aprovechado por diversos gobiernos, y en especial por el de Marcos Evangelista Pérez Jiménez¹⁴ (1953-1958), quien estableció a María Lionza —representada ya fuera como india o como reina blanca— como uno de los principales símbolos de la nación, junto a Simón Bolívar. De este modo, Pérez Jiménez instauró un símbolo que tenía la capacidad de ocultar la diversidad cultural y demográfica del país bajo una ideología de modernización y mestizaje. Como explicaré a lo largo de este libro, dichos símbolos institucionales fueron dotados de nuevo significado y añadidos al culto de María Lionza por los creyentes, entre los cuales había muchos artistas, militares y políticos que, mientras condenaban el culto y lo tildaban de superstición y magia negra, lo practicaban en secreto. En resumen, Barreto demostró que, históricamente, la relación entre el culto, el Estado venezolano y la élite intelectual urbana no había sido de oposición, sino más bien de mutua —aunque no explícita— apropiación.

Asimismo, en el texto *La enfermedad como lenguaje en Venezuela* (1996), Clarac de Briceño se centra en los rituales de curación dentro del culto. La autora define el culto a María Lionza como un ejemplo de medicina popular y muestra cómo, dentro del culto, no existe una clara distinción entre lo que, desde una perspectiva occidental, se puede denominar enfermedad «física» y enfermedad «mental» (Clarac de Briceño, 1996: 33). Los problemas del cuerpo se asocian con causas espirituales y viceversa. Lo que es más, los problemas de salud de un individuo están inevitablemente ligados a factores sociales o colectivos, como la separación de la familia, la pérdida del empleo o las relaciones sociales negativas del individuo. En otras palabras, la enfermedad se sitúa dentro de un marco de fenómenos contextuales. Lo interesante es que entre el culto a María Lionza —en el que abundan los rituales de curación— y la medicina oficial no hay una relación de oposición, sino de complementariedad. El culto incluye una multitud de espíritus de doctores —el más célebre

14. Marcos Evangelista Pérez Jiménez (1914-2001) fue un militar venezolano, presidente del país entre 1952 y 1958.

de los cuales es José Gregorio Hernández—, así como técnicas de la medicina hegemónica, como la farmacopea. Muchos médicos oficiales envían a sus pacientes a médiums del culto cuando advierten que no pueden ofrecer una cura para enfermedades de naturaleza espiritual.

Finalmente, en su obra *María Lionza, mito y culto venezolano* (1972), Pollak-Eltz define el culto a María Lionza como utilitario, híbrido y sincrético, tres conceptos que suelen emplearse en los estudios de este culto y que analizaré en el segundo capítulo de este libro. La autora sugiere que el culto ha servido históricamente como refugio para los sectores excluidos de la sociedad venezolana (prostitutas, descendientes de africanos, homosexuales o gente pobre, entre otros). Este fue especialmente el caso a partir de 1940, cuando el culto se expandió a las principales ciudades y se incrementaron las desigualdades sociales. Desde una perspectiva similar, Elisabeth Nichols (2006) afirma que, a lo largo de la historia, el culto a María Lionza ha sido una esfera de empoderamiento para las mujeres en un país como Venezuela, que tiene una sólida estructura patriarcal. Así, de acuerdo con la autora, más allá de clases sociales y diferencias étnicas, este culto ha constituido una de las estrategias «que las mujeres han empleado en Venezuela como un medio para desafiar los órdenes “jerárquicos” de la sociedad» (2006: 76).

Otros investigadores venezolanos se han interesado también en el culto a María Lionza. Tal es el caso de Bruno Manara (1995), que recoge una amplia colección de versiones del mito; Nelly García Gavidia (1987), quien analiza el papel del tabaco en los rituales; o Angelina Pollak-Eltz y Yolanda Salas (1998), que se centran en la relación entre el culto a María Lionza y el pentecostalismo latinoamericano. Cabe destacar asimismo las obras de Michaelle Ascencio (2007, 2012), quien, entre otros temas, aborda la relación entre el culto a María Lionza y las religiones afroamericanas, en especial la santería cubana. Jóvenes investigadores venezolanos como Anabel Fernández Quintana (2016) y César Escalona (2017) están contribuyendo con nuevas perspectivas sobre la práctica actual del culto a María Lionza.

Fue también durante la década de 1980 y principios de la de 1990 cuando varios investigadores internacionales comenzaron a interesarse en el culto a María Lionza. Una de las figuras principales de esta corriente fue Michael Taussig (1991, 1997), quien mostró un interés particular en la relación entre el culto a María Lionza y el Estado venezolano. Este autor sostiene que no se debe interpretar este culto como una simple oposición al Estado venezolano, sino más bien como una parte estructural de este. Según su parecer, entre am-

bos ha habido históricamente una relación dialéctica, es decir, una relación de oposición basada en una lógica implícita de mutua dependencia e influencia. Adoptando un enfoque hegeliano, Taussig argumenta que el Estado venezolano —símbolo de razón, orden y modernidad— ha necesitado al Otro, esto es, lo irracional, lo mítico y lo primitivo, a fin de definirse y reproducirse. En Venezuela, esa otredad se ha plasmado en el culto a María Lionza, que aparece como la fuerza negativa que ayuda a perpetuar el Estado. Taussig no solo sostiene que existe una mutua dependencia entre el Estado y el culto, sino que da un paso más y afirma que ambos operan prácticamente del mismo modo. Así pues, muestra cómo, de manera similar a las ceremonias del culto a María Lionza, el moderno Estado venezolano ha actuado como una entidad mágica, mística (1995: 125), capaz de transformar la realidad con sus rituales sagrados; una teoría que también expone de forma brillante y detallada Fernando Coronil (1997) en un libro de título casi idéntico. Asimismo, los ciudadanos venezolanos están continuamente poseídos por el Estado —es decir, por sus valores, sus héroes históricos y sus principios morales— tal como los médiums del culto a María Lionza se ven poseídos por los espíritus del panteón espiritual. Por su parte, el culto a María Lionza se ha desarrollado no en oposición al Estado venezolano, sino asumiendo algunos de sus principios fundamentales, como lo demuestra el hecho de que se incorporen al culto figuras históricas venezolanas (como Juan Vicente Gómez, Marcos Pérez Jiménez, Simón Bolívar e incluso Hugo Chávez), así como el intenso nacionalismo que impera en su interior. De acuerdo con Taussig, tanto el sistema jerárquico de «cortes» espirituales que ordena el panteón espiritual, como sus estrictas reglas respecto del permiso espiritual para participar en las ceremonias, se pueden interpretar como ejemplos de la relación mimética que ha existido en Venezuela entre el poder político y la práctica religiosa popular. El paradigma de esta mutua dependencia entre el culto y el Estado es la dualidad de María Lionza y Simón Bolívar, que constituyen una pareja simbólica de la nación. La diosa simbolizaría la selva y el cuerpo, mientras que el Libertador representaría la racionalidad y la vida urbana. De este modo, las dos figuras se opondrían una a la otra tal como ocurre con la naturaleza y la cultura. En realidad, lo que hace en última instancia Taussig es una conceptualización de la lógica oculta del Estado moderno en general, no una etnografía del culto a María Lionza. Así, en dicho culto y su relación con el Estado venezolano, Taussig encuentra una paradigmática explicación del «inexpresable diseño mágico y sagrado del Estado moderno» (1997: 371).

Por otro lado, las obras de Francisco Ferrándiz (2004) tienen especial relevancia, ya que fue el primero en abordar en profundidad la cuestión del cuerpo y los sentidos en el culto a María Lionza. El autor sostiene que el culto incluye un complejo universo de colores, texturas, olores y sonidos, que constituyen una parte fundamental de este. Pero, lo que es más importante, muestra cómo, a través de la posesión espiritual, el cuerpo se revela como un ruedo político en el que se subvierten los papeles ordinarios de subordinación y la gente marginada adquiere poder. Su obra se basa en un profuso registro de datos etnográficos recogido entre jóvenes médiums de Caracas, y se centra en dos clases de espíritus presentes en este culto, que comenzaron a incrementar su presencia mientras el autor realizaba su trabajo de campo en Venezuela a mediados de la década de 1990: los espíritus de vikingos y los de malandros (delincuentes). Unos y otros son espíritus de gran fuerza que suelen dejar exhaustos a los médiums que los albergan, a menudo hasta el punto de causarles daños físicos. Con respecto a los primeros, Ferrándiz describe el proceso por el que los seguidores del culto a María Lionza se inspiraron en el modo en que se representaba a los vikingos en el cine, revistas de historietas y televisión, para crear la estética de los espíritus. Lo interesante es, pues, que señala el traspaso continuo de imágenes de los medios de comunicación a las imágenes corporales que encontramos en las ceremonias basadas en la posesión espiritual. En cuanto a los espíritus de delincuentes, el autor los interpreta de manera convincente como una expresión de la pobreza y la violencia generalizadas de Venezuela y, al mismo tiempo, como una estrategia para afrontarlas. Un punto importante que destaca el autor es que, en el culto, los espíritus de los delincuentes no se juzgan necesariamente como malos espíritus. Por el contrario, se ven en esencia como víctimas. Los creyentes piensan que los espíritus de los delincuentes pueden recibir alguna clase de perdón espiritual por el mal que cometieron en vida si ayudan a los vivos en las ceremonias espirituales. Ferrándiz interpreta esta dinámica como una estrategia para reescribir la historia desde el punto de vista de quienes tradicionalmente se han visto excluidos de ella. Por último, desde una perspectiva económica, el autor expone que el espiritismo pasa a ser una estrategia informal de «rebusque» (supervivencia) en un contexto político caracterizado por altas tasas de desempleo juvenil, un tema que también aborda Yunis Narváez Díaz (2005).

Las obras de Ferrándiz constituyen un interesante complemento de las de Bárbara Plácido. En un notable artículo titulado «It's all to do with

words» (2001), esta autora echa luz, no a la dimensión corporal de los rituales, sino a la discursiva. Su idea principal es que el culto es sumamente complejo en lo que a expresión discursiva se refiere y que se ha pasado por alto esta complejidad a consecuencia de resaltar el elemento corporal de las ceremonias religiosas. La complejidad discursiva se manifiesta dentro del culto en una gran variedad de formas de hablar. Placido señala, por ejemplo, que cada espíritu se caracteriza por el modo en que habla y por lo que dice. Así, los espíritus de indígenas suelen expresarse en lo que los creyentes llaman «indio» y hablan sobre la resistencia contra los españoles. Advierte asimismo que, en los rituales, las palabras que los espíritus pronuncian por intermedio del cuerpo del médium —su consejo, críticas y opiniones políticas— producen un fuerte impacto en los creyentes. Las palabras dichas por el espíritu tienen enorme importancia y provocan acciones concretas en los seguidores del culto. La autora añade que, a este respecto, y contrariamente a lo que se suele pensar, los espíritus no hablan solo de modo subversivo con ánimo anticonservador, antihegemónico y rebelde —como parece sugerir la teoría de Pollak-Eltz—, sino más bien con el propósito de reforzar la moralidad cristiana y los valores de la clase media. Placido demuestra de esta manera que una etnografía de la posesión por espíritus no puede limitarse a analizar lo que hacen los espíritus mediante el cuerpo de los médiums, sino que también debe tener en cuenta lo que realmente dicen.

Además de estas obras dedicadas de forma específica al culto a María Lionza, pueden encontrarse referencias esporádicas a esta religión en artículos y libros que tratan sobre cultos afroamericanos (Briggs, 1996; Andrews, 2004; Van de Port, 2006), mestizaje latinoamericano (Wade, 2005), la historia de Venezuela (Coronil, 1997) y antropología general (Augé, 1997). El culto a María Lionza es objeto de atención también en un sinnúmero de libros esotéricos (Blanco, 1990) y en sitios web de dudoso o nulo valor científico.

Es importante mencionar que ninguna de las obras que existen sobre el culto a María Lionza aborda la cuestión de su dimensión visual, aunque la mayoría se refieren a ella, sobre todo en relación con el origen de la estatua realizada en un principio por Alejandro Colina (véase la figura 1) y con la proliferación de estatuillas religiosas utilizadas en las ceremonias. Uno de los objetivos de este libro es precisamente llenar ese vacío mediante el análisis de una profusión de imágenes pertenecientes al culto obtenidas en un extenso trabajo de campo etnográfico. A este respecto quisiera señalar que, desde un punto de vista metodológico, una de las originalidades de esta obra es que se

trata del fruto de investigaciones realizadas con ayuda de medios visuales, a saber, vídeos y fotografías. Hasta donde alcanza mi conocimiento, solo Ferrándiz (1996) se propuso seriamente estudiar el culto empleando medios visuales y analizar el papel de la mirada en los rituales. Mi intención en este libro es continuar explorando en esta dirección, ya que —como explicaré en los capítulos 3 y 4— estoy convencido de que el empleo de medios visuales puede contribuir grandemente a una comprensión original de esta práctica religiosa, al proporcionar una serie de datos y percepciones que no podrían obtenerse de otra manera. En este sentido, habría que considerar este libro como parte de un proyecto más amplio sobre el culto a María Lionza desde la perspectiva de la antropología visual, el cual ha llevado a la producción de diversas películas etnográficas y a la creación de un sitio web sobre este tema.¹⁵ Animo al lector a consultar estas producciones visuales sobre el culto y a establecer un diálogo crítico entre ellas. Todo esto nos lleva a la cuestión de cómo se sitúa este libro con respecto a los debates contemporáneos sobre la antropología visual.

LA ANTROPOLOGÍA Y LO VISUAL

El culto a María Lionza se puede abordar desde diferentes ángulos. En este libro he elegido abordarlo desde la perspectiva de la antropología visual. Como sostiene Jean-Paul Colley (2012), la antropología visual no se debe concebir como un campo académico particular en sentido estricto, sino como un *carrefour* (encrucijada) en el que convergen diversas prácticas, enfoques teóricos y tradiciones académicas; entre otras, la historia del arte, la antropología, la semiótica, el cine y la fotografía. De forma similar, en su libro *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology* (2011), Marcus Banks y Jay Ruby piden que la antropología visual se entienda en un sentido amplio, y no limitándola al estrecho campo de las películas y las fotografías etnográficas.

15. Las películas que he realizado en relación con el culto de María Lionza son *A glimpse into the mountain of Sorte* (CNRS-Images, 2006), *The many faces of a Venezuelan goddess* (CNRS-Images, Cellule Audiovisuelle du IIAC, 2007), *The blood and the ben* (CNRS-Images, 2008) y *A goddess in motion: María Lionza in Barcelona* (Wenner-Gren Foundation y Jordi Orobitg Productions, 2016). También querría invitar al lector a echar una ojeada a la página web www.va-marialionza.com.

En lugar de ello, proponen que la antropología visual se defina como una antropología que se ocupa de «la ineludible trabazón de lo visual en todas las áreas de la vida, desde el espontáneo acto de ver hasta los bien considerados artificios del cine y el arte» (2011: 16). Conforme a esta perspectiva, en este libro entiendo la antropología visual como una rama de la antropología que abarca cuatro áreas de investigación diferentes pero íntimamente conectadas. En primer lugar, la antropología visual se ocupa del estudio de imágenes, entendidas como signos visuales. Así, la antropología visual explora la vida cultural y social de diferentes tipos de imágenes visuales (iconos religiosos, obras de arte, anuncios, fotografías, etc.). En este sentido, se considera que la imagen es el objeto de estudio de la antropología visual. Comparada con otras disciplinas que tratan temas relacionados —como los estudios visuales o los estudios de arte—, la especificidad de la antropología reside en su empeño en entender, mediante el trabajo de campo etnográfico, las relaciones que se establecen con las imágenes y por medio de ellas. En otras palabras, lo que nos interesa como antropólogos es cómo interactuamos con las imágenes y cómo éstas dan forma a las relaciones que establecemos con otros. En segundo lugar, la antropología visual incluye el empleo de métodos visuales en la investigación etnográfica. Este es el ámbito que en años recientes ha dado origen a un sinnúmero de obras de diversas disciplinas (Banks, 2007; Spencer, 2011). Aclaremos que, cuando hablamos de métodos visuales, nos referimos a una serie de estrategias que van más allá del uso del vídeo y la cámara fotográfica. Así, por ejemplo, antropólogos y artistas recurren cada vez más a dibujos y pinturas como medios de investigación etnográfica. Además, las películas y fotografías se pueden utilizar de maneras muy diferentes y para distintos propósitos. Podemos filmar para hacer un vídeo, pero también registrar acontecimientos importantes a fin de analizarlos luego con sus protagonistas y, de ese modo, generar un proceso de vídeo-*elicitación*. Los métodos visuales no consisten solo en la creación de imágenes durante el trabajo de campo; estos métodos pueden referirse asimismo al empleo de imágenes preexistentes para provocar situaciones etnográficas. En el curso de mi trabajo de campo en Venezuela y en Barcelona, por ejemplo, me esforcé por recopilar todas las imágenes posibles de María Lionza y por recoger comentarios al respecto por parte de seguidores del culto, artesanos y gente de la calle. Les pedía que eligieran la que, a su juicio, era la imagen más fiel de la diosa, y que me explicaran el porqué de su apreciación. Los debates que estas imágenes generaron fueron de gran valor para mí y los mencionaré a lo largo del libro. La tercera

área de la antropología visual se ocupa de lo que podríamos denominar la escritura visual, esto es, los distintos modos de publicación y difusión del conocimiento antropológico, incluida una variedad de estrategias visuales. La escritura visual incluye no sólo películas y fotografías, sino también la producción de sitios web, dibujos, películas de animación y exposiciones. Estas estrategias nos permiten combinar imágenes con texto, pero también otras experiencias sensoriales como la percepción de sonidos y olores. Históricamente, el debate en torno a la escritura visual se ha centrado en la relación existente entre imagen y texto. Se ha sostenido que, cuando se escribe visualmente, las imágenes no se deben tratar como meras ilustraciones de un texto previo, sino que deben poseer cierta autonomía, es decir, complementar el texto (si es que este existe) y proporcionar un conocimiento original que no se reduzca al régimen textual. En pocas palabras, la relación entre el texto y la imagen no tiene que basarse en una relación de subordinación, sino en una de complementariedad epistemológica. Por último, la antropología visual se ocupa del estudio de la visualidad, entendida como la dimensión cultural y social de la visión. Así, se aborda la visión no en su naturaleza puramente fisiológica, sino como una práctica cultural y social, una participación en el mundo exterior deliberada y cualificada. Por una parte, este interés en la visualidad incluye el estudio de cómo ve en realidad la gente y, más precisamente, de cómo aprende a ver de una manera determinada por medio de un proceso de socialización visual. Por otra parte, la antropología visual analiza el significado del acto de ver y de ser visto en cada contexto histórico o cultural. De este modo, mediante casos etnográficos específicos, intenta responder a preguntas como las siguientes: ¿qué se puede ver y qué no en un contexto cultural específico?, ¿qué posición tiene la visión frente al texto escrito en un período histórico determinado?, ¿qué significa mirar y cómo se producen interacciones visuales entre individuos en un medio social específico? Así pues, conceptos como «regímenes de visibilidad» (Van Winkel, 2005) o «regímenes “escópicos”» (Jay, 1988) apuntan a la idea de una existencia más o menos explícita de un conjunto de principios —de naturaleza política, cultural y social— que determinan el significado del acto de ver y de ser visto.

Uno de los objetivos de este libro es reunir las cuatro áreas de la antropología visual arriba mencionadas: la imagen como objeto, la imagen como método de investigación, la imagen como modo de escritura y el estudio de la visualidad. Con este enfoque, mi propósito es abarcar todo el ámbito visual de la antropología, y hacerlo en relación con un caso etnográfico determinado.

Más en concreto, me propongo mostrar con toda claridad que las diferentes áreas de la antropología visual ya mencionadas están inextricablemente ligadas, hasta el punto de que es difícil abordar una de ellas sin referirse a las otras. Asimismo, mi argumento es que la antropología visual necesita integrarse con todo el proyecto antropológico, es decir, que hay que dejar de considerarla un subcampo o una especialidad y comenzar a verla como una parte estructural de la investigación antropológica. A este respecto, estoy persuadido de que el estudio de lo visual (en el sentido más amplio del término) puede ofrecer importantes y originales contribuciones a los principales debates actuales de la antropología y, en especial, al estudio de las prácticas religiosas contemporáneas.

IMÁGENES MATERIALES, CORPORALES Y MENTALES

El principal objetivo de este libro es explorar las relaciones que los individuos establecen con las imágenes y por medio de ellas, en el contexto del culto a María Lionza. Pero ¿qué es una imagen? La palabra «imagen» tiene múltiples significados (Aumont, 1990; Jenks, 1995; Mitchell, 1994) que apuntan a cosas bastante diferentes. Una primera distinción semántica es la que diferencia entre imágenes dirigidas únicamente a nuestro intelecto, como cuando hablamos del poder de ciertas palabras para «pintar un cuadro», e imágenes que tienen una forma visible, es decir, «imágenes visuales». Es este segundo uso el que quiero destacar aquí. Asimismo, las imágenes visuales de María Lionza entran en la categoría de «imágenes representativas» en su sentido más habitual: la definición general de «representación» (o «signo») implica la idea de que la imagen muestra algo que no está presente, con independencia de que este objeto, desde nuestra perspectiva, puede ser «real o imaginario» según que supongamos o no que existe en el mundo. En otras palabras, la imagen representativa tiene un enfoque referencial, es decir, busca recrear o evocar algo que se halla en otra parte. Como diría Sartre (2012), la imagen se puede definir como la presencia de una ausencia. Por lo tanto, cuando hablo de «imagen» en este libro me refiero a un tipo específico de imagen: la imagen visual representativa. Por esta razón, y salvo unas pocas excepciones, utilizaré los términos «imagen» y «representación» como sinónimos.

Hay incontables imágenes de María Lionza, cuyas características difieren bastante entre unas y otras. Ante todo, constituyen un conjunto sumamente

complejo e incluso caótico, por lo que es esencial elaborar una taxonomía de imágenes de la diosa antes de proceder a interpretarlas. Por supuesto, para clasificar las imágenes de María Lionza se puede recurrir a diversos criterios posibles. Yo he decidido hacerlo según su soporte, es decir, según su medio de transmisión. La noción de «soporte» es de gran importancia en la antropología de las imágenes. De acuerdo con Belting (2011), toda imagen —incluidas nuestras imágenes mentales o internas— necesita ser incorporada a un soporte o medio de transmisión, justamente para hacer posible su visibilidad. En lo que a la experiencia se refiere, la imagen siempre aparece en un medio o soporte y es inseparable de él. No obstante, desde el punto de vista del análisis, imagen y soporte no se identifican uno con otro. La imagen no se reduce a su medio: de algún modo se hace visible a través de él y, de hecho, este sirve como base para presentarla. Dos ejemplos pueden ayudar a comprender esta distinción.

Supongamos que estamos mirando un álbum familiar y nos detenemos en la foto de uno de nuestros seres queridos. El papel fotográfico y las huellas de sustancias químicas sensibles a la luz son el soporte de esta imagen, el instrumento por el que se presenta a nuestra vista. Pero, al mirar la fotografía, no tenemos conciencia de percibir sustancias químicas en una hoja de papel, sino de ver el rostro de la persona querida. Es como si esta cara familiar se nos apareciera mediante la foto, tal como podría haberlo hecho en otros soportes. Un segundo ejemplo, que esta vez pertenece a otra técnica y toma como referencia un hecho que no hemos experimentado de primera mano: si miramos una estatua de Poseidón esculpida en mármol, sabemos que es sin duda una pieza de mármol lo que estamos mirando, lo que no nos impide reconocer que lo que tenemos ante la vista es una representación del dios griego en mármol, y de ahí su imagen.

La imagen, por tanto, siempre aparece a través de un medio, si bien va más allá, y esto ocurre necesariamente durante la percepción de la imagen, es decir, en el momento en que la imagen se convierte en una imagen para un sujeto. Este momento de percepción parece ser el requisito de la propia imagen. De hecho, para que una imagen aparezca como tal, se requiere un acto de animación que la transfiera a nuestra imaginación separándola de su medio de soporte. Toda imagen está así estrechamente correlacionada con un cuerpo observador y un medio observado, con un soporte que hace visible la imagen y un sujeto que la mira y que, por así decirlo, la percibe «por su intermedio».

Siguiendo la clasificación de Belting, podríamos decir que, desde el punto de vista del soporte, hay tres clases de imágenes de María Lionza: las imágenes materiales, las imágenes corporales y las imágenes mentales. Las imágenes materiales son las que produce un ser humano en un material sólido, como pinturas, esculturas, frescos, grabados o carteles. Estas constituyen imágenes que pertenecen a diversas esferas de la sociedad venezolana: religión, artesanías, arte o publicidad, por citar unas pocas. Las imágenes digitales son también un tipo especial de imágenes materiales. Si hablo de imágenes corporales es porque María Lionza es encarnada o representada físicamente por médiums durante los rituales de posesión, y también por bailarinas o actrices de teatro, cine o telenovela. Por supuesto, no podemos tratar las imágenes corporales visibles durante un ritual de posesión de la misma manera que las que ofrece una actriz. En el caso de la posesión, se supone que el espíritu de María Lionza reemplaza temporalmente el del médium, mientras que, en un escenario, la bailarina o la actriz desempeñan un papel que han ensayado de antemano. Sea cual sea el caso, lo que hay que tener presente es que María Lionza no solo es visible en objetos, sino también en cuerpos. Por último, muchos creyentes, ya sean o no practicantes del culto, afirman que se puede ver directamente a María Lionza en sueños o durante una aparición de la deidad. A esto es a lo que llamo una imagen mental de María Lionza. De hecho, toda imagen material o corporal es también, en cierta manera, una imagen mental, en el sentido de que una imagen producida en un soporte sólido o corporal solo se percibe cuando uno o varios sujetos la ven. No obstante, utilizaré la denominación «imagen mental» con un significado más reducido, para referirme a las imágenes que aparecen en la conciencia y que no son el resultado de una percepción más o menos inmediata de un objeto externo o de un cuerpo mediante una actividad sensorial.

Por consiguiente, propongo llevar a cabo un análisis comparativo de diferentes imágenes de María Lionza. Pero ¿qué clase de comparación supone esto? En otras palabras, ¿qué elementos de las distintas representaciones de la diosa hay que comparar? En primer lugar, en este estudio compararé la apariencia de María Lionza en las distintas representaciones. Más específicamente, interpretaré los rasgos étnicos, los componentes morales y la visión de la femineidad expresados en las diversas imágenes de la diosa, a fin de captar toda la complejidad simbólica de la figura, caracterizada por su naturaleza cambiante y multifacética. En segundo lugar, compararé los papeles desempeñados por las diferentes imágenes de María Lionza. La cuestión de la función

de las imágenes, esencial para la antropología, nos lleva de nuevo a las nociones de contexto y observador a las que me he referido antes en relación con el concepto de soporte. En efecto, cada imagen cumple una o varias funciones en un contexto histórico y cultural específico y respecto a cierto número de individuos que la observan y, posiblemente, establecen de forma creciente otro tipo de relación con la imagen. Así, si aceptamos que la antropología es sobre todo el estudio de las relaciones sociales y sus mediaciones, el propósito general de esta investigación es determinar las relaciones sociales y simbólicas que se conforman en torno a las representaciones de María Lionza, esto es, analizar las interacciones de la gente con las imágenes y por medio de ellas y determinar los papeles que se les asignan. Al mismo tiempo, me propongo explorar las posibles conexiones entre estos dos paradigmas de interpretación, es decir, entre el aspecto estético y la dimensión funcional de la imagen de María Lionza. Por ejemplo, cuando un grupo de creyentes quiere invocar a María Lionza para celebrar un ritual de curación, ¿con qué representación de la diosa interactúan?, ¿con la de una mujer blanca, mestiza, india o negra? Y, cuando los guionistas de un canal de televisión planean realizar una película sobre esta figura, ¿en qué modelo se inspiran? En resumen, la cuestión consiste en determinar si existe un vínculo entre la apariencia de María Lionza y el papel desempeñado por sus representaciones.

Asimismo, al centrarse en imágenes religiosas —esto es, en representaciones visuales de seres sobrenaturales—, este libro sigue una larga tradición en el estudio de fetiches o iconos, que es tan antigua como la propia antropología y que en épocas recientes ha recuperado los estudios de Edward B. Tylor (1865), Marcel Mauss (1924) y Lucien Lévy-Bruhl (1927). En las obras de todos estos autores se encuentra la idea básica de que, desde el punto de vista de los creyentes, las imágenes religiosas aparecen tanto para identificarse con ellas como para diferenciarse de lo que representan, es decir, que al mismo tiempo mantienen una relación de identidad y de alteridad con los seres sobrenaturales (espíritus, dioses, almas) que representan. Para usar la terminología de Charles Sanders Peirce (1931-1958), son a la vez índices e iconos. Esta ambigüedad o contradicción intrínseca de las imágenes religiosas —esto es, el hecho de que se presenten como objetos que actúan como sujetos— ha sido tema de estudio por parte de una amplia variedad de investigadores. Los estudios sobre imágenes religiosas se han utilizado asimismo para realizar análisis posteriores sobre la naturaleza de las obras artísticas y de los objetos en

general (Gell, 1998; Miller, 2010). Este debate acerca de la imagen religiosa será el tema del tercer capítulo del presente libro. Las contribuciones de W. J. T. Mitchell, David Morgan y Birgit Meyer son de particular importancia en el marco conceptual de este libro, en lo que se refiere a la antropología de imágenes. En su obra *What do pictures want?* (2004), W. J. T. Mitchell propone estudiar las imágenes como signos vitales, esto es, como objetos vivientes con deseos, voluntad e intenciones. Así, de acuerdo con Mitchell, las imágenes no solo se presentan ante nosotros —como un objeto pasivo frente a un sujeto activo—, sino que también pretenden algo de nosotros o nos impulsan a interactuar físicamente con ellas. Como mostraré a lo largo de este libro, la imagen de María Lionza suele aparecer como una imagen somática, es decir, como una imagen que tiene —y produce— reacciones corporales y emocionales. Por otra parte, en una obra clásica sobre imágenes religiosas populares, Morgan se centra en la idea de la piedad visual, entendida como la formación y la práctica visuales del creyente religioso, y señala que «el propio acto de mirar contribuye a la formación religiosa y, de hecho, constituye una poderosa práctica de fe» (1998: 3). Según Morgan, mirar, como parte de una experiencia corporal más amplia, es un modo de realzar la inmanencia del referente espiritual «por medio de la imagen» (1998: 43), lo que significa que tiene una poderosa naturaleza relacional. Así pues, la piedad visual (*visual piety*) no se debe entender como contemplación y desinterés, sino como interacción y participación estratégica. De forma semejante, en la obra *Religion and material culture*, Morgan se opone a entender la religión como una prescripción, ya que esto la reduce a un conjunto de «aseveraciones que exigen asentimiento» (2010: 2). En lugar de ello reclama comprender la experiencia religiosa, lo cual realza su dimensión material, corpórea y experiencial. En palabras del autor, «la fe muestra ser una presunción o expectativa corporal, la predisposición cognitiva de una epistemología encarnada» (2010: 9). Por último, es importante señalar que, con posterioridad a la década de 1990, aparecieron una serie de obras que exploran la relación entre la religión y las nuevas tecnologías. Una de las cuestiones que abordan es la de las razones que explican la facilidad con que los fenómenos religiosos han incorporado los desarrollos tecnológicos. Meyer contribuye al debate con una respuesta basada en el concepto de «mediación» (Meyer, 2009; Meyer y Moors, 2006). La autora sostiene que el objetivo de la religión como hecho social ha sido siempre establecer relaciones o, en otras palabras, mediar. Los rituales religiosos deben entenderse, pues, como un esfuerzo para tender puentes o bien entre el mundo profa-

no y el mundo sagrado, o bien entre diferentes individuos y grupos. Según su parecer, la definición de la religión como mediación permite comprender mejor por qué los movimientos religiosos han adoptado los medios de comunicación (televisión, radio, Internet) tan fácilmente y con tanto éxito para difundir sus mensajes y atraer a nuevos seguidores. Los medios de comunicación no son un añadido a la religión, sino que expresan la propia esencia de la religión. Con este enfoque, Meyer se posiciona contra las teorías «rupturistas», las cuales defienden que la inclusión de nuevos medios de comunicación por parte de muchos movimientos religiosos ha conducido a un cambio radical en estas organizaciones (en lo que se refiere a cómo se perciben a sí mismas y cómo funcionan en relación con las otras). El enfoque propuesto por Meyer nos ayudará —en el capítulo 6— a entender mejor el uso actual de nuevas tecnologías por parte de los seguidores de María Lionza.

ESTRUCTURA DEL LIBRO

Este libro está organizado en siete capítulos. El primero es una introducción a las diferentes versiones míticas e históricas del origen de María Lionza. El segundo, dedicado al culto a María Lionza, se centra en su historia y su práctica contemporánea en el contexto de la Venezuela poschavista. El tercero trata específicamente de la imagen religiosa. Destacaré de modo especial el estudio de los altares religiosos, y en particular de su apariencia, su propósito y los efectos que producen en el ritual y en la vida cotidiana de los creyentes. En el capítulo 4 analizaré algunas de las obras de arte inspiradas en la figura de María Lionza. Como me propongo demostrar, en el culto a María Lionza, la esfera artística y la esfera religiosa están estrechamente ligadas: los creyentes incorporan y reinterpretan el trabajo de los artistas con propósitos religiosos, mientras que la mayoría de los artistas conciben su actividad como un ritual religioso. Sin embargo, María Lionza no es representada tan solo en pinturas, esculturas y estampas sagradas, sino también a través de representaciones corporales (posesión espiritual, teatro y actuaciones artísticas). Así pues, el capítulo 5 está dedicado al análisis comparativo de estos diferentes tipos de imágenes corporales en contraste con las imágenes mentales, es decir, con los sueños, las visiones y las apariciones, que desempeñan un papel clave en el culto y en la producción artística que rodea a la diosa. El capítulo 6 se centra en la presencia del culto a María Lionza más allá de las fronteras de

Venezuela (principalmente en Barcelona), así como en Internet, en especial en redes sociales como Facebook. En el séptimo capítulo propondré un marco teórico para interpretar el conjunto de imágenes de María Lionza y las relaciones que estas mantienen con el mito y la práctica ritual.

CAPÍTULO I

¿Quién es María Lionza?

«Nada de lo que dicen sobre María Lionza es verdad. De hecho, ella era...». Así comenzaban muchos de los relatos que me hacían los creyentes en María Lionza cuando los interrogaba sobre los orígenes de la diosa. Como resultado, durante mi trabajo de campo llegué a reunir un gran número de versiones de lo que se conoce como «el mito de María Lionza». El objetivo de este capítulo es analizar algunas de estas versiones a fin de mostrar la pluralidad de visiones que existen de esta figura. En las páginas que siguen me referiré tanto a versiones del mito que he encontrado en documentos escritos, como a descripciones orales que otros investigadores o yo hemos recogido.

No obstante, antes de comenzar querría aclarar dos cuestiones. En primer lugar, el hecho de que dedique este primer capítulo del libro a comentar las versiones escritas y orales del mito de María Lionza no significa que otorgue a las manifestaciones textuales un lugar predominante sobre el de las imágenes. Por el contrario, lo que intentaré demostrar en esta obra es que en el culto a María Lionza no se da más importancia al texto que a la imagen, sino que, más bien, hay una influencia mutua entre el dominio visual y el dominio textual. Los mitos y leyendas, reinventados constantemente por creyentes e intelectuales, crean imágenes inéditas de la deidad, mientras que, a su vez, nuevas representaciones de María Lionza —artísticas, religiosas y comerciales— estimulan la creación literaria y oral.

En segundo lugar, debe recordarse que todo mito es un producto histórico, esto es, una narración que adquiere sentido en un contexto social y cultural particular. El mito es un relato fundacional, una evocación del origen del tiempo. Así pues, el mito apunta a la cuestión de la esencia (tiene una naturaleza ontológica): no solo describe cuándo comenzó el mundo tal como lo conocemos, sino que también proporciona una respuesta acerca de qué es lo que hace que el mundo siga siendo lo que es. Sin embargo, más allá de estas consideraciones, es evidente que todo mito es un discurso y, como tal, tiene un componente político y estratégico. El objetivo del mito es fundamen-

mente explicar la realidad y ofrecer estrategias, a menudo de modo indirecto, para actuar en ella. Es importante tener en cuenta este hecho cuando se interpretan mitos, ya que con mucha frecuencia esta clase de historias se han analizado fuera del contexto de su creación, como narraciones atemporales o simples vestigios de tiempos remotos.

EL MITO DE ANTOLÍNEZ

Una de las versiones más destacadas del mito de María Lionza es la publicada por Gilberto Antolínez¹ el 6 de marzo de 1945 en el periódico *El Universal*. Este relato de Antolínez tiene doble interés: por una parte, es una de las documentaciones más antiguas de este mito y, por otra, ha ejercido una considerable influencia en diversos dominios vinculados a la figura de María Lionza, en particular el de las representaciones artísticas.

La historia, titulada originalmente *La hermosa doncella encantada de los Nívar*, fue recogida en 1923 por América Antolínez de Coraspe, la hermana de Gilberto Antolínez, en el pueblo de Nirgua, en el estado de Yaracuy de Venezuela (O. Barreto, 2005: 10). Antolínez explica que los habitantes de Nirgua datan los hechos de esta «leyenda» en una época algo anterior a la de la conquista de Venezuela. He aquí un breve resumen.

Una noche, los indios jirahara-nívar tuvieron conocimiento de un augurio que anunciaba que un día nacería una niña, hija de un cacique, que tendría un color tan peculiar de ojos que, si la muchacha se los veía reflejados en el lago, una enorme serpiente acuática, un espíritu del agua, emergería de las aguas y destruiría toda la región, lo que causaría la desaparición de los jirahara-nívar. El augurio se confirmó cuando, poco antes de la invasión española, un cacique nívar tuvo una hijita de ojos azul verdoso, un color muy raro en esta zona. Los miembros de la tribu sugirieron sacrificarla al espíritu del agua para aplacar su ira e impedir que se cumpliera el augurio. Pero su padre se opuso, y ello desencadenó fuertes tensiones en el grupo, que hasta entonces

1. Gilberto Antolínez (San Felipe, 1908 – Caracas, 1998) fue uno de los grandes pioneros del folclorismo y el indigenismo en Venezuela. Escritor, periodista y pintor, realizó diversos estudios de etnolingüística comparativa y mitología. En vida publicó un único libro, *Hacia el indio y su mundo* (1972), y dejó una enorme colección de escritos inéditos que vieron finalmente la luz por primera vez gracias al trabajo del editor Orlando Barreto.

había estado muy unido. Al cabo, los jirahara-nívar decidieron encerrar a la niña en un lugar secreto y mantenerla allí para que nunca pudiera ver su reflejo. Pasó el tiempo, y la niña creció hasta convertirse en una hermosa joven india. Mas un día, cautivada por la llamada de la serpiente del lago, que atraía a sus víctimas, escapó de sus veintidós guardianes. Cuando llegó junto al borde del lago, se inclinó para ver su reflejo en el agua; pero, en lugar de sus ojos, vio dos profundos agujeros negros. De este abismo brotó el misterio del otro mundo, el de los muertos y los dioses. La joven cayó al agua, y una gigantesca y monstruosa serpiente acuática se alzó de entre el violento burbujeo que siguió. A medida que el animal crecía, arrasó la aldea de los jirahara-nívar y la región circundante y acabó por explotar. Trozos de piel quedaron diseminados por toda el área situada entre la montaña de Sorte, donde yacía la punta de la cola, y Tacarigua, donde yacía la cabeza, exactamente en el punto en que hoy en día se eleva el principal altar de la catedral de Valencia.

En este mito se establece una triple asociación entre la joven india, la serpiente y Venezuela. Numerosos signos indican una conexión entre María Lionza y la serpiente: el augurio del chamán; el color de los ojos, azul verdoso como el agua; y María Lionza, atraída por la llamada del animal. Además, en ningún momento se dice que la serpiente devoró a la joven o que esta muriera ahogada en el lago. Tras precipitarse en las aguas, la joven y la serpiente devienen uno. Es más, la historia relata que, después de la explosión, el cuerpo de la serpiente cubre todo el terreno entre Tacarigua (al este de Venezuela) y la montaña de Sorte (situada al oeste). La presencia de los restos de la serpiente en esta tierra condujo al nacimiento del territorio venezolano. Así fue como la historia se convirtió en un mito sobre la fundación de la nación.

Asimismo, este mito establece una conexión entre el mundo indígena —representado por la serpiente— y el catolicismo. De hecho, la historia afirma que el principal altar de la catedral de Valencia, erigida por los españoles en el siglo xvi, se encuentra exactamente en el punto donde yacía la cabeza de la serpiente después de la explosión. ¿Cómo debe interpretarse esta coincidencia? ¿Por qué los españoles edificaron su templo justo donde yacían los restos de la serpiente? Podría pensarse que este pasaje evoca un proceso de reemplazo cultural. Sobre el cuerpo inerte de la serpiente, los victoriosos españoles construyeron su nuevo templo. El catolicismo consiguió imponerse a las religiones locales. No obstante, es posible interpretar de un modo diferente esta edificación de una iglesia católica sobre el cuerpo de la serpiente. Podría considerarse que este pasaje del mito expresa no solo la idea de una ruptura

entre el mundo religioso indígena y el catolicismo, sino también una continuidad. La construcción de la catedral sobre el cuerpo de la serpiente podría indicar que, una vez comenzada la colonización, las religiones indias y el catolicismo empezaron a compartir un mismo espacio religioso; una se impuso sobre la otra pero sin reemplazarla, lo que dio origen a un conjunto de manifestaciones ocultas que muchos investigadores llamarían más tarde «sincréticas» o «híbridas»,² y de las que el culto a María Lionza llegaría a ser un ejemplo paradigmático.

Como he mencionado al inicio del capítulo, el análisis del mito de Antolín —o de cualquier otro relato— no puede llevarse a cabo sin tener en cuenta el contexto político, social e intelectual en que se publicó originalmente. Antolín formaba parte del movimiento indigenista,³ una corriente cultural e intelectual de las décadas de 1940 y 1950 surgida entre una minoría intelectual urbana y no indígena, que estudiaba y reivindicaba el legado indígena de Venezuela. De acuerdo con estos intelectuales, la fundación de la nación de Venezuela tuvo lugar en la era prehispánica y no con la llegada de los españoles, como establece la historiografía oficial (D. Barreto, 1998). En consecuencia, la publicación del mito de María Lionza en un periódico nacional, y especialmente el hecho de que se presentara como un mito indígena sobre la fundación de la nación, respondía a un claro intento político de redefinir los fundamentos históricos e identitarios de la nación venezolana. Debe recordarse que, según Barreto, Antolín fue el espíritu creativo que convirtió en mito la historia de María Lionza (D. Barreto, 1998: 4), en el sentido de que popularizó una versión de la historia de María Lionza que incluía este aspecto

2. «Sincretismo» o «hibridez» se refiere a la idea de la combinación o amalgama de elementos heterogéneos. Ambos términos tienen una larga tradición en antropología y ciencias sociales. El principal problema que presentan es su naturaleza demarcadora, ya que establecen una distinción entre dos tipos de manifestaciones culturales: las que son híbridas o sincréticas y las que no lo son. De este modo, estos conceptos implican un valor de pureza o autenticidad. Pero lo cierto es que sabemos que todo hecho cultural es el resultado de un proceso histórico o, como diría Claude Lévi-Strauss (1962), la consecuencia de algún tipo de «bricolaje cultural».

3. El indigenismo venezolano debe situarse dentro del contexto de un fenómeno de alcance continental que comenzó con la Revolución mexicana (1910-1920). En todos los casos, el indigenismo formó parte de la creación de la nación y, específicamente, la creación de una «nueva» nación se fundamentó en un pasado indígena, en lugar de en la conquista y supremacía europea.

de la creación de la nación venezolana. El propio Antolínez reconoce, en documentos que no se publicaron mientras vivía, que creó una versión «modificada» del mito original a fin de elaborar una historia comprensible y atractiva para el público general (O. Barreto, 2005).

Para los intelectuales indigenistas, el pasado indígena era una reserva identitaria de Venezuela, un conjunto de rasgos que daban a la nación su carácter único. Antolínez y los otros miembros de este movimiento formularon su discurso en una época en que Venezuela se hallaba inmersa en un proceso de transformación radical a causa del desarrollo de la industria petrolera (Coronil, 1997). Se trató de un período de industrialización acelerada, de crecimiento de grandes ciudades, de intensas migraciones procedentes de otros países (en especial de Colombia) y de inyección de capital extranjero. Venezuela se encaminaba a un futuro incierto, debido a la destrucción de sus estructuras económicas tradicionales y sociales. Fue en este momento de cambio cuando se percibió y utilizó el pasado indígena como un elemento de resistencia, como un recurso ideológico para contener la dinámica social que amenazaba con hacer desaparecer la identidad venezolana.

Esto explica que el movimiento indigenista, del que Antolínez formaba parte, se desarrollara con la aprobación y, en algunos casos, el apoyo explícito de la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez (1954-2001), quien gobernó el país entre 1952 y 1958. No obstante, esto no significa que los intelectuales indigenistas apoyaran políticamente el régimen; más bien todo lo contrario. Pérez Jiménez convirtió al cacique indígena en un símbolo patriótico, uno de los pilares ideológicos de su empresa política conocida con el nombre de Nuevo Ideal Nacional, que consistía en estimular la cohesión social y la refundación de la identidad nacional. Así, por orden del dictador, se erigieron inmensas estatuas de caciques indios como Yaracuy, Tamanaco o la propia María Lionza por todo el territorio venezolano. Sin embargo, el indio promovido por el régimen era un personaje mítico, irreal, una idealización de la figura histórica creada por una minoría no indígena con el propósito de exaltar el sentimiento nacionalista de la población. La glorificación de estos indios prehispánicos se realizó a expensas de los derechos de las comunidades indígenas venezolanas, las cuales, empujadas a la pobreza y la marginación, se vieron cada vez más debilitadas por la presión de los grandes terratenientes y la amenaza representada por las compañías extractoras de recursos naturales.

MARÍA LIONZA COMO INDIA

Hay una multitud de historias en las que se representa a María Lionza como india. Algunas de estas versiones comparten características comunes con el mito de Antolínez, mientras que otras se apartan considerablemente de él.

En la mayoría de las leyendas, recogidas desde mediados del siglo xx en adelante, María Lionza es una divinidad poderosa, bella, sensual y seductora, protectora de la naturaleza y símbolo de amor y fertilidad (Tamayo, 1943; Jiménez Sierra, 1971). Asimismo, numerosas historias relatan que, debido a sus atractivos atributos físicos, María Lionza seduce con facilidad a cazadores y campesinos que se arriesgan a entrar en su montaña sin autorización, y, sin esfuerzo alguno, los reduce a la categoría de esclavos. Este elemento erótico de la deidad se destaca en un buen número de versiones, que no escatiman detalles en la descripción de su belleza física. A modo de ejemplo, cito la historia relatada por Rodríguez Cárdenas, un folclorista venezolano contemporáneo de Antolínez que afirma que, de niño (es decir, a principios del siglo xx) había oído una leyenda que decía que, por las noches, una hermosa india, María Lionza, emergía de las aguas «con sus largos cabellos goteándole sobre los pechos» y que encantaba a los hombres y los sometía a su voluntad (Herrera Salas, 2003: 174). La noción de María Lionza como una divinidad que hechiza a los hombres con su esplendor físico es generalizada. Yo mismo he observado la popularidad de esta concepción de María Lionza durante uno de los períodos que pasé en la montaña de Sorte. Un día, al llegar con un grupo de personas al borde de un río de aguas rápidas, me indicaron que lo cruzaríamos saltando de roca en roca. Cuando me disponía a hacerlo, me advirtieron que pisara con cuidado en las rocas grandes que nos permitirían llegar a la otra orilla, ya que en otros tiempos habían sido hombres a los que María Lionza había seducido y luego castigado transformándolos en piedras por su falta de gratitud. Entre estos hombres habría habido también antropólogos que no habían seguido las necesarias reglas rituales al entrar en la montaña sagrada para estudiar los rituales que se celebraban allí. La concepción de María Lionza como diosa del amor está también muy presente en el culto, en el que abundan rituales dedicados al amor y a las relaciones sexuales. Muchas parejas con problemas de fertilidad reciben tratamientos rituales específicos. Esta creencia está tan extendida que traspasa las fronteras del culto. A este respecto, en 2006 visité en Caracas a un psicólogo y un sexólogo de la clase alta, y ambos utilizaban el mito de María Lionza en sus consultas y terapias.

Cuando se describe a María Lionza como india, se la representa a la vez como divinidad del agua y terrestre; vive en el agua, pero al mismo tiempo está ligada a la tierra, a las cosechas abundantes y a los animales. Además, se suele asociar con mariposas azules, ciervos blancos y arcoíris, y tiene debilidad por el oro. Así, por ejemplo, una versión de 1946 recogida por Antolínez afirma que María Lionza toma la forma de una serpiente dorada y se aparece a los visitantes de su montaña. Si estos no sienten temor al contemplarla, se transforma en una hermosa india (O. Barreto, 2005: 77). Hay asimismo numerosas versiones que dicen que María Lionza vive, rodeada de serpientes, en un enorme palacio de agua ubicado en la montaña de Sorte. Erminy Arismendi explica que en este palacio de agua habitan misteriosos enanos (Herrera Salas, 2003: 174), hombres y animales que sirven a la diosa (Martín, 1982: 157). Todos ellos obedecen las órdenes de María Lionza a cambio de los favores que la divinidad les otorga. La idea de un pacto o favor aparece con frecuencia en estas historias sobre María Lionza. Es una figura con la que se puede establecer un contrato, para bien o para mal.

Muchas de las leyendas que describen a María Lionza como india la asocian con el tapir. Entre dichas leyendas, una de las más extendidas, que he oído con frecuencia, es la de María Lionza como una india joven, atractiva y sensual, hija de un cacique del estado de Yaracuy, en la región centro-occidental de Venezuela. Durante el día permanece en el lago con la forma de una serpiente, mientras que por la noche emerge de las aguas y monta un tapir para recorrer la selva. La relación entre María Lionza y este animal es tan común, que incluso aparece en las versiones en que la diosa es representada como una mujer mestiza o blanca. A fin de comprender mejor el significado de la asociación entre María Lionza y el tapir, es importante aclarar dos cuestiones sobre este animal. La primera es semántica. En el castellano de Venezuela hay tres vocablos para designar al tapir: *tapir*, *danta* y *onza*. De estos tres términos, *danta* y *onza* son los más utilizados para referirse al animal que acompaña a María Lionza, a quien, por ejemplo, se la suele llamar «la mujer de la danta». La palabra *onza* tiene particular importancia, ya que casi todos los creyentes coinciden en que el nombre de María Lionza es una evolución de la denominación «María de la Onza». Por otra parte, el término *onza* tiene un doble significado, que sustenta las dos versiones principales del origen del nombre de María Lionza. En efecto, en castellano, *onza* designa al tapir americano y, al mismo tiempo, a una moneda de oro que estuvo en circulación en España y en Latinoamérica. Esta ambigüedad semántica ha llevado a una doble in-

interpretación del nombre «María de la Onza», que significa o bien «María del tapir» o bien «María del dinero». Esta segunda interpretación ha tenido como resultado una versión que la describe como una mujer española que llegó a poseer grandes riquezas. En casi todas las historias míticas de María Lionza, el tapir se concibe como el medio de transporte de la divinidad. Por lo tanto, el lazo que une a María Lionza con este animal tiene un profundo significado simbólico, que vale la pena analizar aquí a fin de comprender toda la riqueza y complejidad de la figura de María Lionza.

La segunda cuestión en relación con María Lionza y el tapir tiene que ver con los rasgos comunes y opuestos entre la diosa y el animal. Entre los rasgos en común se cuenta la relación inherente de ambos personajes con el agua. De hecho, pese a ser un mamífero, el tapir es un gran nadador y necesita el agua dulce de un río para sobrevivir. A María Lionza se la suele describir como una divinidad del agua que vive bajo cascadas y en lagos. Por añadidura, las dos figuras tienen una intensa relación con la noche. El tapir es un animal nocturno que ronda por las selvas tropicales, y María Lionza es, según diversas versiones, una divinidad asociada con la oscuridad y la luna llena. Además de estos atributos compartidos, María Lionza y el tapir representan valores claramente opuestos, lo que nos lleva a pensar que cada figura es una especie de inversión de la otra. Por ejemplo, desde una perspectiva física, el tapir es un animal robusto, siempre en contacto con la tierra, que hozza el suelo con el hocico en busca de alimento. María Lionza es hermosa y esbelta y se asocia con el cielo y la espiritualidad. Por consiguiente, el tapir aparece como lo opuesto a María Lionza y, a la vez, como su acompañante. Esta asociación con el tapir revela el elemento espiritual y terrestre de la diosa, es decir, su pertenencia simultánea al reino divino y al reino de la humanidad, su naturaleza inmanente y a la par trascendente.

Además, numerosos mitos que relatan el origen indio de María Lionza incluyen elementos de la tradición cristiana, lo que prueba que hay una continuidad entre los dos mundos, tal como implica el mito de Antolínez. De acuerdo con una de las versiones recogidas por Pollak-Eltz (1994: 157) en la región andina de Venezuela (donde la Iglesia católica tiene una presencia particularmente importante), tras caer la joven al agua por acudir a la llamada de la serpiente, Dios mató al animal y lo hizo explotar como castigo por su orgullo y vanidad. He oído otros relatos que relacionan a María Lionza con el catolicismo, incluido el de Iván, un médium que conocí en la montaña de Sorte en 2007. Este hombre me contó que María Lionza era una india que fue captu-

rada por los españoles durante la conquista. Una noche consiguió escapar y quedó hechizada por la luz de Dios, quien le confirió poderes y le ordenó hacer el bien. Muchos creyentes afirman que María Lionza es la Virgen María, lo que explicaría la coincidencia entre los dos nombres. Así pues, entre los creyentes es frecuente establecer una triple identificación entre María Lionza, la Virgen María y la Virgen de Coromoto, patrona de Venezuela desde 1951. Esta identificación es condenada por la Iglesia católica, que históricamente se ha opuesto al culto (D. Barreto, 1990).

MARÍA LIONZA COMO MUJER BLANCA

Ciertas descripciones de María Lionza como mujer blanca tienen rasgos en común con los relatos en que aparece como india; por ejemplo, la belleza de la diosa, la presencia de la montaña de Sorte, la figura del tapir y ciertos elementos del catolicismo. Hermann Garmendia (1980), por ejemplo, aporta una versión de la leyenda de María Lionza que oyó en la región de Yaracuy cuando era joven, según la cual era hija de una pareja española. Un día, atraída por un canto que brotaba del fondo del lago, se hundió en el agua y desapareció. Pero no murió, porque un tapir la rescató y la adoptó. Protegida por este animal, vivió en la montaña de Sorte, adquirió poderes mágicos y se convirtió en la reina María de la Onza. Gustavo Martín (1982: 149) recogió otra versión, proporcionada por una seguidora del culto a María Lionza llamada Juanita. De acuerdo con esta testigo, María Lionza era una joven blanca que se extravió mientras paseaba con sus padres por la montaña de Sorte. Sobrecogida de miedo, se refugió en una cueva. Allí encontró a la Virgen María, quien le dio el nombre de María Lionza. Entonces se le apareció Jesús y le ordenó que hiciera el bien a la humanidad. En ese mismo instante, adquirió poderes directamente de Dios. A partir de este momento, y pese a su origen blanco, fue la reina y protectora de los indios. De vez en cuando baja a la Tierra y se aparece a sus seguidores en la montaña de Sorte. Estas dos versiones muestran que no hay discontinuidad entre los relatos que presentan a María Lionza como india y los que la describen como mujer blanca. No obstante, cada grupo de versiones incorpora diferentes elementos. Uno de los más originales en aquellas que la describen como blanca es la noción de un pacto.

Una de las versiones más famosas del personaje de María Lionza, que ha estado circulando por Venezuela desde principios del siglo xx, narra que, en

el siglo XVIII, una mujer blanca española llamada María Alonso vivía en la región de Yaracuy, cerca de la montaña de Sorte (D. Barreto, 1998: 35). Esta mujer poseía un gran número de onzas, es decir, mucho dinero. Cuando murió, se convirtió en espíritu y fue llamada María de la Onza, de donde proviene el actual nombre de María Lionza. La principal característica de esta divinidad era que se podían hacer pactos con ella, ya que ofrecía riquezas y poder a cambio de ofrendas. Los que no cumplían su pacto eran severamente castigados. Así pues, en estas versiones es una diosa negociadora que puede llegar a exigir incluso el alma de un creyente fiel.

Este componente «fáustico» del mito de María Lionza, que he oído una y otra vez de boca de creyentes, es muy antiguo. En 1950, Rafael Olivares Figueroa, un folclorista venezolano, registró en un diario manuscrito algunas de las versiones de la historia de María Lionza que circulaban en el país por esa época.⁴ En uno de estos escritos, Olivares Figueroa expone el relato de Manuel Vicente Cuervo, en el que este explica que, para mucha gente, «[María Lionza] es la mujer del diablo. Acosa las almas y las compra [...]. En el pacto, María la Onza se compromete a darle dinero y bienestar. El que vende el alma queda obligado a trabajar después de muerto en las haciendas de María la Onza. La generalidad [de los individuos] cree que la mayor parte de los ricos han vendido el alma a María la Onza».⁵ Esta versión contiene un detalle que sigue aún muy presente entre los creyentes del culto, a saber, que la riqueza material extrema, en especial si se adquiere de forma súbita, es siempre el resultado de un acto de brujería. En la lógica del culto, un cambio repentino de posición social no se puede explicar racionalmente —ya que la sociedad no proporciona medios para que ocurra tal cosa— y hay que explicarlo por causas sobrenaturales relacionadas con la magia negra y, por lo tanto, con el fraude, la traición y la deshonestidad. Para los creyentes, nadie se hace muy rico de un modo del todo honesto.

En pocas palabras, en el reino de la imaginación asociado con María Lionza, cuando la diosa es blanca, su relación con el creyente toma la forma de una especie de contrato comercial, establecido siempre con pleno conocimiento de las ganancias y las pérdidas a que se exponen ambas partes. Es muy proba-

4. Encontré esta versión en el archivo de Fundafolk (Fundación Folclórica de Venezuela, Caracas). Quisiera agradecer al señor Gustavo Silva que me haya facilitado el acceso a este contenido.

5. Archivo de Fundafolk, Caracas.

ble que esta caracterización de María Lionza tenga origen en la función de comerciantes desempeñada en Venezuela por los europeos y sus descendientes tras la colonización. En cualquier caso, esta versión expresa una posición de dominio económico de los blancos sobre los restantes.

MARÍA LIONZA COMO MUJER MESTIZA O NEGRA

Hay diversas versiones en que se describe a María Lionza como una mujer mestiza. Algunas de ellas sostienen que era hija de una pareja compuesta por una india y un blanco, mientras que otras la presentan como hija de un padre mestizo o negro. De acuerdo con los documentos escritos conservados, es posible afirmar que el retrato de María Lionza como mestiza es tan antiguo como el que la describe como india. Por ejemplo, en 1930, Assen Trayanoff, un explorador búlgaro que visitó Venezuela en 1924, informó en su diario de viaje que «María Lionza es una mujer medio india medio blanca, de una belleza excepcional» (Manara, 1995: 24).

Una hermosa versión del mito de María Lionza es la que proporcionó Carolina, una mujer que vendía material esotérico en la montaña de Sorte. Al preguntarle cuál era su versión del mito de María Lionza me respondió que, para explicármela, tenía que mostrarme un cuadro. Esa tarde fui a su casa y me enseñó un dibujo de una mujer de cabellos negros y piel blanca. Según Carolina, se trataba de María Alonso, una muchacha blanca de dieciséis años y ojos verdes, hija de españoles, que había llegado a Venezuela durante la conquista y que no podía ser otra que María Lionza. Su madre era duquesa y su padre, un noble llamado Juan Carlos de Yaguarín que resultó muerto por los indios. Aterrada, María Alonso había huido y se había refugiado en la montaña de Sorte, donde había conocido a una india que tenía una sorprendente semejanza con ella. Muchos años más tarde nació una niña mestiza, hija de una española y un indio, idéntica a la joven española y a la india. De acuerdo con esta creyente, allí residía el misterio «de las tres Marías». Esta historia es particularmente interesante porque describe el mestizaje de María Lionza de dos maneras. Por una parte, a través de esta «tercera María» que se asemeja a las primeras dos —María Alonso, la joven española, y la india que conoció en la selva—, pero que era hija de una española y un indio. Por otra parte, se sugiere el mestizaje por la unión de las tres mujeres que, de hecho, son la misma, y no obstante tienen tres descripciones étnicas diferentes. En conjunto,

dan a entender la idea de que María Lionza es una figura que pertenece a diversas fuentes y, por lo tanto, una figura mestiza (Wade, 2009).

La conclusión de esta historia se puede aplicar a todas las versiones míticas de María Lionza. De hecho, el mestizaje de María Lionza puede interpretarse de dos formas. Desde una perspectiva, María Lionza es mestiza porque se la describe y representa con rasgos físicos que se suelen atribuir a diferentes grupos étnicos. Por consiguiente, y del mismo modo que existen representaciones de María Lionza como blanca, india y negra, hay también una descripción mestiza del personaje. Desde una segunda perspectiva, más general, y más allá de sus diferentes caracterizaciones étnicas, María Lionza es una figura de la que no se puede determinar su grupo étnico, ya que constituye una fusión de todos estos orígenes. En este sentido, es también una figura mestiza. Este doble uso del término *mestizaje* tiene una gran presencia en la sociedad venezolana y en el culto a María Lionza en particular. Por una parte, se suele decir que Venezuela es «una sociedad mestiza», en el sentido de una sociedad «sincrética» derivada del encuentro de diferentes fuentes culturales: América indígena, Europa y África. Por otra parte, la expresión «una sociedad mestiza» se utiliza también en un sentido racial para referirse al hecho de que Venezuela está compuesta demográficamente por indios, negros, blancos y mestizos. Este doble uso revela que el discurso del mestizaje no elimina las diferencias étnicas, sino que deja lugar a la otredad y a las diferencias étnicas o raciales (Wade, 2005, 2010).

No he encontrado ninguna versión oral o escrita del mito que explícitamente presente a María Lionza como una mujer negra. Sin embargo, he visto imágenes en la que se representa a María Lionza como tal, lo cual demuestra la autonomía del dominio visual respecto al dominio del texto. Además, es habitual asociar a María Lionza con divinidades negras como Yemanyá u Ochún (de la santería cubana), e incluso con Mami Wata, una divinidad de África Occidental asimismo ligada al agua y la serpiente, que está también presente en el vudú haitiano y en otros sistemas religiosos caribeños, como el espiritismo dominicano. A través de estas identificaciones, María Lionza está conectada indirectamente con religiones africanas y, por lo tanto, con la negritud.

MARÍA LIONZA COMO PERSONAJE HISTÓRICO Y LITERARIO

Desde la década de 1950, algunos autores se han esforzado por demostrar la existencia histórica de María Lionza mediante documentos de archivo. Ho-

mero Salazar, por ejemplo, ha dedicado toda su obra a narrar la vida de María Lionza y su transformación de mujer humana en divinidad. Muchos creyentes conocían esta versión y la consideraban la verdadera versión de la vida de María Lionza. Salazar empieza su obra afirmando que la historia de María Lionza «de hecho tuvo lugar en Venezuela» y «que es verídica» (1998: 15). De acuerdo con este autor, en 1502, poco después de la llegada de los españoles, el cacique Yaracuy y su esposa, Tupí, tuvieron una niña de ojos verdes. Yaracuy se negó a aceptarla porque era una niña y, además, porque tenía los ojos de un color extraño. Pero Manaure, amigo y consejero de Yaracuy, le hizo entender que matar a su propia hija era una acción terrible. Le sugirió llamarla Yara en honor a su padre y llevarla a una hermosa y remota montaña para que pudiera crecer en paz en un lugar alejado de la guerra con los colonizadores. Rodeada por frutas, flores y animales, la niña creció hasta convertirse en una joven india hermosa y sensual con un corazón puro y generoso. Los que la habían visto decían que era afectuosa y agradable y que, con sus dotes sobrenaturales, ejecutaba milagros para ayudar a los más desfavorecidos. Esta reputación hizo que los escribientes italianos llevados por la corona de España⁶ denominaran el lugar donde vivía «la montaña de la *buona sorte*» (es decir, de la buena suerte), lo que dio origen al nombre actual de la montaña de Sorte. Un día, una monja visitó a Yara y le pidió que hiciera de mediadora entre el pueblo indígena y los españoles, con el propósito de que los dos grupos alcanzaran un acuerdo y se pusiera fin a la sangrienta guerra. La monja le dijo asimismo que, para ganarse el respeto de los españoles, debía vestirse como una mujer española y cambiarse el nombre. Yara aceptó ambas condiciones; se vistió como una española y tomó el nombre de María del Prado de la Talavera de Nívar. Entonces, Yara, montada en un tapir, se le apareció a Ponce de León, el jefe español. Su aparición dejó atónitos a los españoles, que llamaron a Yara «María de la Onza», es decir, María del Tapir, que a su vez pasó a ser María Lionza. Durante el encuentro, Yara habló del sufrimiento que padecía su pueblo e insistió en encontrar una solución al conflicto. Mientras las dos partes discutían y exponían sus respectivas posiciones, Yaracuy fue capturado y ajusticiado. Afligida por la muerte de su padre y desilusionada con los españoles, Yara decidió interrumpir las negociaciones. Rebelándose contra

6. Parece bastante poco probable que los españoles llevaran escribientes italianos para escribir en castellano. Sí podrían haber sido catalanes, que dirían *bona sort* (N. de la T.).

las fuerzas de ocupación, se fue a vivir a la montaña de Sorte, de donde nunca más salió y donde se convirtió en una divinidad. Años más tarde, en 1552, el Negro Miguel, un esclavo negro nacido en Puerto Rico, se rebeló contra los españoles y, con su esposa Guiomar, fundó un reino independiente en las cercanías de la montaña de Sorte. Ambos empezaron a ejecutar rituales haitianos para ponerse en contacto con el espíritu de María Lionza, y de ese modo nació el culto que hoy se practica.

Esta versión presenta tres elementos particularmente relevantes. En primer lugar, describe a María Lionza como una deidad benevolente que hace de mediadora entre el mundo indio y el mundo español. En segundo lugar, contiene referencias explícitas a personajes históricos como el conquistador Ponce de León (1474-1521) y el Negro Miguel, un esclavo negro llevado desde Puerto Rico que en 1555 se rebeló contra los españoles en la región de Nirgua (Yaracuy). Por último, a través del vudú haitiano, esta versión del mito establece una conexión entre el culto a María Lionza y otras religiones practicadas en el Caribe. Dicha asociación apunta a la continuidad existente entre el culto a María Lionza y otras prácticas religiosas similares (vudú, santería cubana, espiritismo dominicano, umbanda, palo mayombe). Esta visión continuista entre los diferentes «cultos afroamericanos»,⁷ que defenderé a lo largo de este libro, es poco común, porque por lo habitual estos cultos se estudian como manifestaciones independientes o, en todo caso, vagamente conectados (Santiago y Rougeon, 2013).

Otra versión del mito asocia a María Lionza con uno de los más crueles conquistadores españoles: «Según otra versión, María Lionza fue la querida de Lope de Aguirre y lo acompañó hasta que, horrorizada por sus maldades, escapó llevándose los tesoros del tirano, se refugió en la montaña seguida de algunos hombres que le fueron fieles, y se distinguió por su generosidad en ayudar a los necesitados de su tiempo, que, agradecidos, la endiosaron» (Manara, 1995: 76). En este caso, María Lionza es una mujer —probablemente blanca— ligada en un principio a los españoles y a los horrores de la conquista. No obstante, cambia de bando, se instala en la montaña de Sorte —que simboliza el mundo indio— y dedica la vida a ayudar a los pobres, con lo que se redime de su vida anterior.

7. La denominación de «culto afroamericano» aplicada al culto de María Lionza es sumamente problemática. Para una discusión sobre esta cuestión, véase el capítulo 2.

El escritor Bruno Manara ofrece su propia visión del origen histórico de María Lionza. Según él, esta era en realidad María Marqués, una hermosa muchacha española que había viajado a América en 1800 desde las islas Canarias. Basándose en referencias históricas que juzga fidedignas, el autor sostiene que el barco en que viajaba María Marqués naufragó a causa de un huracán. Pese a la violenta tormenta, María Marqués logró alcanzar nadando la costa de Venezuela, en concreto la playa de Puerto Cabello, donde se encontró con unos indios arauco que habían ido en busca de sal. Cuando estos la vieron salir del agua, con su piel blanca y sus ojos claros, creyeron que era una divinidad de otro mundo (1995: 264). Lo más notable de esta versión es la referencia a las islas Canarias, que todavía hoy mantienen una relación particular con Venezuela como resultado de las sucesivas migraciones entre ambas tierras.

Algunas versiones históricas asocian a María Lionza con Simón Bolívar. Simón Bolívar está considerado el padre de la nación venezolana y tiene un papel fundamental en el culto a María Lionza. Algunos creyentes afirman que María Lionza era la esposa del Libertador. Otros sostienen que uno y otra nunca se conocieron, pero que hoy en día trabajan juntos «en el mundo espiritual» para hacer el bien y ayudar a Venezuela.

Hermann Garmendia, otro folclorista venezolano menos relacionado con el movimiento indigenista, asegura que María Lionza no tiene conexión alguna con el mundo indio (1963: 89) y que la creencia en esta divinidad no es más que una «distorsión» (1980). Basándose en documentos supuestamente oficiales, Garmendia sostiene que una acaudalada española llamada María Alonzo vivía en la región de Yaracuy en el siglo XVIII. Para proteger su fortuna y ahuyentar a posibles ladrones, inventó leyendas y misterios sobre ella, en particular sobre sus dotes sobrenaturales y sus conocimientos de brujería.

En su tesis doctoral, Daisy Barreto presenta un resumen de todas las referencias históricas al nombre de «María Alonso» o «María Lionza». Revela que el origen del nombre de María Alonso se remonta al período colonial y está estrechamente vinculado con la toponimia de la región de Yaracuy. A este respecto, una encomienda datada entre 1629 y 1635 expresa que «en el pueblo de Santa María de la Victoria del Prado de la Talavera, se le concede a María Alonzo, viuda del mulato Simón Díaz —uno de los primeros conquistadores de la provincia de Nirgua—, la posesión de tres mujeres indígenas de la nación de Guamonteis de los Llanos y una mujer india del pueblo jirahara con su hijo» (1998: 43). En un documento de 1782 aparece el nombre de «Nuestra Señora María de la Onza del Prado de Talavera de Nívar»

ligado a una de las parroquias de Nirgua, un pueblo en la misma región de Yaracuy. Asimismo, en un informe de 1778 se indica que la cadena montañosa llamada María Alonzo es la frontera entre las regiones de Yaracuy y Lara. Por último, a principios del siglo xix, en un documento titulado «Estadístico de la Provincia de Barquisimeto», figura nuevamente el topónimo María Alonso como denominación de la montaña que a partir del siglo xx se conocería como el cerro de María Lionza. Es importante tener en cuenta que Yaracuy contó con una gran presencia indígena durante todo el período colonial. Diversos documentos de esta época se refieren a las actividades religiosas de las comunidades indígenas de la región, que tenían lugar sobre todo en cascadas y en el interior de cuevas. Asimismo, estas comunidades se caracterizaban por su hostilidad hacia el proceso de evangelización desarrollado entre los siglos xvi y xix. Tal como argumenta Barreto, todo parece indicar que, con el correr del tiempo, las referencias a la mujer blanca María Alonzo se incorporan, primero, a la toponimia de la región y, en consecuencia, al conjunto de prácticas religiosas indígenas celebradas allí. Este proceso de fusión, sin embargo, nunca llegó a hacer desaparecer por completo la dualidad fundamental de la figura de María Lionza, que sigue presente hoy en día: la que opone la acaudalada terrateniente de origen español a la india asociada con la naturaleza y con la resistencia contra la ocupación española y la campaña de evangelización.

Por otra parte, con posterioridad a la publicación del mito de Antolínez en 1945, diversos textos literarios se inspiraron en la figura de María Lionza. Uno de los más renombrados es el poema «María Lionza» de José Parra, publicado en 1954 en el periódico *El Nacional*. El poema describe a María Lionza como una muchacha india que, huyendo de un rey venezolano, se fue a vivir a la montaña de Sorte. Allí se convirtió en una deidad benévola, una especie de doble de la Virgen María. Opuesta a esta versión es la novela erótica *La diosa es un pretexto* (2005), de Jorge Gustavo Portella, que presenta a María Lionza como una mujer sedienta de sexo, como un símbolo del placer carnal y la irracionalidad.

Uno de los ejemplos literarios de María Lionza que considero más notables es un cuento para niños publicado en 1986 en la revista *La montaña mágica*. La historia comienza con una descripción de la identidad, origen y apariencia física de María Lionza: «El nombre primitivo de María Lionza es Yara. Nació en la región de Yaracuy y era una niña indígena muy bella y con los ojos verdes». El relato narra que un día, mientras Yara paseaba por la sel-

va, una enorme serpiente, fascinada por la belleza de la joven india, la devoró para luego sumergirse en el lago. Una vez en el agua, la serpiente empezó a hincharse hasta que acabó por explotar, lo que hizo que las aguas desbordaran y arrasaran todo el poblado indio. Solo sobrevivió Yara, que había permanecido viva en las entrañas del animal. Después de este incidente, se convirtió en reina de la naturaleza. Los españoles la llamaron «María» como a su Virgen y le dieron el sobrenombre de «Onza» —que significa «tapir»— porque se la solía ver montada en este animal. Construyeron un templo en su honor y, con el paso del tiempo, empezaron a llamarla María Lionza. Además, la historia específica que de vez en cuando María Lionza se enamoraba de alguno de los hombres más apuestos de la selva donde vivía, y adonde acuden centenaes de peregrinos a adorarla.

Esta historia identifica a María Lionza con la india Yara, una divinidad que forma parte del panteón del culto a María Lionza. Se trata de una identificación común; pero, como ocurre siempre con este culto, no sigue las reglas generales. En efecto, algunos creyentes afirman que María Lionza y Yara son la misma figura, mientras que otros aseguran que Yara es la madre de María Lionza o su versión india. Asimismo, este relato liga a la india Yara con la naturaleza, a la vez que la asocia con la Virgen María y el catolicismo. Pero lo cierto es que, de acuerdo con el texto, María Lionza siente una gran atracción física por los hombres, un aspecto ausente históricamente en la caracterización psicológica de la Virgen María (Carroll, 1986).

El cuento va acompañado de unas ilustraciones que considero importante mencionar aquí porque muestran con claridad las diferencias que se pueden establecer entre los textos sobre María Lionza y sus imágenes complementarias. Por una parte, en el relato se describe a María Lionza como «una niña indígena muy bella y con los ojos verdes». No obstante, en los dibujos se observa una niña de piel sonrosada y cabellos castaños, es decir, de «raza blanca». Por otra parte, las imágenes presentan a María Lionza luciendo una corona de oro, aunque en el texto no se hace ninguna referencia a este elemento. Así pues, mientras que el texto expone la versión india de la diosa, las ilustraciones reflejan la de María Lionza como una mujer blanca. En otras palabras, la imagen no es aquí una transposición del texto, ni este lo es de la imagen.

La representación de María Lionza como mujer blanca junto a una historia que la describe como india revela el valor que se da en Venezuela a los diferentes modelos étnicos. No hay que olvidar que en este caso se trata de un libro para niños que tiene el propósito de retratar a la diosa como una di-

vinidad benévola y santa. En el mundo religioso de Venezuela, los valores de pureza y bondad están sobre todo asociados con figuras católicas —Cristo, la Virgen María (Carroll, 1986) y los santos—. La vasta iconografía católica, tan presente en Latinoamérica, ha contribuido fundamentalmente a esta identificación. A la inversa, las divinidades de piel morena o negra —incluida María Lionza cuando es presentada con estos rasgos— suelen ser ambiguas desde un punto de vista moral, ya que tanto pueden hacer el bien como el mal. Además, las divinidades indias o negras se asocian con pasiones del cuerpo, el reino de la muerte y las fuerzas ocultas de la naturaleza. En consecuencia, es muy probable que, de un modo más o menos consciente, esta ideología respecto a los tipos raciales haya condicionado las ilustraciones de María Lionza en el cuento para niños, hasta el punto de dar lugar a esta contradicción entre el texto y las imágenes que lo acompañan.

EL MITO DE MARÍA LIONZA HOY EN DÍA

Son incontables las versiones del mito de María Lionza que existen hoy en día en su culto. Las más frecuentes son las que la describen como una divinidad india o mestiza. Por lo general, cada grupo de culto se identifica con una versión en particular del mito, que se transmite a través de los médiums y es aceptada por sus seguidores. Aun así, muchos creyentes reconocen que la versión del mito que juzgan verdadera la han aprendido de libros, revistas, películas o sitios web. Este aprendizaje del mito de María Lionza a través de documentos escritos, cada vez más común, prueba que los cultos «populares» ya no se transmiten en Latinoamérica solo de forma oral, como suelen aseverar los investigadores.

Más allá de la esfera del culto, es difícil determinar hasta qué punto el mito de María Lionza es hoy un mito de alcance nacional como lo fue en la primera mitad del siglo xx. Si bien es cierto que una enorme mayoría de los venezolanos conocen la figura de María Lionza y los elementos del reino mítico que la rodean —como su asociación con la serpiente, el tapir y la montaña de Sorte—, es también cierto que cada vez hay menos personas capaces de proporcionar una exhaustiva explicación de alguna de las versiones sobre el origen de este personaje. Gilberto Antolínez, un intelectual muy conocido hasta hace unas décadas, parece haber caído en el olvido. La falta de conocimientos sobre el mito entre el grueso de la población se debe en buena parte a su es-

casa presencia en los medios de comunicación, en el campo de la cultura y en la enseñanza. De hecho, si la gente tiene alguna noción del mito de María Lionza suele ser por su conexión con el culto. Todo el mundo en Venezuela conoce la existencia del culto a María Lionza, aunque la idea que suelen tener de él es la de una práctica violenta y agresiva, muy al estilo de la brujería, las supersticiones y la magia negra.

Vale la pena hacer notar que es justo en las zonas indígenas del país donde el mito y el culto a María Lionza están menos presentes. A pesar de que el mito de María Lionza se refiere al mundo indígena, tanto este como el culto asociado a él forman parte claramente del mundo no indígena o mestizo. Es en este sentido que en otra obra (Canals, 2012a) he sostenido que este no es un mito indígena, sino más bien un mito sobre lo indígena. No obstante, algunas versiones míticas de María Lionza —como la de Antolínez— pueden contener elementos simbólicos de la «cultura indígena» (la serpiente, el tapir, la conexión con el agua).

Por último, muchos individuos que declaran que no creen en el culto a María Lionza defienden paradójicamente una determinada versión de la identidad y el origen de la diosa. El caso más paradigmático es el de los evangélicos, cuya presencia en Venezuela ha aumentado de forma considerable en los últimos veinte años (Smilde, 2007). En 2014, un miembro de la Iglesia pentecostal de Caracas me dijo: «Yo no creo en María Lionza; es pura superstición. Es la esposa del diablo, lo opuesto de Cristo». Esta declaración constituye un buen ejemplo de lo que llamo «creencia negativa», es decir, una creencia en algo en lo cual la persona dice que no cree. En este tipo de declaración, «creer en algo o en alguien» no solo significa reconocer su existencia, sino también aceptar que esta creencia es legítima o verdadera. Por lo tanto, cuando este creyente evangélico dice que no cree en María Lionza, no está diciendo que María Lionza no existe, sino que existe como fuerza negativa, como aliada del diablo y no como el espíritu benévolo que muchos defienden. Desde la perspectiva de este creyente evangélico, no es la diosa la que es falsa, sino el valor que se le otorga.

Muchos venezolanos que no están ligados al culto a María Lionza, pero que son menos beligerantes al respecto que los creyentes evangélicos, siguen también la pauta de la creencia negativa. En este sentido, es frecuente oír comentarios como el siguiente: «María Lionza existe, pero yo no creo en ella». En este caso, tal declaración simplemente significa «Conozco la existencia de María Lionza, pero no sigo el culto», por lo que «creo» es aquí sinónimo

de «practico». Así pues, muchos venezolanos sostienen que la entidad conocida como María Lionza es sin duda cierta clase de fuerza sobrenatural indeterminada. En consecuencia, los mitos, imágenes y culto que se conocen son simples productos de la imaginación y la ignorancia, creados con el propósito de hacer visible y concebible esta energía impersonal. Sin embargo, a través de estas representaciones y «falsas creencias» (altares, oraciones, rituales), los médiums y la gente que practica el culto consiguen entrar en contacto con dicha fuerza. Por esta razón, muchos «creyentes incrédulos» temen el culto pese a no creer en él, o pueden convertirse fácilmente en seguidores según sea su experiencia personal.

CONCLUSIONES

La primera observación que cabe hacer sobre esta colección de relatos sobre el mito de María Lionza es la enorme disparidad entre las diferentes versiones. Esta asombrosa pluralidad es, ante todo, desconcertante. Con todo, un análisis comparativo de estas versiones nos permite proponer algunos principios generales.

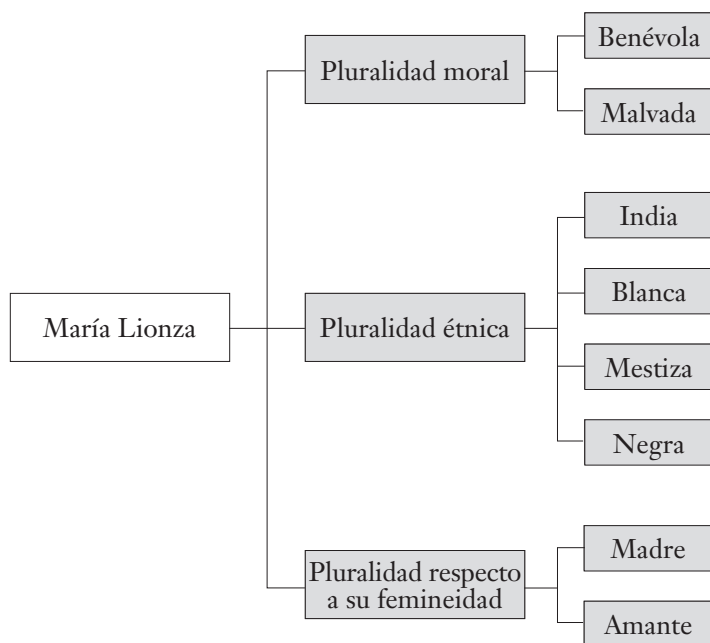
El análisis comparativo de los mitos y representaciones de María Lionza muestra que la divinidad se caracteriza por tres pluralidades esenciales.

Primero, se caracteriza por una pluralidad étnica (se representa como india, blanca, mestiza o negra); segundo, por una pluralidad moral (unas veces aparece como una deidad malvada, y otras como una diosa benévola) y, tercero, por una pluralidad respecto a su femineidad (a veces se representa como una figura de gran belleza con un componente sexual explícito, y otras se describe como una mujer madura sin ningún atractivo físico particular). Un aspecto de esta diosa especialmente complejo es que con frecuencia aparece asociada con otras deidades. No es raro encontrar creyentes que aseguran que María Lionza es la Virgen María o que la identifican con figuras como la india Yara.

Ciertos elementos aparecen de manera repetida en las diferentes versiones del mito de María Lionza. Entre ellos, algunos suelen estar asociados con una percepción específica del personaje: la serpiente, el tapir y el agua están por lo general relacionados con su representación como india, mientras que el dinero suele estar ligado a su interpretación como deidad blanca. Pero estas asociaciones no son decisivas, y aquí residen la complejidad e interés de la cuestión. En algunas versiones se presenta a María Lionza como una mujer

blanca montada en un tapir, o como una india con grandes riquezas materiales. Más aún, ciertos atributos suelen aparecer juntos. Por ejemplo, la caracterización como *femme fatale* está por lo general ligada a la versión india de la diosa, y cabe presuponer que esto es resultado de lo que, en el contexto criollo⁸ o mestizo, se ha imaginado sobre la belleza y sensualidad de la mujer india. Por el contrario, la caracterización como madre, sin ningún atributo sexual particular, se suele asociar con el retrato de María Lionza como mujer blanca y, más en concreto, con la figura de la Virgen María, como resultado de la influencia del catolicismo. Una vez más, sin embargo, estas asociaciones son sumamente adaptables y constituyen más una tendencia que una regla general.

TABLA 1. Triple pluralidad de María Lionza



Otro aspecto que cabe señalar es la extraordinaria creatividad del mito, que constantemente es reinventado por hombres y mujeres, sea cual sea su origen

8. *Criollo* es uno de los términos utilizados en Latinoamérica para referirse a los descendientes de europeos nacidos en suelo americano.

étnico o su posición social. Esta reinención puede adoptar diversas formas, de las que querría destacar tres: los sueños, las creaciones literarias y la fidelidad histórica. Tal como ocurre con las imágenes, la reinención del mito por parte de los creyentes suele tener origen en un sueño. El creyente sueña con la vida de la diosa y lo interpreta como un mensaje del más allá. Este canal de reinención del mito es, sobre todo, visual. El relato mítico es, por así decir, la descripción de una secuencia de imágenes mentales que el creyente ha «visto». Luego está la reinención por parte de escritores que recurren a la figura de María Lionza como fuente de inspiración para sus obras de ficción. En este caso, la reinención del mito sigue el modelo de una creación literaria. Por último, hay historiadores y lingüistas que aseguran que sus teorías sobre la vida de María Lionza se basan en documentos de archivo. Ya no se trata, pues, del reino de la revelación ni de la imaginación creativa del artista, sino del ámbito de la investigación científica: el mito no es un producto de la divinidad (como los sueños) ni de un individuo (como una obra de ficción), sino que pertenece a un dominio que se considera tan objetivo como el del pasado histórico. Sin embargo, estos tres canales de reinención del mito están mutuamente conectados: los creyentes interiorizan los relatos de escritores e historiadores, mientras que las versiones míticas que aquellos proporcionan tras un sueño o revelación se incorporan de inmediato en novelas y libros de historia.

Llegados a este punto, cabe preguntarse cuál es la verdadera versión del mito de María Lionza, pero sería inútil intentar responder a esta cuestión. En lugar de ello, creo que hay que interpretar todas las versiones del origen de la deidad como un único mito o como una clase de mito de mitos. Desde esta perspectiva, no habría una versión india, blanca, mestiza o negra de la historia de María Lionza, tal como no hay una versión religiosa de la vida de este personaje opuesta a una versión histórica. Todos estos relatos, por diferentes que lleguen a ser, constituirían un único mito cuya principal característica es la extraordinaria pluralidad y complejidad de esta figura.

Desde una perspectiva más amplia, puede afirmarse que el mito de María Lionza, percibido como un único mito que comprende incontables versiones, expresaría algunos de los rasgos distintivos y los valores predominantes de la propia sociedad venezolana: una sociedad mestiza y cambiante en la que los valores católicos coexisten con el recuerdo de un pasado indio a menudo idealizado, y en la que se pasa por alto la herencia africana, oculta bajo una ideología general de mestizaje en la cual, no obstante, los blancos siguen gozando de un estatus social superior.

CAPÍTULO 2

El culto a María Lionza

La relación entre mito y ritual es uno de los temas clásicos de la antropología de las religiones y ha sido objeto de intenso debate desde los inicios de esta disciplina. En esta controversia se distinguen dos posturas claramente opuestas, con toda una amplia variedad de matices. Por una parte, están los autores que, inspirados en el modelo teatral, han tendido a interpretar el ritual como la representación de un mito previo; por otra, aquellos autores que han defendido la completa autonomía del ritual respecto del mito, y han destacado su naturaleza corporal, social y emocional (Segalen, 2009; R. Stein y P. Stein, 2005).

El culto a María Lionza demuestra que la relación entre mito y ritual es compleja y no se puede reducir a ninguno de estos dos extremos. En este sentido, durante las ceremonias religiosas, los creyentes de María Lionza suelen evocar ciertos elementos narrativos que aparecen habitualmente en los mitos sobre la deidad, como su asociación con el tapir y la serpiente, la pluralidad de identidades étnicas que se le atribuyen o la noción de un pacto económico. Por el contrario, otras referencias que aparecen en algunas versiones del mito están del todo ausentes durante las ceremonias rituales. Tal es el caso de la relación entre María Lionza y figuras históricas como Ponce de León y Lope de Aguirre. Por añadidura, el culto a María Lionza incluye innumerables elementos que no aparecen en ninguna versión mítica. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los espíritus vikingos, el uso del tabaco como instrumento de adivinación o la técnica ritual de velación (purificación o iniciación espiritual). Así pues, al menos en lo que se refiere al culto a María Lionza, mito y ritual siguen respondiendo a lógicas más o menos independientes. Esta desconexión parcial entre uno y otro no es nueva, tal como demostraron los estudios etnográficos realizados durante las décadas de 1970 (Pollack-Elz), 1980 (D. Barreto) y 1990 (Ferrándiz, Taussig). Lo que revelan dichas obras (y lo que yo mismo observé durante mi trabajo de campo) es que el culto ha ganado terreno al mito, es decir, a medida que la práctica ritual se ha hecho más popular y ha incorporado elementos de otras religiones, el mito ha quedado

relegado a un papel secundario. De hecho, el mito perdura en esencia como soporte del ritual.

Es a raíz de esta relación dialéctica entre el mito y el culto a María Lionza por lo que en este capítulo me propongo ofrecer un resumen de la historia de esta práctica ritual, así como de las características de su expresión contemporánea.

UN CULTO AFROAMERICANIZADO

Debido a su peculiar formación histórica, la definición de esta práctica religiosa ha conducido a un intenso debate entre intelectuales y creyentes. Una escuela específica de pensamiento la ha definido como culto indígena (Antolínez, 2005; D. Barreto, 1998), mientras que otra ha tendido a incluirla dentro de la familia de los cultos afroamericanos (Azria y Hervieu-Léger, 2010). Y otros más la han calificado de culto sincrético, como he mencionado en el capítulo anterior. Analizaremos ahora estas tres posturas teóricas.

¿Es el culto a María Lionza un culto indígena? Esta cuestión ha estado sobre el tapete durante décadas. El debate sobre la naturaleza indígena de esta práctica religiosa venezolana se ha planteado desde dos puntos de vista. El primero ha subrayado la continuidad cultural entre el culto a María Lionza como lo conocemos hoy en día y ciertas ceremonias sagradas supuestamente practicadas por gente indígena antes de la llegada de los españoles al territorio venezolano. Sobre la base de restos arqueológicos y de la persistencia en el culto a algunos elementos simbólicos del mundo indígena —como la serpiente, las corrientes de agua, el tapir y la adoración de divinidades femeninas ligadas a la fertilidad—, los teóricos de dicha postura han defendido la «afiliación cultural» (D. Barreto, 1998) existente entre la forma actual del culto a María Lionza y la cosmogonía indígena prehispánica. En el otro bando, encontramos autores que se han posicionado a favor de la naturaleza eminentemente moderna —esto es, urbana— del culto a María Lionza, y han restado importancia a la persistencia en él de elementos indígenas (Ferrándiz, 2004; Taussig, 1997). Desde esta segunda perspectiva, ya no corresponde seguir buscando los orígenes del culto a María Lionza en la época prehispánica, sino en la década de 1940, cuando Venezuela se transformó de forma radical por el auge petrolero que condujo a una migración masiva de población rural a los grandes núcleos urbanos y una afluencia sin precedentes de habitantes de los países vecinos. Por consiguiente, fue en el ajetreo de las ciudades, y en el

contexto de una sociedad mestiza e industrializada en la que las diferencias sociales y económicas experimentaron un violento crecimiento, donde se desarrolló y difundió el culto a María Lionza hasta adquirir su forma actual.

Aunque ambas posturas parecen ser del todo divergentes, la diferencia entre ambas no radica tanto en el contenido, sino en lo que se intenta conseguir con él. Desde un punto de vista estrictamente histórico y antropológico, nadie pone en duda que el culto a María Lionza, tal como lo conocemos hoy, tiene poco que ver con las prácticas religiosas que los indígenas deben de haber llevado a cabo antes de la llegada de los españoles. Sobre todo, lo que en realidad constituye el núcleo de este debate es determinar hasta qué punto la contribución indígena ha sido decisiva históricamente en la instauración de un culto al que, durante la segunda mitad del siglo xx, se elevó a la categoría de religión nacional; y de allí la intensidad de la controversia intelectual suscitada. La primera postura —que se relaciona con la corriente indigenista de la década de 1940 y que ha sido defendida ante todo por intelectuales venezolanos— destaca la autonomía cultural de Venezuela y fija los orígenes de manifestaciones culturales autóctonas (como el culto a María Lionza) en un pasado que no guarda relación con el europeo o el africano. La segunda subraya el indisoluble nexo entre la identidad nacional venezolana y los mundos hispánico y africano. Por lo tanto, la controversia tiene esencialmente una base política, y muestra hasta qué punto la cuestión indígena es, y ha sido, primordial en la definición de la identidad venezolana.

Asimismo, el culto a María Lionza se ha descrito con frecuencia como un culto afroamericano (Azria y Hervieu-Leger, 2010; Martín, 1982) semejante a la santería cubana, el vudú o el candomblé de Bahía. Desde una perspectiva histórica, sin embargo, esta definición es solo en parte correcta y puede llevar a confusión. A diferencia de las religiones afroamericanas arriba mencionadas, el culto a María Lionza no es un culto con raíces claramente africanas, llevado a América por esclavos africanos durante la conquista y seguido en su mayor parte por sus descendientes en territorio americano. La región donde se originó el culto (Yaracuy) no estaba poblada en su mayor parte por descendientes de esclavos negros, y hay que tener en cuenta, además, que el culto no evolucionó del mismo modo en las diferentes zonas del país. Así, por ejemplo, mientras que la influencia africana fue mínima en el área andina durante mucho tiempo, fue decisiva en la costa caribeña o en la región del lago Maracaibo (Acosta Saigones, 1984; Ramos Guédez, 2012). La incorporación generalizada de elementos afroamericanos en el culto a María Lionza comenzó alrededor de 1960, so-

bre todo por intermedio de la santería cubana. Las oleadas de inmigración que sucedieron a la revolución cubana y, con posterioridad, la internalización de la música cubana producida en Estados Unidos (en la que eran frecuentes las referencias a los dioses del panteón yoruba) ayudan a explicar —al menos en parte— la incipiente «cubanización» del culto a María Lionza desde 1960.

Es por esta razón por lo que, más que definir el culto a María Lionza como afroamericano, prefiero catalogarlo como culto «afroamericanizado», en el sentido de que es un culto nacido en Venezuela a partir de una combinación de elementos indígenas y católicos, que a lo largo del siglo xx incorporó técnicas rituales como santería, vudú, candomblé y umbanda, hasta adquirir su forma actual.

Desde una perspectiva teórica, el problema que encierra el concepto de «lo afroamericano» —o de la «cultura afroamericana» (Mintz y Price, 1976)— es que se emplea para referirse por lo menos a dos fenómenos diferentes. Por un lado, por «afroamericana» se refiere a «una sociedad multirracial surgida de la experiencia histórica de una sociedad colonial basada en el modelo de la plantación» (Andrews, 2004), en la que se mezclaron elementos provenientes de África, Europa y, tal vez, el mundo indígena, lo que dio origen a formas culturales sin precedentes. Por otra parte, este concepto se utiliza de un modo más restringido para denominar al proceso de «diáspora africana allende el mar» (Andrews, 2004: 7). Este último es el sentido que se le da en Estados Unidos, donde «cultura afroamericana» se entiende exclusivamente como «cultura negra» y donde «lo afroamericano» es todo lo que tiene ascendencia africana. Como he dicho, aunque el culto a María Lionza podría considerarse afroamericano de acuerdo con el primer significado, es evidente que el segundo no es pertinente. Conforme al parecer de George Reid Andrews (2004), Nathaniel Murrell (2010) y Michaelle Ascencio (2007), prefiero reservar la denominación de «religiones afroamericanas» para la santería, el candomblé, el vudú y, como mucho, la umbanda, y no emplearla para el culto a María Lionza.

Por último, los cultos afroamericanos y el culto a María Lionza han sido clasificados con frecuencia por antropólogos e historiadores como «cultos sincréticos», en razón de su naturaleza compuesta e híbrida (Nichols, 2006). No obstante, el uso de la noción de sincretismo con este sentido restrictivo —esto es, para diferenciar un tipo de culto de otro— es problemático y ha recibido gran cantidad de críticas (Yelvington, 2006). La crítica principal señala que, si consideramos sincrético un culto cuando es producto de la fusión y resignificación de influencias heterogéneas, forzosamente debemos aceptar que todas las religiones son también sincréticas. Por consiguiente, no hay re-

ligiones sincréticas por la sencilla razón de que no existe una religión pura (es decir, una religión que no sea sincrética).

Dicho esto, ¿debemos considerar el culto a María Lionza como un culto indígena, afroamericano o sincrético? Creo que ninguno de estos términos es apropiado: el primero es restrictivo, el segundo es inexacto y el tercero está teóricamente obsoleto. Me inclino por definir el culto a María Lionza como un culto mestizo, esto es, un culto nacido en territorio americano que, desde su creación, ha sido practicado por individuos de diferentes grupos étnicos —pero sobre todo por los llamados «mestizos» o «criollos»— y que, desde su establecimiento, ha incorporado elementos indígenas, europeos y afroamericanos —en diversos grados según las zonas—, hasta conformar una manifestación cultural única que no se puede ligar en exclusiva a ninguna de estas distintas tradiciones.

PASADO Y PRESENTE DEL CULTO A MARÍA LIONZA

Tanto en el terreno de la literatura etnográfica como en el lenguaje cotidiano, la denominación de «el culto a María Lionza» se refiere a una multiplicidad de rituales de purificación,¹ adivinación,² curación³ e inicia-

1. El objetivo de los ritos de purificación es purificar el cuerpo y el espíritu de los seguidores para protegerlos de las malas influencias. En el lenguaje del culto, estos ritos se conocen como *ensalmes* o *velaciones*.

2. El propósito de los ritos de adivinación y consulta es predecir el futuro de los seguidores o aconsejarlos. Los médiums encuentran la respuesta del espíritu en el humo de un cigarro y, en menor medida, en los naipes o incluso en el movimiento de conchas de caracol vacías.

3. Actualmente los ritos de curación son muy comunes. Los rituales siguen siempre las mismas pautas. El paciente se tiende en el suelo con la cabeza cerca del altar, rodeado por velas. El médium se coloca entonces a sus pies, de cara al altar, e invoca a los espíritus para curar al sufriente. Al final de la sesión, se esparce pólvora alrededor del paciente y se enciende para librarlo de las malas influencias que pueda estar acarreado. A veces las intervenciones son más físicas. Por ejemplo, presencié la curación de una mujer que padecía un dolor terrible en una pierna que le impedía caminar. El médium le acercó una vela a la piel y le frotó la pierna dolorida con ron mientras recitaba oraciones. Hay también rituales en los que los médiums, a menudo poseídos por el espíritu de un antiguo doctor, practican operaciones reales con cuchillos e instrumentos médicos. Algunas corrientes del culto se oponen de lleno a este tipo de prácticas, ya que no respetan las medidas higiénicas necesarias, por lo que representan un peligro para los pacientes y solo acrecientan la mala reputación del culto.

ción⁴ en los que un médium es poseído por el espíritu de María Lionza o por otras divinidades de su panteón. Pero esta definición es muy parcial, ya que no tiene en cuenta otras formas de adoración de esta divinidad y de otros espíritus de su panteón en las que no tiene lugar posesión alguna.

Basándose en investigaciones arqueológicas y etnohistóricas, la mayoría de los estudiosos han llegado a la conclusión de que el origen del culto se remonta a un grupo de prácticas indígenas sagradas de la época prehispánica surgidas en Yaracuy, en la región centro-occidental de Venezuela, donde el culto todavía se practica hoy de forma muy intensa (D. Barreto, 1995, 1998). Estos rituales, ejecutados por los grupos étnicos de los caquetíos y los jirahara, consistían en la adoración de divinidades femeninas asociadas con el agua de los ríos, la serpiente y el arco iris. Estas divinidades —de las que se han encontrado muchas estatuillas, por lo habitual cerca de algún lago o en el interior de una cueva, como la famosa Venus de Tacarigua— desempeñaban el papel de señoras de la fertilidad y las cosechas y, de modo más general, de las fuerzas de la naturaleza. Desde el comienzo de la colonización española, estas prácticas religiosas sufrieron la influencia del catolicismo. En el curso de los años, el culto integró elementos como la adoración de santos, la cruz cristiana, la construcción de altares y el uso de estampas, ambos religiosos. Al cabo del tiempo, el culto a María Lionza incorporó también características de los cultos de origen africano que se practicaban en Venezuela, sobre todo en zonas con una población considerable de descendientes de africanos, como el lago Maracaibo o la región costera de Barlovento.

Según Daisy Barreto (1990: 12) y Jacqueline Clarac de Briceño (1970: 359), las referencias directas más antiguas al mito y la práctica del culto a María Lionza provienen de testimonios orales de principios del siglo xx. Dichos testimonios hablan de la existencia de un culto basado en la devoción a la diosa María Lionza y los espíritus de antepasados, a los caciques indios y los héroes de la independencia de Venezuela, que se practicaba en la región de Yaracuy, en el centro de Venezuela. La falta de información exacta hace difícil descri-

4. El objetivo de los rituales de iniciación es iniciar a un seguidor como médium, es decir, enseñarle la técnica de la posesión. En el lenguaje del culto, estos rituales se conocen como *velaciones de fuerza* o *velaciones de desarrollo*. Los seguidores pueden convertirse en médiums por herencia, aunque por lo general deben pasar una serie de pruebas impuestas por el jefe del grupo. Por lo que yo observé, estas dos maneras de convertirse en médium —por herencia o por aprendizaje— suelen darse juntas.

bir este culto antes de la década de 1930. Durante todo este período, calificado por Alecia Ramírez como «el período de silencio» (1990), el culto a María Lionza debió de ser un culto indio de la región de Yaracuy, típico de las religiones nativas de Sudamérica, centrado en la adoración de una divinidad femenina asociada con lagos y montañas. Clarac de Briceño (1996: 118) afirma que ya en esa época esta divinidad era un ser ambiguo. Por una parte, se consideraba una diosa benévola, ya que garantizaba la fertilidad y abundantes cosechas a quienes la adoraban; y, por otra parte, era malvada, puesto que sus seguidores temían que causara sequías, inundaciones o enfermedades si no le hacían ofrendas. En una entrevista publicada en 1988, el historiador Carlos Edsel declaró que el documento histórico más antiguo que cita el culto a María Lionza es un acto jurídicamente vinculante de 1765 (D. Barreto, 1998: 44). Este documento informa sobre el juicio a unos indios jóvenes acusados de practicar cultos religiosos asociados con la fertilidad de la tierra, las mujeres, las cosechas abundantes y riqueza para los hombres en cuevas de la región de Yaracuy.

A finales del siglo XIX, el culto sufrió la decisiva influencia del espiritismo de Allan Kardec,⁵ que llegó a Venezuela a través de Brasil. Durante la dictadura de Gómez, que se extendió de 1908 a 1935, y en la década siguiente, con el auge del petróleo, el culto a María Lionza, que había sido esencialmente rural, se trasladó a las grandes ciudades como Caracas. A lo largo de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, que gobernó el país con mano de hierro desde 1953 a 1958, el culto se difundió, en parte debido al uso que hizo el Estado de algunas de sus principales figuras, como María Lionza, Guacaipuro y Tamanaco. Tanto Gómez como Pérez Jiménez habían hecho que la policía persiguiera a los seguidores del culto, y habían contado para ello con el apoyo de la Iglesia católica. Desde 1960, como he mencionado, el culto comenzó a experimentar un proceso de africanización a causa de la influencia de la santería cubana y el vudú haitiano, un proceso que aún en 2016 continuaba y que se ve reforzado por los lazos políticos existentes entre Venezuela y Cuba

5. En 1857, Allan Kardec (1804-1869) escribió su obra más famosa, titulada *Livre des esprits*. Profundamente influido por el cartesianismo, el evolucionismo y las teorías de Saint Simon y Fourier, Kardec quiso llevar a cabo una racionalización del mundo de los espíritus. De hecho, consideraba que era necesario reestructurar el pensamiento científico para incluir los fenómenos paranormales como un legítimo campo de estudio. El pensamiento de Kardec tuvo gran influencia en Brasil a finales del siglo XIX, antes de difundirse por toda Sudamérica.

(Ascencio, 2012: 80). A partir de 1980 se introdujo en el culto la umbanda brasileña, sobre todo debido a la expansión de la industria esotérica, que se convirtió en una empresa de carácter transnacional.

Es imposible decir cuántos seguidores del culto hay en Venezuela. Lo que sostienen muchos investigadores es que, dado el número de tiendas esotéricas y la presencia de creyentes en los centros de peregrinaje, debe considerarse que el culto a María Lionza es la segunda religión del país después del catolicismo en lo que respecta al número de seguidores, aunque la santería y el evangelismo, poco extendidos en Venezuela hasta fechas recientes (Smilde, 2007), están ganando terreno. No obstante, la distinción entre el culto a María Lionza y el catolicismo puede ser engañosa, ya que la mayoría de los seguidores del culto también declaran ser católicos. Los rituales de posesión dedicados a María Lionza y a los otros dioses del panteón se celebran principalmente en Caracas, en San Felipe y en la montaña de Sorte, a unos 270 km de la capital, pero asimismo en otras ciudades, incluidas Valencia, Maracaibo, Cumaná y Ciudad Bolívar. En las últimas décadas, estas prácticas religiosas se han extendido a países vecinos, como Colombia, Cuba y la República Dominicana, así como a Estados Unidos y Europa, sobre todo a España (Canals, 2014).

Una de las principales dificultades que se presentan cuando se analiza este culto es su falta de homogeneidad. El culto no cuenta con un libro que establezca las normas rituales generales, ni reconoce la figura de ningún profeta o sacerdote que dicte los contenidos básicos de las ceremonias. Es más, todos los intentos que se han hecho desde la década de 1970 para crear una ortodoxia en el culto a María Lionza han fracasado de una manera estrepitosa. Así ocurrió, por ejemplo, con el de Beatriz Veit-Tané, una reputada médium que trató en vano de unificar el culto y construir una catedral en honor a María Lionza en el centro de Caracas (1975). Como resultado, lo que se observa es que cada grupo de creyentes rinde homenaje a la deidad «a su manera» (Fernández y Barreto, 2001-2002).

En lo que hace a la estructura social, los creyentes del culto se organizan en *centros* o *caravanas* (grupos). Cada centro tiene uno o varios médiums llamados *materias*. El médium es la persona que tiene la habilidad de expeler su propio espíritu y recibir el de uno o varios seres espirituales. De acuerdo con D. Barreto, hasta la década de 1950 los médiums eran sobre todo hombres (1998: 25). Hoy en día hay tantas mujeres como hombres. Un considerable número de materias son homosexuales, aunque históricamente esto ha sido muy raro (la homosexualidad ha sido siempre tabú en el país y lo sigue sien-

do, y la homofobia está muy extendida). Pese a ello, trabajos recientes señalan una mayor visibilidad de los homosexuales en el culto e incluso de lesbianas o transexuales, un grupo al que hasta ahora se había marginado por completo.⁶ Además, cada centro consta de uno o dos miembros, conocidos como *bancos*, que tienen la responsabilidad de proporcionar todo el material necesario para celebrar correctamente las ceremonias, ayudar al médium a entrar en trance e interpretar sus gestos y palabras. La denominación de «banco» hace referencia a lo que sirve de apoyo a los médiums para ejecutar el ritual. El médium es, por lo habitual, el jefe del grupo, aunque este papel también puede desempeñarlo el banco. La materia y el banco suelen estar relacionados. Es, pues, común que el médium sea padrino o madrina del banco, si bien también puede ser el padre o la madre, o un tío o tía.

Los centros se reúnen en lugares de adoración que, desde la década de 1960, se denominan *portales* (D. Barreto, 1998: 124). Estos lugares de adoración se componen principalmente de un altar —a menudo llamado también portal— que, entre otros elementos, contiene representaciones de María Lionza y de otras divinidades del panteón, crucifijos y, en algunas ocasiones, fotografías de parientes muertos de los seguidores del culto. En casi todas las manifestaciones del culto, los creyentes hacen numerosas ofrendas a las imágenes de los espíritus del panteón, entre las cuales las más comunes son velas, frutas y flores.

En cuanto al origen social de los seguidores, la mayoría pertenecen a las clases sociales bajas (Ferrándiz, 1995: 133), si bien hay también algunos miembros de clases más ricas o del mundo político e intelectual, como profesores universitarios, abogados y políticos (Clarac de Briceño, 1970: 359; Pollak-Eltz, 1994: 162). Tradicionalmente, el culto ha tenido una presencia especial en la estructura militar (Taussig, 1997). Respecto al origen étnico de los seguidores, el culto está abierto y no hace distinciones entre creyentes blancos, negros, indios o mestizos. Los seguidores se muestran muy orgullosos de esta ecléctica representatividad social y étnica. Desde su punto de vista, ello demuestra su naturaleza universal y es el ejemplo más claro de los valores éticos de respeto y tolerancia en que se basa.

6. Quisiera agradecer aquí al antropólogo venezolano César Escalona, que me proporcionó esta información.



FIGURA 3. Altar en honor de María Lionza. San Felipe, 2014. Foto: Roger Canals.

El panteón del culto a María Lionza incluye una serie de divinidades que reciben el nombre de *hermanos*, *espíritus* o *entidades*. Son espíritus de gente que realmente existió (por ejemplo, parientes fallecidos, antiguos militares o figuras políticas), de divinidades o personajes míticos (como Dios, Buda o María Lionza, entre otros) o de personajes de historietas o televisión (como Tarzán). El panteón se divide en diversas *cortes*, esto es, grupos de espíritus de igual origen étnico o con afinidades sociales e históricas. Además, las cortes están sujetas a una jerarquía, cuyo criterio de clasificación es el grado de pureza de los espíritus. Los espíritus más puros —o, como dicen los seguidores, los que tienen más luz— constituyen las cortes más altas en la estructura piramidal del panteón, mientras que los impuros —esto es, con menos luz— se ubican en las cortes inferiores. El grado de luz de los espíritus se mide en relación con su «fuerza espiritual». Para los espíritus de personas que tuvieron una existencia real, el criterio de clasificación es la cantidad de pecados que cometieron en vida. El nivel de luz de cada espíritu puede variar e incrementarse, en particular según sus intervenciones en los rituales de curación y adivi-

nación, hasta el punto de que incluso pueden ser redimidos de todos sus pecados. Esto significa alcanzar el grado más elevado de luz del panteón. Por consiguiente, los espíritus de antiguos delincuentes que ocupan los niveles más bajos del panteón se pueden purificar brindando ayuda a los indigentes y, de ese modo, obtener un lugar más alto en el panteón. Esta dinámica de redención espiritual, que recuerda muchísimo a la religión cristiana, abre la puerta al perdón social para quienes han tenido una vida inmoral. En las posesiones, cada corte y, más específicamente, cada espíritu se manifiesta de forma diferente. Durante una simple sesión, un médium puede recibir numerosos espíritus de diferentes cortes. Cada centro prefiere trabajar solo con los espíritus de una o dos cortes. Es imposible determinar el número de cortes que contiene el panteón, ya que una y otra vez se añaden nuevos espíritus y nuevas cortes. Ni hay tampoco consenso entre los creyentes sobre qué seres espirituales pertenecen a cada corte. Así, mientras ciertos creyentes colocan a María Lionza en la corte india, otras lo hacen en la corte celestial, junto con los ángeles y los santos católicos. Es más, los espíritus que descienden a veces en un médium no pertenecen a ninguna corte.

EL PANTEÓN DE LOS ESPÍRITUS

A pesar de esto, es posible hacer unas cuantas estimaciones sobre la estructura de este panteón. La figura que ocupa el lugar más alto en el panteón es el Dios cristiano. Pese a esta privilegiada posición, jamás desciende en los médiums. Los seguidores explican que ello se debe a su inmensa pureza, es decir, a su «exceso de luz», que le imposibilita ser recibido en el cuerpo de un médium. La corte celestial se halla justo debajo de Dios. De acuerdo con Ferrándiz (1995: 136), de todos los espíritus de esta corte solo los ángeles descienden a veces en los rituales, aunque es muy poco frecuente. La figura de María Lionza ocupa la tercera posición en la escala de pureza del panteón. A diferencia de Dios y de la corte celestial, María Lionza está presente en las oraciones de casi todas las ceremonias y a través de los soportes visuales que la representan, e incluso desciende en algunas ocasiones durante los rituales (véase el capítulo 5). En el mismo nivel que María Lionza se encuentran los Don Juanes, espíritus guardianes de la montaña de Sorte a quienes los seguidores del culto deben pedir permiso para entrar en este espacio sagrado. Dichas peticiones se realizan por medio de tabaco y oraciones. A principios del

siglo xx, los Don Juanes representaban fenómenos naturales como el viento, los ríos o las montañas, pero hoy en día su número y funciones han crecido, y existe, por ejemplo, un Don Juan del dinero, el amor o el deseo.

Inmediatamente después de María Lionza se encuentran el Indio Guacaipuro y el Negro Felipe. Desde la década de 1940, estas tres figuras han conformado cierta unidad que algunos creyentes e intelectuales llaman «la trinidad venezolana». El indio Guacaipuro es un personaje histórico que murió en combate durante las guerras de conquista (Reyes, 2009: 39). A partir de 1950 ha simbolizado la heroica resistencia de los caciques indios contra los españoles, por un lado, y, por otro, la identidad venezolana y el sentimiento de pertenencia al país. Se trata de un espíritu muy fuerte que suele fatigar al médium. Guacaipuro es la figura principal de la corte india, que contiene asimismo los espíritus de los caciques Tiuna, Tamanaco y Paramacoto, entre otros. Como han señalado algunos autores (D. Barreto, 1998: 172; Pollak-Eltz, 2004: 42), es importante destacar que la corte india se integró en el culto en la década de 1950, cuando la compañía venezolana Cambio Itálico puso en circulación una serie de medallas decorativas de plata y oro con las efigies de varios caciques indios. El autor de estos dibujos fue nada menos que Centeno Vallenilla, uno de los más famosos artistas dedicados a representar la figura de María Lionza. La amplia distribución de estas monedas no solo popularizó a los caciques indios, sino que, lo que es más importante, proporcionó a los venezolanos imágenes materiales de los indios, que podían intercambiar, transportar y colocar en altares. Así pues, la popularización de esta corte se halla estrechamente ligada a la diseminación de las imágenes materiales. Se observa aquí una pauta que veremos a lo largo de todo el libro, a saber, que la cultura material —y las imágenes en particular— impulsa la difusión y reinvención de prácticas religiosas. En otras palabras, no se trata de que exista una creencia y que, por consiguiente, se utilicen ciertos objetos; más bien, los objetos suelen preceder a la creencia misma, y desempeñan el papel de catalizadores de nuevas prácticas religiosas. Nos hallamos, por tanto, ante un ejemplo de lo que hemos denominado creatividad visual y que en este caso consiste en que, con objetivos religiosos, se da un nuevo significado a imágenes que en un principio tenían un valor comercial y que poseen un poderoso elemento ideológico. Es importante tener presente que la glorificación de los caciques formó parte de un programa de gobierno para exaltar el sentimiento nacionalista y redefinir la identidad venezolana.

En la representación de las Tres Potencias (figura 4), María Lionza y Guacaipuro están acompañados por el Negro Felipe. Aunque su existencia histórica es aún objeto de debate (Amodio, 2009: 163), la versión más difundida de su vida lo describe como un esclavo cubano de origen africano, un héroe en la lucha por la independencia de la isla (Pollak-Eltz, 1994: 158), que también participó en la lucha por la independencia de Venezuela como miembro de las tropas de Simón Bolívar, donde fue el único afrodescendiente que ocupaba oficialmente un puesto de alto rango. El espíritu del Negro Felipe domina la corte negra, en la que también se encuentran otros negros rebeldes de la época colonial como el Negro Miguel (Herrera Salas, 2003) o Pedro Camejo, conocido también como Negro Primero, tres figuras históricas que a menudo los creyentes confunden. Cuando el Negro Felipe desciende durante los rituales de posesión, se manifiesta en el médium como un espíritu alegre y divertido que bebe ron, cuenta chistes de índole sexual y suele adoptar una actitud provocativa (Clarac de Briceño, 1970: 371), o bien como un espíritu nostálgico que relata el padecimiento de los africanos esclavizados durante la colonización española de Venezuela (Pollak-Eltz y Salas, 1998: 268) y se refiere al racismo, frecuentemente oculto, que continúa imperando en la sociedad venezolana. Yo tuve la oportunidad de asistir a varios rituales en que descendió su espíritu. Uno en particular, que tuvo lugar en Guama (Yaracuy) en 2014, sigue muy presente en mi mente. El médium era una mujer. Durante la posesión, el Negro Felipe, sin dejar de beber y fumar, hizo preguntas a un grupo de jóvenes varones sobre su conducta sexual y declaró que podían divertirse pero que tenían que tener cuidado con las enfermedades y, en especial, con respetar los deseos de las chicas. Es interesante señalar a este respecto que, en el culto a María Lionza, el tema del sexo parece estar esencialmente ligado a la corte negra, es decir, a la corte de los antiguos esclavos de la época colonial.

La estampa sagrada de las Tres Potencias refleja la relación que existe entre estas tres divinidades. María Lionza aparece en primer plano, en el centro de la imagen. A su izquierda se ve al Indio Guacaipuro y, a su derecha, el Negro Felipe. La posición central de María Lionza y, lo que es más importante, el hecho de que se halle en primer plano simbolizan su poder y autoridad y, al mismo tiempo, su papel como elemento de unificación entre los representantes de negros e indios. Para los adoradores, el vínculo entre estas tres divinidades tiene un doble significado. Por una parte, es la expresión divina del mestizaje de la población venezolana a través de los representantes de las tres razas que conforman la estructura étnica del país. Por otra, expresa el para-



FIGURA 4. Estampa sagrada de las Tres Potencias.

digma de armonía y reconciliación histórica entre estas tres fuentes culturales. En pocas palabras, los tres poderes simbolizan lo que es Venezuela y, a la vez, lo que debería ser.

Aprovecho la oportunidad para referirme a la imagen de María Lionza utilizada en esta representación, que es la misma que aparece en estampas sagradas de María Lionza como reina (figura 2). Al igual que Angelina Pollak-Eltz (2004: 36) y otros autores, Bruno Manara asevera que:

[...] lo que se representa hoy como la imagen «oficial» de María Lionza se debió a un error o a una falsificación, ya que en su origen fue el retrato de Eugenia María de Montijo (1826-1920), esposa de Napoleón III, y famosa por su belleza y dones de mando. Una copia del popular retrato de la admirada emperatriz de los franceses se encontraba para los años treinta en la oficina del secretario general de la Asamblea Legislativa del Estado Yaracuy, que entonces era el poeta Manuel Felipe Rojas, de Campo Elías. Como además de poeta tenía fama de brujo, algunos pensaron que la Reina del retrato que tenía el poeta en su oficina era María Lionza, y se lo robaron. Un modesto dibujante anónimo lo rehizo y le pintó una corona de siete puntas, le alargó el cabello, le retocó el collar y le añadió una mano que sostiene una bandera amarilla, símbolo de la Corte India, donde se lee: «Protectora de las aguas. Diosa de las cosechas». Así comenzó a circular la «sagrada imagen» de María Lionza [...] (Manara, 1995: 44).

Este es otro ejemplo de la creatividad visual presente en todo el culto. El estudio genealógico de la imagen canónica de María Lionza revela los complejos lazos de afiliación icónica asociados con ella. Las estampas sagradas de María Lionza son imágenes de la imagen pintada por un artista que se inspiró en la pintura que tenía Manuel Felipe Rojas, la cual a su vez era la reproducción de un retrato de Eugenia María de Montijo. Como los textos, las imágenes son en su mayoría imágenes de otras imágenes que, a través de su vida social, adquieren nuevas funciones y nuevos significados. Esta explicación histórica de la génesis de la imagen sagrada de María Lionza está prácticamente ausente en la práctica del culto. Como mostraré en el siguiente capítulo, muchos creyentes declaran que María Lionza es tal como esta imagen la representa, es decir, que esta imagen es un retrato fidedigno de la apariencia de la diosa. En apoyo de su afirmación citan sueños o apariciones que han tenido, o bien se refieren a la idea —muy extendida en el culto— de que María Lionza generó sus propios retratos. Con todo, algunos creyentes reconocen que es posible que esta imagen no represente a María Lionza sino a otra figura. Aun así, si funciona como imagen religiosa —esto es, si permite que los creyentes se conecten con la divinidad—, es porque los atributos evocados por esta imagen (serenidad, inteligencia, elegancia) son los que María Lionza posee. Es por esta razón por lo que la diosa acepta que le hagan preguntas «por mediación» de esta representación.

Las restantes cortes se encuentran situadas justo debajo de las Tres Potencias en la estructura del panteón. Entre ellas, algunas están más establecidas que otras; es decir, ya tienen cierta antigüedad en el culto, y todos los centros las reconocen como integrantes del panteón de María Lionza. La corte libertadora, por ejemplo, reúne a importantes militares de la guerra de la independencia, tales como el general Simón Bolívar, José Antonio Páez y Rafael Urdaneta. En el mismo nivel de pureza se encuentra la corte médica, compuesta por ilustres doctores de la historia de Venezuela, como José Gregorio Hernández, Luis Razetti y José María Vargas. Así pues, el culto representa una suerte de memoria nacional, una recuperación de personajes históricos que, por medio de los ritos de posesión, son invocados para que actúen en el presente.

Hay todavía un gran número de otras cortes compuestas por espíritus de «menos luz». La corte vikinga es una de las que se han hecho muy populares desde la década de 1990 (Pollak-Eltz y Salas, 1998: 272). De acuerdo con Ferrándiz (2002: 89), los seguidores del culto a María Lionza se inspiraron en

representaciones de los vikingos mostradas en filmes, películas de animación y televisión, para crear la estética de los espíritus de esta corte, una explicación que los creyentes rechazan. Según ellos, los vikingos forman parte del culto porque llegaron a América y establecieron contacto con los indios antes de que lo hicieran los españoles en 1492. Este esfuerzo de los creyentes por hacer un relato histórico del culto a María Lionza debe interpretarse como un intento de legitimar sus elementos ante aquellos que lo tachan de creencia falsa y brujería.

La corte negra incluye espíritus de esclavos negros, jefes africanos y cimarrones afrovenezolanos.⁷ No hay que confundirla con la corte africana, en la que pueden encontrarse las divinidades del panteón de la santería cubana, incluidos los *orishas* de la religión yoruba, conocidos en Venezuela como «Las siete potencias africanas». Una de las cortes más populares es la corte malandra o corte calé, compuesta por delincuentes muertos en enfrentamientos callejeros (Freddy, Ismael y Elisabeth, entre otros). Se trata de espíritus de muy poca luz, porque representan a individuos que cometieron un gran número de pecados mientras vivían (Ferrándiz, 2004). Otras cortes son la corte chamarrera (denominación que reciben los curanderos tradicionales de la Venezuela rural), la corte gitana (muy de moda), la corte china y la corte cubana.

Por otra parte, es digno de destacar que dentro del panteón haya divinidades de una corte denominada «china», que existe desde la década de 1960. Es cierto que no es un culto muy extendido —solo oí hablar de él en pocas ocasiones y no conocí a nadie que hubiera presenciado una posesión ritual en la que hubiera descendido un espíritu chino—, pero demuestra que el orientalismo en el culto a María Lionza no es una novedad. En una de las postales más antiguas que he encontrado que representen la figura de María Lionza, que data de la década de 1940, se analiza si es apropiado utilizar «sustancias aromáticas orientales» para curar trastornos físicos y mentales. Otro ejemplo: en un grabado realizado entre 1930 y 1950, la figura de María Lionza aparece junto a un chino.

7. En la América colonial, los cimarrones eran esclavos rebeldes y fugitivos, que llevaban una vida de libertad en regiones aisladas.

LA MONTAÑA DE SORTE

El culto a María Lionza se practica hoy en casi todo el territorio de Venezuela. No obstante, Sorte, considerado el centro oficial de peregrinaje y hogar de la deidad, reviste una importancia particular. Centenares de creyentes la visitan todos los fines de semana, y esta cifra puede aumentar a millares durante la semana sagrada y el 12 de octubre, el día que Cristóbal Colón llegó a América, conocido históricamente en Venezuela como Día de la Raza, que Hugo Chávez rebautizó como Día de la Resistencia Indígena. A medianoche de ese día, los seguidores celebran el baile de candelas, un ritual espectacular en el que médiums poseídos por espíritus indios bailan sobre brasas. El ritual, que se remonta a la década de 1960 (Fernández Quintana, 2016), se ha convertido en un espectáculo de masas con una enorme cobertura mediática, que atrae a visitantes y periodistas de todas partes. La montaña recibe también un gran número de creyentes el 20 de noviembre, día del cumpleaños de María Lionza.

Como vimos en el capítulo anterior, la mayoría de las leyendas relatan que María Lionza vivió en esta montaña y que su espíritu aún reside allí. De hecho, María Lionza y Sorte están ligadas hasta tal punto, que todos los fenómenos naturales que sobrevienen en este lugar se atribuyen a los deseos de la deidad. Recuerdo, por ejemplo, que un día del año 2007, con un cielo totalmente despejado, llegó a la montaña de Sorte un autobús lleno de turistas austríacos. Bajaron con sus cámaras digitales, su intérprete de castellano y cinco o seis guardias armados. Advertí al punto que su presencia inquietaba a muchos de los creyentes. Aunque algunos de ellos intentaron venderles alguna cosa o realizar una demostración religiosa a cambio de dinero, la mayoría de los seguidores del culto que los observaban consideraba que su visita era una incursión inaceptable en su tierra sagrada. Pocos minutos después de la llegada de los turistas, cuando estaban presenciando una ceremonia, se desató un aguacero. Tata, un muchacho que me acompañaba durante mi trabajo de campo en la montaña de Sorte, me dijo:

—María Lionza es responsable de esto. No le gusta gente como esta en su hogar.

La interpretación de Tata revela otra de las características de la creencia en María Lionza, que es la no existencia del azar. En efecto, en la lógica del culto, todos los hechos tienen una causa concreta, explicable y comprensible y, por consiguiente, nada de lo que ocurre es arbitrario. Por lo tanto, el mundo material aparece como regido por completo por fuerzas sobrenaturales cuyo

origen es siempre el deseo de alguien. Así, si una persona cae enferma, es porque alguien le tiene envidia; si un desempleado encuentra trabajo, es porque la Reina le ha «abierto el camino»; del mismo modo, si llueve en la montaña de Sorte, es porque alguien quiere que llueva. Incluso mi presencia en la montaña de Sorte tenía para muchos seguidores un origen divino que estaba más allá de mi voluntad. Para ellos, María Lionza había apelado a mí para que yo proporcionara al mundo y, en especial, a Europa, una imagen sincera y verdadera de su culto. Cuando yo comentaba que había elegido estudiar a María Lionza, los creyentes me contradecían constantemente y aseguraban que había sido ella la que me había elegido. Un gran número de creyentes llegaron al extremo de decirme que yo había ido a Venezuela para encontrar «una parte de mí mismo», ya que, en otra vida, había sido un venezolano que creía en María Lionza.

La masiva afluencia de creyentes a la montaña de Sorte ha llevado a una creciente degradación de este espacio, en lo que al entorno se refiere. Muchos seguidores advierten este hecho con preocupación y lo interpretan como una ofensa a la deidad. Afirman que, a causa de las prácticas religiosas «no originales» y de naturaleza sucia que se están llevando a cabo continuamente en la montaña (sacrificios de animales y consumo de sustancias químicas), María Lionza tal vez decida dejar su hogar o, al menos, refugiarse en las partes más remotas de la montaña. Como resultado, la montaña de Sorte perderá su poder. Para mitigar este proceso, grupos de seguidores se reúnen para limpiar la montaña. El material retirado de la zona durante el proceso de limpieza adquiere un valor simbólico de purificación por la propia práctica ritual, ya que estos creyentes exigen volver a la práctica original del culto, esto es, a la supuesta práctica indígena.

Dentro de esta corriente de recuperación de la sagrada montaña de Sorte y de la práctica original del culto, en 2008, un grupo de jóvenes creyentes, profesores universitarios e intelectuales, en su mayor parte procedentes de la región de Yaracuy, resucitaron un proyecto iniciado ocho años antes que tenía como objetivo conseguir que la Unesco reconociera el mito de María Lionza como Patrimonio cultural intangible de la humanidad⁸ (Luigi, Aranguren y Moncada, 2008). Este proyecto incluía la creación de un mapa mítico y sonoro

8. El cerro de María Lionza fue declarado monumento nacional en 1960. En 2013 se declaró el culto y mito de María Lionza Patrimonio cultural intangible de la región de Yaracuy.

de la montaña. La intención inicial de este grupo de activistas era incluir en esta declaración el culto a María Lionza, y no solo el mito, como finalmente fue el caso. Sin embargo, las autoridades venezolanas encargadas de gestionar la petición exigieron que se anulara el proyecto, a causa de su mala reputación. En el verano de 2014 entrevisté a la mayoría de este equipo de intelectuales y creyentes. Habían conseguido el apoyo del gobierno de la región de Yaracuy, pero aún necesitaban el respaldo de instituciones estatales para poder presentar la solicitud a las organizaciones internacionales. La mayor parte de los miembros tenían poca confianza en el éxito del proceso, dado el histórico rechazo del culto a María Lionza manifestado por los líderes venezolanos. Tampoco aprobaban el proyecto de Coyatur, el departamento de turismo de la región de Yaracuy, que preveía la construcción de un enorme anfiteatro en la montaña de Sorte a fin de que los turistas y los espectadores nacionales pudieran contemplar el baile de candelas con toda seguridad y comodidad, y que incluía asimismo la edificación de hoteles, restaurantes y *spas* en la montaña.

Ambos proyectos —el de su reconocimiento como patrimonio y el de transformar el culto a María Lionza en un acontecimiento turístico— muestran de nuevo las tensiones que históricamente han existido entre los diferentes grupos del culto y entre el culto y las autoridades venezolanas.

INDIGENISMO, SANTERÍA Y EVANGELISMO

El desarrollo del culto a María Lionza está condicionado hoy por tres corrientes: el indigenismo (entendido como el movimiento que exige el reconocimiento del legado indígena de la nación), la santería cubana y el evangelismo. Cada uno de estos movimientos ejerce una influencia diferente en el culto.

En los últimos años hemos presenciado un proceso de reconocimiento global de los pueblos indígenas (Comaroff y Comaroff, 2009). A mediados del siglo xx, ser indígena significaba vivir en la vergüenza; ahora es cada vez más fuente de orgullo. Los censos demográficos muestran un aumento del número de individuos que se definen como indígenas, incluso en aquellos territorios donde no ha habido presencia indígena durante siglos (como Puerto Rico). Se observa un uso estratégico de la identidad indígena con propósitos políticos, económicos y legales, así como un incremento del sentimiento panindigenista en todo el mundo. Asimismo, el indigenismo se asocia con un conjunto de valores como respeto por la naturaleza y por los ancianos, uso de medici-

nas tradicionales y críticas al materialismo, el racionalismo occidental y la sociedad de consumo. Es por esta razón por lo que parte de este movimiento indigenista parece estar ligado a cierto tipo de misticismo o de animismo New Age, en especial cuando sus defensores pertenecen a la población urbana y no son indígenas.

Este movimiento en pro del reconocimiento indígena ha influido en el culto a María Lionza. De hecho, muchos creyentes intentan recuperar las raíces indígenas del culto eliminando todo lo que sea africano y, en menor medida, católico. Uno de los objetivos de ese proyecto de recuperación del carácter indígena del culto es el de reconectar la práctica ritual con el mito. De acuerdo con estos creyentes, son las versiones más antiguas del mito —como la de Antolínez— las que pueden proporcionar una guía para una práctica correcta del culto a María Lionza. Algunos de los grupos relacionados con esta corriente vinculan el culto a María Lionza —y en particular la corte india— con la gran familia indígena americana. Un ejemplo es el grupo del cacique Atahualpa, que defiende la conexión entre el culto a María Lionza y las culturas del México prehispánico. Otro ejemplo es que muchas «materias» del culto a María Lionza prefieren definir su actividad como chamanismo, un concepto asociado con el mundo indígena, y no como posesión, una noción que se relaciona con las religiones africanas. En resumen, el pasado indígena se asocia con pureza, espiritualidad y conocimientos tradicionales.

En lo que se refiere a Venezuela, existe una indiscutible continuidad entre el movimiento indigenista de la década de 1940 y el neoindigenismo contemporáneo surgido alrededor del año 2000. Uno de los elementos en común es que, en ambos casos, el Estado venezolano apoya el movimiento indigenista, aunque de diversas maneras. A diferencia del gobierno de Pérez Jiménez, el discurso proindigenista de Chávez, compartido por los presidentes de otros países, como Rafael Correa (Perú) y Evo Morales (Bolivia), ha ido acompañado de políticas específicas de reconocimiento y ayuda a las comunidades indígenas, como se observa en el capítulo 8 de la Constitución Bolivariana aprobada en 1999. No obstante, también hay elementos en común entre ellos. A este respecto, es revelador el hecho de que la gran iniciativa de Chávez para reconocer los derechos indígenas se denominase Misión Guacaipuro, siendo como es Guacaipuro el ejemplo paradigmático del indigenismo de mediados de siglo. Esto demuestra que en nuestros tiempos, al igual que en el pasado, el indígena sigue siendo una figura mítica reinventada con propósitos políticos por gente no indígena (Canals, 2012a).

Uno de los puntos originales del indigenismo contemporáneo es que abarca una serie de valores como el ecologismo y la salud corporal que no existían cincuenta años atrás, cuando la dictadura de Pérez Jiménez elevó a Guacai-puro a la condición de símbolo nacional. Esto ha tenido repercusiones en el culto a María Lionza: los espíritus indios ya no son tan solo espíritus fuertes y guerreros, sino también justos y sabios. La propia María Lionza ya no está asociada solo con la Tierra y la fertilidad; ahora es definida como una divinidad «orgánica» que muchos creyentes identifican con la Pachamama. Hay también una corriente importante de creyentes y artistas que vinculan el culto a María Lionza con el feminismo. En esta línea se celebró en 2015 un festival de cinematografía que se llamó «Primer festival de cine de la mujer María Lionza: la mujer y la simbología patriarcal», con el que se pretendía conseguir el reconocimiento del culto como una religión auténticamente femenina, y el de María Lionza como una metáfora del poder de las mujeres. De acuerdo con sus organizadores, con quienes hablé en 2014, la creencia en María Lionza podría ser un medio para fortalecer la autoestima de las mujeres y empoderarlas a fin de que asuman un papel más activo en la sociedad venezolana, dominada por un riguroso patriarcado. Aquí se observa la utilidad de las creencias religiosas para expresar un movimiento social y político inconformista.

Asimismo, la relación entre el culto a María Lionza y la santería data de antiguo. Durante las décadas de 1940 y 1950, el culto incorporó figuras como Changó, Elegguá y Yemayá, que constituyeron la corte africana. Sin embargo, eran figuras aisladas que se adaptaron a un conjunto de prácticas rituales muy diferentes de las de la santería, y que entraron en el culto a María Lionza a través de canales como la música cubana, en la que son constantes las referencias a los *orishas*. El verdadero proceso de afroamericanización del culto a María Lionza comenzó en la década de 1960, y se hizo enormemente pronunciado a partir del año 2000. Fue en esta época cuando la posesión empezó también a generalizarse como técnica ritual, ya que hasta entonces las sesiones espiritistas seguían el modelo del chamanismo (Taussig, 1997: 90).

Durante mi primer trabajo de campo, visité Venezuela en 2005 y observé que la cuestión de la relación entre espiritismo y santería generaba grandes controversias. Algunos creyentes afirmaban que eran dos religiones completamente distintas; otros decían que, aunque no había que confundirlas, mantenían entre sí un vínculo muy estrecho que permitía tender un puente entre ambas. En muchos casos, los creyentes que se involucraron en la santería lo

hicieron después de haber sido iniciados en el culto a adivinación Ifá. Luego observé que muchos altares del culto incluían elementos de la santería, como soperas, conchas y la figura de santa Bárbara, identificada con Changó. En algunos casos se colocaba a santa Bárbara al mismo nivel que la propia María Lionza. A causa del contacto con la santería, han aumentado en el culto los sacrificios de animales.

Desde el año 2000, un creciente número de creyentes del culto a María Lionza se han convertido a la santería, y actualmente se trata de un proceso muy común. Muchos creyentes explican este paso como una evolución casi natural. En el verano de 2014 un médium joven me dijo en la montaña de Sorte:

—Por lo general, una persona empieza con el espiritismo y luego pasa a la santería. Yo sigo queriendo a los espíritus del culto a María Lionza, pero trabajo como santero (sacerdote).

Este testimonio revela cómo, al no percibirlos como dos religiones opuestas, el paso del espiritismo a la santería no implica romper con el universo del culto a María Lionza. De hecho, muchos santeros del culto a María Lionza siguen mostrando un gran respeto y devoción a esta deidad y emplean técnicas rituales del espiritismo si las circunstancias lo requieren.

Esta es una de las principales diferencias entre la conversión a la santería y la conversión al evangelismo, una corriente religiosa que está ganando terreno en Venezuela (Smilde, 2007). Es importante tener en cuenta que, a diferencia de países como Guatemala, Brasil y México, en Venezuela el evangelismo tenía una presencia escasa (Pollak-Eltz y Salas, 1998). Ahora esto está cambiando. Hay un número creciente de iglesias evangelistas, y sus mensajes inundan el espacio público venezolano. A los seguidores de la santería o el espiritismo, el evangelismo los obliga a cortar todo vínculo con estas religiones populares: está prohibido ser un santero o un creyente del culto a María Lionza y seguir la palabra de Cristo. De hecho, el evangelismo ha solido ser muy beligerante con esta clase de religiones, que consideran superstición, brujería y, simplemente, obra del diablo (Pollak-Eltz y Salas, 1998: 34-35). En la montaña de Sorte ha habido algunos episodios en que grupos de evangelistas han destruido altares del culto a María Lionza (el último del que tengo constancia fue en mayo de 2014). En San Felipe, una ciudad cercana a la montaña de Sorte, apareció en 2014 la inscripción «Jesucristo, rey de Yaracuy» en una pared del centro de la ciudad. El uso del término «rey» no es una coincidencia: en Venezuela —y en Yaracuy en particular— es de conocimiento común

que a María Lionza se la conoce como la Reina y que Yaracuy es su tierra sagrada. Esta inscripción, que indica un claro intento de reemplazo religioso por parte de los evangelistas, fue interpretada por los creyentes de María Lionza como una provocación, casi como una declaración de guerra.

¿Qué razones explican este enorme crecimiento del evangelismo, en especial del evangelismo pentecostalista? Según Smilde (2007: 29), uno de los factores que han llevado a la expansión de esta doctrina es que, a diferencia de «los cultos populares», el evangelismo ofrece un renacimiento total del individuo, una ruptura radical con su vida pasada. Esta promesa de «nacer de nuevo» (Smilde, 2007: 5) está en armonía con la ideología capitalista, a la que se presenta como moderna y racional. Con un discurso dualista y a menudo agresivo, el evangelismo garantiza el éxito profesional y personal mediante la aplicación de un conjunto de reglas estrictas: no beber, no fumar, centrarse en el trabajo, reducir la vida sexual, etc. El modelo de vida propuesto por el evangelismo se aparta por completo de las tradiciones generalizadas de la sociedad venezolana. El culto a María Lionza, por el contrario, establece una continuidad con ellas: dentro de este culto los miembros pueden beber, fumar, reír y hablar sobre el sexo. A diferencia de Dios, Jesucristo o el Espíritu Santo —seres bastante abstractos—, los espíritus del panteón de María Lionza, muchos de los cuales son espíritus de gente fallecida, son «como nosotros»: tienen emociones y sentimientos encontrados, pueden montar en cólera o divertirse, adoptar una actitud seria y solemne o participar en una fiesta, bailar y beber. Por añadidura, es posible que los espíritus que descienden en un médium durante una sesión espiritista se contradigan entre sí. Esto significa que, cuando un creyente ingresa en el culto a María Lionza, no tiene que dejar de ser lo que es. Las divinidades pueden animarlo a mejorar ciertos rasgos de su personalidad o a cambiar algunos aspectos de su vida, pero no lo obligarán a cambiar su ser. En pocas palabras, mientras que el evangelismo actúa sobre la base de un discurso bastante simple y dual, el culto a María Lionza se mantiene en la ambigüedad y la complejidad. Vale la pena insistir en el hecho de que el evangelismo subraya valores tales como el ascenso profesional o la riqueza personal, en raras ocasiones presentes en el culto a María Lionza. No obstante, la principal diferencia radica en la dimensión relacional del culto a María Lionza, que se opone al principio individualista del evangelismo. El culto se basa en la premisa de que la situación personal de un individuo está intrínsecamente ligada a cuestiones sociales: si alguien no tiene suerte en los negocios es porque otra persona le ha deseado mala suerte; si alguien no con-

sigue encontrar una pareja sentimental es porque hay un espíritu celoso que lo quiere exclusivamente para sí. El evangelismo reduce esta esfera social a la relación exclusiva entre el individuo y Dios. Sus únicos principios son, pues, la voluntad personal de cambiar y la voluntad divina de influir en la vida del individuo. Esta reducción del contexto relacional del evangelismo en comparación con el culto a María Lionza suele calificarse de eficiencia, otro concepto cercano al liberalismo económico. Así, un ex creyente del culto a María Lionza me explicaba que ser protestante era más práctico porque, en lugar de tener que preocuparse por los demás, ahora solo tenía que preocuparse por sí mismo.

Por supuesto, no todos los evangelistas son tan hostiles con el culto a María Lionza o con el *modus vivendi* de la mayor parte de la sociedad venezolana. También es cierto que esta ruptura existencial que pretende el evangelismo respecto a la antigua vida de sus creyentes rara vez ocurre, y que hay conexiones entre el evangelismo, el catolicismo popular y las «religiones populares» como el culto a María Lionza. Ejemplos de ello son la creencia de que la posesión espiritual puede actuar «en la vida cotidiana tanto de modo positivo como negativo» (Smilde, 2007: 30) o la idea de que «la vida del individuo y la familia son preocupaciones espirituales» (Smilde, 2007: 124). No obstante, es incuestionable que, en una época de crisis caracterizada por inestabilidad política y económica, el radical discurso evangelista ha echado raíces en Venezuela, en gran parte debido al apoyo más o menos explícito que ha recibido del Estado venezolano, como expondré a continuación.

EL CULTO A MARÍA LIONZA Y EL CHAVISMO

Una de las secciones más relevantes de la Constitución aprobada en 1999 por referéndum popular durante el gobierno de Chávez es el artículo 59 sobre libertad religiosa e igualdad de cultos. Esta ley reemplazó una anterior que otorgaba al catolicismo una posición predominante. Por descontado, este cambio no agradó a la Iglesia católica, que desde entonces se ha opuesto en general al gobierno de Chávez. La ley de libertad de cultos abrió la puerta al reconocimiento de cultos populares, y particularmente al de María Lionza.

Sin embargo, este reconocimiento nunca se materializó. Durante su largo mandato, Chávez mencionó a María Lionza en contadas ocasiones, y solo con renuencia emprendió ciertas acciones respecto a su culto, como la inaugura-

ción en 2006 de una réplica de la estatua de Colina en la entrada de Chivacoa, cerca de la montaña de Sorte. Beatriz Veit-Tané, una de las principales sacerdotisas del culto (Veit-Tané, 1975), fue reconocida también como «Patrimonio viviente de Venezuela». Es muy probable que Chávez estimara el magro beneficio electoral que habría significado defender públicamente un culto que muchos aún consideran superstición y brujería. Tampoco ha habido ningún movimiento organizado por los creyentes para conseguir el reconocimiento del culto, como al parecer se hizo en relación con el plan de declarar el culto Patrimonio intangible de la humanidad. Lo que es más, es posible que Chávez no confiara en un culto que siempre había sido subversivo respecto al poder político. Ayudar a la visibilidad del culto significaba asumir un riesgo excesivo para un gobierno que pretendía ejercer un control completo de todas las esferas de la sociedad.

La dimensión subversiva del culto queda bien ilustrada por un episodio que viví en 2006, cuando Chávez era enormemente popular. Durante un ritual en la montaña de Sorte, el espíritu de Bolívar descendió en el cuerpo de un médium para dar su opinión sobre la situación política. Como es obvio, el Libertador se refirió a Chávez. Esto es muy relevante, si se tiene en cuenta que Chávez recurría a Bolívar como uno de los puntos centrales de su discurso político. De hecho, y al igual que casi todos los presidentes venezolanos anteriores —Antonio Guzmán Blanco, Juan Vicente Gómez, Marcos Pérez Jiménez (Carrera Damas, 1973; Coronil, 1997)—, Chávez se presentaba como un continuador del Libertador, casi como su reencarnación. Era como si Chávez hubiera sido poseído por el espíritu de Bolívar (Taussig, 1997). Durante la visita, el espíritu de Bolívar le reprochó al presidente venezolano algunos de sus comentarios y lo acusó de usar palabras suyas sin permiso. Aun así, al final aconsejó a los creyentes que siguieran apoyándolo en las elecciones. Este es un ejemplo magnífico de la dimensión intrínsecamente política y subversiva del culto a María Lionza. El descenso del espíritu de Simón Bolívar en un médium pone también de manifiesto el hecho de que, en este culto, los muertos «están vivos», es decir, siguen interviniendo en la realidad.

Una opinión muy extendida sostiene que Hugo Chávez, como otros presidentes venezolanos, tuvo contacto con el culto a María Lionza durante sus años de formación. Lo mismo se dice de Gómez, Pérez Jiménez y Rafael Caldera. Algunos afirman incluso que, cuando era un joven militar residente en Barinas, Chávez hizo pactos con María Lionza para llegar a ser presidente del país. Es frecuente también oír que, durante el acercamiento con el gobierno

cubano a mediados de la década de 2000, Chávez fue iniciado en la santería cubana y asumió entonces un buen número de compromisos y obligaciones para con esta religión que luego no cumplió, lo cual lo condujo a la muerte (lo que implícitamente equivale a decir que los cubanos son responsables de la muerte de Chávez). Por último, la teoría que más oí en julio de 2014 era que Chávez «murió como evangélico».

Lo cierto es que resulta bastante extraño que se diga que Chávez murió como evangélico, ya que durante su mandato se caracterizó por ser muy beligerante con ciertas comunidades protestantes, en especial con las de Estados Unidos. David Smilde afirma que Chávez mantenía contacto con los líderes protestantes locales antes de la aprobación de la Constitución Bolivariana como estrategia para debilitar a la Iglesia católica (2007). Sea cual sea el caso, es innegable que, a pesar de su anticatolicismo inicial, la relación de Chávez con el cristianismo cambió con el paso de los años. Las referencias bíblicas se hicieron cada vez más presentes en sus discursos, y a menudo hablaba de la nación venezolana empleando términos como «salvación» y «regeneración espiritual». De hecho, el chavismo siempre tuvo una connotación mesiánica (Hawkins, 2010). La visión dual del panorama político global que caracterizaba a Chávez, en la que se establecía una clara dicotomía entre el bien y el mal, recuerda la postura ideológica del evangelismo. Las referencias a la figura del diablo eran también habituales. Es famoso el discurso pronunciado por Chávez ante la ONU en 2006, en que se refirió al presidente Bush como «el diablo». En 2007 se celebró en Maracaibo un congreso titulado «Espiritualidad evangélica pentecostal y compromiso bolivariano», lo que demuestra los lazos existentes entre el socialismo del siglo xx y el evangelismo. La inflamada crítica que Chávez dedicó al juego, el tabaco y el alcohol en sus últimos años también revela un ascetismo y puritanismo típicos del movimiento evangélico. Finalmente, en una de sus últimas apariciones, Chávez permitió que lo fotografieran besando un crucifijo, una imagen que provocó una enorme controversia.

A pesar de los rumores sobre la conversión de Hugo Chávez al evangelismo al final de su vida, su muerte produjo un poderoso impacto en el culto. Es importante tener presente que la mayoría de los creyentes del culto a María Lionza apoyaban y siguen apoyando a Chávez. No es, pues, de sorprender que ya pueda encontrarse la imagen del expresidente en muchos altares del culto, aunque esta imagen ya existía en vida de Chávez, lo que prueba que lo consideraban un ser sobrenatural aun antes de su muerte. Taussig (1997: 108) cita

una plegaria religiosa dedicada a Chávez en la época en que se hallaba en prisión por haber intentado un golpe de estado. La plegaria tenía una estructura católica y comenzaba así: «Oh, Chávez, que estás en la prisión...». Pese a contar con una imagen religiosa, los creyentes afirman que el espíritu del coronel no puede entrar en el cuerpo de un médium durante los rituales de posesión porque su muerte es todavía muy reciente; la mayoría de ellos sostiene que deben pasar siete años tras la muerte de una persona antes de que su espíritu pueda presentarse en un ritual religioso.

CONCLUSIONES

A lo largo de julio de 2014 percibí cierto desánimo entre los creyentes. Muchos se quejaban de la poca ayuda institucional que recibían del gobierno o de entidades como el Instituto Nacional de Parques cuando les expresaban las dificultades que tenían para practicar el culto en espacios públicos como la montaña de Sorte, a causa de la precaria situación actual de Venezuela. Asimismo, se quejaban de la creciente presión que sufrían por parte de la Iglesia evangélica.

Es probable que sea debido a todos estos factores por lo que la posición hegemónica que el culto tenía en el ámbito religioso venezolano hasta hace apenas diez años parezca hoy significativamente reducida. Prueba de ello es la escasa presencia de imágenes de espíritus del panteón en el espacio público. Durante mi primer viaje a Venezuela, en 2005, era habitual ver representaciones de María Lionza, Guacaipuro o el Negro Felipe en las ventanillas de los autobuses. En julio de 2014 no vi ninguna. La montaña de Sorte, que en 2006 o 2008 lucía un aspecto majestuoso, con gran cantidad de grupos, parecía desolada en julio de 2014. Al parecer, muchos seguidores han dejado de acudir por miedo a que los ataquen. Al mismo tiempo, un considerable número de creyentes me confesaron que sus hijos preferían no ser iniciados en el espiritismo y tendían más hacia la santería, el palo mayombe o el evangelismo.

Considerando todo esto, podría pensarse que, al cabo de años de gran crecimiento en cuanto al número de seguidores (de 1980 a 2010), hoy el culto a María Lionza se encuentra en una situación de estancamiento o de verdadera recesión. Por mi parte, creo más bien que lo que se observa es un proceso de creciente invisibilización. Da la impresión de que el culto estuviera volviendo

a la lógica que lo definía en la década de 1970, cuando era mayormente practicado en secreto, en las casas de la gente o en remotas zonas naturales. El culto continúa teniendo millones de seguidores en Venezuela y fuera de ella, y no ha perdido la creatividad y la fuerza que siempre lo han caracterizado (la aparición de nuevas cortes o el crecimiento del culto en Internet son buenos ejemplos de ello). Son muchos los jóvenes, hombres y mujeres, que entran en el culto (como yo mismo observé en 2014), pero prefieren no decirlo.

Entre la indiferencia del gobierno y la manifiesta hostilidad del evangelismo, todo parece indicar que el culto se ve obligado a buscar refugio en los márgenes de la sociedad, allí donde se fundó y de donde, en esencia, nunca logró escapar.

CAPÍTULO 3

La imagen ritual

María Lionza aparece como una imagen. Esto significa que «permite que la vean», que «se hace visible» a un espectador potencial; en pocas palabras, que es representada en alguna clase de soporte. El objetivo de este capítulo es analizar un tipo de imagen: aquellas que los creyentes llaman «imágenes religiosas». Dentro de este tipo de imagen estudiaré únicamente las estatuas de divinidades que presiden los altares.¹ De hecho, como expondré en este capítulo, los altares constituyen uno de los mejores ejemplos de lo que he denominado creatividad visual en el culto a María Lionza.

Estas estatuas religiosas son muy populares, y los creyentes del culto a María Lionza las utilizan tanto durante los rituales como fuera de ellos. A primera vista, todo parece bastante simple: las imágenes religiosas son representaciones de los dioses que los creyentes usan para ponerse en contacto con el más allá. No obstante, una observación atenta de las interacciones que surgen en torno a estas imágenes muestra que su naturaleza y su función son mucho más complejas. Por consiguiente, las preguntas que intento responder en este capítulo son las siguientes: ¿cómo se representa a María Lionza en el contexto ritual?, ¿qué funciones cumplen las imágenes religiosas? Y, sobre todo, ¿qué hace que la imagen de una deidad se considere «religiosa» y, por lo tanto, se distinga de una imagen «no religiosa»?

1. Otro tipo importante de imagen religiosa es la estampa. Estas pequeñas reproducciones en dos dimensiones contienen la imagen de un dios o un santo en un lado y, en el otro, una oración a la figura representada, que los creyentes recitan en voz alta o para sí mismos. El uso de estampas sagradas está muy extendido en este culto y es uno de los ejemplos más notables de la influencia del catolicismo hispánico. En ciertas ocasiones, aunque no con frecuencia, se colocan en los altares o de forma visible en las casas. En principio, se supone que hay que llevarlas en un bolsillo o en la cartera, esconderlas bajo un cojín o guardarlas en un cofrecito. El uso de la estampa sagrada, en tanto que imagen íntima, es sobre todo privado. En este sentido, las estampas difieren por completo de las estatuillas utilizadas durante los rituales, las cuales, colocadas en los altares, a la vista de todos los participantes de la ceremonia, tienen, en cambio, una función principalmente pública.

Ante todo, señalemos algo respecto al soporte de la estatua. La característica más singular de las estatuas representativas —es decir, de las estatuas utilizadas con fines referenciales— es que no se limitan a ilustrar la apariencia visible del cuerpo o los objetos que representan, tal como hacen las pinturas; por el contrario, los reproducen modelando el material inerte para que se asemeje a ellos. Asimismo, el carácter tridimensional y la materialidad de las estatuas implican que el sujeto que las contempla puede colocarse en diferentes sitios respecto al objeto y, de ese modo, descubrir nuevos aspectos cada vez que cambia de posición. Así, el espectador puede captar las características formales de la estatua no solo mirándola, sino también tocándola. Su propósito es, pues, representar la apariencia de su referente pero, al mismo tiempo, duplicar en cierto modo el cuerpo. Es precisamente a causa del gran valor mimético de las esculturas que, a lo largo de la historia, las acciones iconoclastas contra esta técnica representativa han sido en especial violentas. Esto tiene implicaciones respecto a las interacciones que se generan con las imágenes, es decir, respecto al significado que se les atribuye y las funciones que desempeñan en un contexto cultural determinado. En particular, el medio escultural incentiva la subjetivación de la imagen y el establecimiento de relaciones interpersonales con la representación. Por consiguiente, como demostraré, de todas las imágenes de la diosa, es con las esculturas con lo que los creyentes traban una relación más íntima y de afecto más intenso.

¿Desde cuándo ha habido estatuas de divinidades en los altares del culto a María Lionza? Los creyentes más viejos que entrevisté durante mi trabajo de campo en Venezuela coincidían en que, a principios del siglo xx, la mayoría de los rituales del culto a María Lionza se celebraban en espacios naturales —frente a árboles o a grandes rocas o en medio de los ríos— y que en tales lugares la presencia de imágenes era poco frecuente y se limitaba a algunas representaciones de María Lionza, de santos católicos o de figuras emblemáticas como el Negro Felipe o José Gregorio Hernández (D. Barreto, 1998; Taussig, 1997). La referencia más antigua al uso de imágenes que he encontrado habla de la existencia de una representación de María Lionza procedente del siglo xix.² A medida que el culto se expandía durante la década de 1950, se incrementaba la presencia de imágenes religiosas en los rituales. En los años

2. Alecia Ramírez menciona que «Elisio Jiménez S. habla del culto que su padre rendía a María Lionza, representada por una estatuilla de madera que le había regalado un arriero de Paraguaná, y cuyo origen se ubica en el siglo pasado» (1990: 101).

que siguieron, y principalmente por influencia de la santería y de umbanda, el culto dejó atrás un modelo de técnica ritual que se asemejaba al chamanismo e incorporó el trance y la posesión espiritual hasta tal punto, que estos pasaron a constituir la parte central del ritual. Por lo tanto, la evolución del culto se define por un proceso de multiplicación de elementos de una cultura material —en particular imágenes y ofrendas— y la consolidación de la posesión como técnica ritual principal.

RETRATAR A LOS ESPÍRITUS

Este capítulo contiene algunas fotografías de imágenes religiosas. Desde el punto de vista metodológico, conviene especificar que, para tomar una fotografía de una imagen religiosa, en la mayoría de los casos tuve que ejecutar una serie de pasos rituales que creo debo mencionar, ya que constituyen indicios del valor que los seguidores otorgan a las estatuas de las divinidades. Además, es una prueba de que, gracias a la cámara, es posible acceder a cierto conocimiento de un contexto cultural especial al que no se podría acceder sin ella; en otras palabras, y siguiendo a Jean Rouch, la cámara no tiene por qué ser un obstáculo para el trabajo de campo —como se suele afirmar— sino que, por el contrario, puede actuar como desencadenante de situaciones antropológicamente significativas (Henley, 2010).

Antes de tomar una foto de una estatua religiosa, hay que pedir permiso al jefe del grupo, que a menudo es el propietario de la imagen y el médium principal. Si este da su consentimiento, es necesario consultar a los espíritus. La explicación que me dio una médium de Sorte respecto a este requerimiento no podría haber sido más clara:

—Dado que es a ellos [a los espíritus] a los que quieres fotografiar, tienes que pedir su consentimiento. ¿Te gustaría que alguien te sacara una foto sin decírtelo?

Este comentario ya indica que las imágenes de los dioses llevan una gran carga de subjetividad que, en ciertos casos, las coloca en pie de igualdad con los propios dioses; esto es, que —como diría Paul Christopher Johnson— son «cosas animadas» (2014, *spirited things*, en inglés). Desde un punto de vista técnico, es necesario tener en cuenta ciertos aspectos. El uso del *flash*, por ejemplo, está completamente prohibido, ya que los creyentes de María Lionza consideran que eso podría molestar e incluso causar daño a las divinidades.

Esta petición de permiso a los espíritus puede realizarse de distintas maneras, pero la más común es por medio de tabaco (Flores, 1991). Mediante el tabaco, el peticionante se dirige a los dioses y, a la vez, obtiene respuesta. Descalzo, con la mirada fija en las estatuas del altar, tiene que coger el puro (llamado en Venezuela «tabaco») con la mano derecha y fumarlo mientras, mentalmente, explica a los espíritus lo que quiere hacer y les pide permiso. El médium interpreta entonces la ceniza del cigarrillo y descodifica el mensaje que los dioses transmiten a través de esta. La lectura del tabaco se basa en unos códigos bastante generalizados. Si la ceniza es blanquecina y el cigarrillo se ha consumido de forma pareja en toda su circunferencia, significa que «los caminos están abiertos», que hay permiso divino y que se puede sacar la foto. Por el contrario, si la ceniza es negra, si uno de los lados del tabaco no se consumió o si este se apagó antes de que la persona hubiera acabado de fumarlo, significa o bien que los espíritus no han dado permiso, o bien que el fumador tiene problemas de salud, familiares, de dinero o en sus relaciones. Con frecuencia, después de fumar, hay que lanzar la colilla al suelo tres veces con un chasquido de dedos. El modo en que cae el tabaco, aún encendido, también revela tanto la voluntad de los dioses como la suerte del peticionante. Una vez en el suelo, si el extremo encendido del tabaco apunta hacia el altar, es una buena señal; si apunta hacia otra parte, la señal es mala.

LA IMAGEN DE LA REINA

En los altares del culto se puede encontrar un buen número de imágenes de María Lionza, pero hay dos representaciones bastante extendidas: el busto que la muestra como una reina de piel clara o ligeramente cobriza y su famosa estatua como mujer india montada en un tapir. La imagen de María Lionza más habitual en los altares del culto es la que los seguidores llaman «la Reina». Se trata de un busto de yeso que mide, por lo general, unos cincuenta centímetros y que presenta a María Lionza como una mujer blanca o mestiza con cabello negro o, a veces, rubio oscuro. Luce una rosa en el pecho, lleva corona y tiene una expresión calma y serena. En algunos casos sostiene un cetro dorado. Este busto de María Lionza como reina se suele colocar en los altares entre el busto del Negro Felipe, a la izquierda, y el del Indio Guaicaipuro, a la derecha. Es frecuente que estos tres bustos constituyan una única escultura.



FIGURA 5. Altar en honor de las Tres Potencias. Barcelona, 2016. Foto: Roger Canals.

Durante mi trabajo de campo en Venezuela, vi también estatuas de la Reina en que María Lionza aparecía como una mujer negra. Este punto es relevante, ya que no existen versiones míticas que describan a la diosa de este modo.³ De nuevo, esto muestra que la imagen y el texto responden a una lógica relativamente autónoma. Es evidente que el significado de las imágenes es mucho más ambiguo que el de las palabras. Las imágenes pueden ofrecer gran cantidad de detalles, pero en general explican muy poco. Mientras que las denominaciones de «negro» o «de ascendencia africana» no dan lugar a discusiones, las representaciones en que María Lionza aparece con piel oscura son siempre objeto de debate. En 2007 presencié en la montaña de Sorte una animada discusión entre creyentes sobre una imagen en que se había representado a la deidad con la piel muy oscura. Un grupo de creyentes afirmaba que se trataba de una representación de María Lionza como mujer negra, mientras que otro grupo, reacio a aceptar esta interpretación, sostenía que era

3. En su estudio sobre imágenes religiosas, David Morgan (1998) sostiene que las imágenes comunican ciertos mensajes e inducen ciertas prácticas sociales que no tienen equivalente en el discurso y en el lenguaje textual.

una «mulata oscura» o, como mucho, una «mezcla de india y negra». Esta habitual dificultad para identificar racialmente la imagen de María Lionza refleja un problema que ha existido en Venezuela —y en Latinoamérica en general— desde el tiempo de la conquista, a saber, la dificultad para catalogar la multiplicidad de apariencias físicas, fruto del proceso de mestizaje biológico y cultural, en categorías abstractas y permanentes como «blanco», «indio», «mestizo» o «negro».

Las representaciones de María Lionza como reina suelen estar basadas en el modelo de estatuas de los santos católicos, es decir, una estatua de cuerpo entero con un estilo que se asemeja al hiperrealismo barroco. La imagen está vestida y maquillada y lleva peluca. Al igual que las imágenes católicas que representan a la Virgen María, estas estatuas de María Lionza se pasean por las calles de las ciudades y pueblos de Venezuela durante ciertos festivales. Desde 2012 ha aumentado el número de estatuas de María Lionza hechas con maniqués de ropa.

Los creyentes maquillan la estatua, la peinan y la visten como una princesa de cuento de hadas, de forma que destaque su sexualidad.⁴ Es imposible no relacionar este hecho con la relevancia que tienen en Venezuela los concursos de belleza y la industria de la cirugía cosmética y estética, que han arraigado en el país desde la década de 1950. Asimismo, es difícil no vincular estas sofisticadas esculturas con los cánones estéticos impuestos por la industria de la música y la televisión. Lo que hoy se observa es que el contacto con la divinidad se establece por medio de un proceso de estetización de su imagen. En los últimos años se ha hecho habitual ver a María Lionza u otros espíritus de su panteón —en especial en Internet— caracterizados según un canon estético gay o *queer*, otro ejemplo de la facilidad con que esta imagen se adapta a los cambios sociales de cada momento, e incluso los estimula.

4. Quiero agradecer a César David Escalona, estudiante de doctorado de la UCV de Caracas, la información que me dio sobre las estatuas de María Lionza como maniquí.



FIGURA 6. Diosa de Venezuela. 2016. Foto: César Escalona Díaz.

LA MUJER INDIA MONTADA EN UN TAPIR

La otra representación canónica de María Lionza es la que muestra a la deidad como una mujer india desnuda, a horcajadas sobre un tapir, que sostiene en alto una pelvis (véase la figura 1 en la Introducción). Esta estatuilla de yeso es una réplica de la escultura creada por el artista Alejandro Colina⁵ en 1951

5. Alejandro Colina nació en Caracas en 1901. En 1914 empezó a estudiar arte en la Academia de Bellas Artes de Caracas. En 1918 fue arrestado por la policía política del general Juan Vicente Gómez, el presidente de Venezuela. Poco tiempo después ingresó en la marina como mecánico y realizó varios viajes. Sus primeras esculturas se expusieron en 1920. A partir de este momento se interesó en la etnología y decidió ir a vivir con las comunidades indias de etnia guajira, con las que permaneció durante ocho años. A su regreso a Caracas, trabajó como escultor. En 1933, tras haber dado a conocer su primera gran escultura, el *Conjunto Escultórico Plaza Tacarigua*, fue enviado a prisión por el general Vicente Gómez por oponerse al régimen dictatorial. Una vez puesto en libertad, y con graves secuelas psíquicas por el encarcelamiento, ingresó en un hospital psiquiátrico, donde estuvo internado durante un año. La época más destacable del escultor fue la de 1938 en adelante, en que creó diversas obras, como *Cacique*

durante el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, quien quería que María Lionza fuera un símbolo de la nación venezolana. Más específicamente, la estatua se inauguró con motivo de los Juegos Deportivos Bolivarianos, que se celebraron en Caracas entre el 2 y el 21 de diciembre de 1951. La llama olímpica se colocó dentro de la pelvis que la deidad sostiene en alto (Manara, 1995: 50). La estatua se situó en medio de la autopista del Este de Caracas (véase el capítulo 7), donde hoy se alza una copia, y rápidamente se convirtió en un icono de la capital venezolana y una representación muy popular y renombrada, tanto entre las clases ricas como en los círculos artísticos y entre los seguidores del culto. Desde 1960, estos últimos empezaron a hacer ofrendas a la escultura (D. Barreto, 1998: 180) y a reproducirla luego en estatuillas de yeso que se colocaban en los altares y se utilizaban como imágenes religiosas, tal como se sigue haciendo hoy en día.

A diferencia de las estatuas en que María Lionza aparece como una reina, esta representación subraya el componente sensual e incluso erótico de la diosa. El aspecto erótico es más notorio en las estatuillas de yeso que en la pieza original de Colina. De hecho, en esta estatua monumental se presenta a María Lionza como una mujer de rostro serio y cuerpo atlético, con piernas fornidas y fuertes brazos. La estatuilla de yeso tiene formas más redondeadas, un cuerpo menos musculoso y una cara más delicada. Nuevamente, esto demuestra el proceso de sexualización de la imagen religiosa de la diosa que se produce dentro del culto, como ya hemos comentado. Este proceso de sexualización de la imagen ocasiona diversas contradicciones. Por ejemplo, los creyentes suelen vestir las estatuas de María Lionza que la representan como india montada en un tapir. Por lo tanto, se oculta la desnudez de María Lionza. ¿Por qué? Cecilia, una famosa médium que conocí en la montaña de Sorte, me dio la respuesta a esta pregunta. Me dijo que había decidido vestir la imagen de la diosa «por el decoro». «Una divinidad como ella tiene que estar vestida», explicó. De acuerdo con la sacerdotisa, era impensable que, en un lugar sagrado como la montaña de Sorte, se pudiera «ver» a María Lionza desnuda. Esta respuesta es un claro indicio de que algunos creyentes han adoptado un discurso sobre el cuerpo que continúa siendo el de la tradición católica: es necesario ocultar la carne, disimular las formas del cuerpo. La causa

Guacamaya (1942), *Busto de la Negra Matea* (1951) y su escultura más famosa, *María Lionza* (1951). Continuó trabajando hasta su muerte, en 1976.

de ello es cierta dignidad moral que vincula el cuerpo con el dominio profano y, a la inversa, el espíritu con el dominio sagrado. Tal discurso, aplicado a esta imagen de María Lionza, lleva a resultados desconcertantes. Examinemos más detenidamente la cuestión. Los creyentes adoran la estatua de una hermosa india desnuda montada en un tapir, con los brazos alzados, que simboliza la fuerza de la naturaleza, la fertilidad y el poder del cuerpo. Es un símbolo sexual explícito: el tapir representa la masculinidad; María Lionza, la femineidad. Ahora bien, debido a la superposición de discursos, los propios creyentes modifican la imagen —¡pero no la reemplazan!— con el fin de ocultar precisamente una de sus características esenciales: el valor de la desnudez del cuerpo como signo de la naturaleza sagrada de esta figura. De hecho, el paradójico efecto de ponerle ropa a la estatua de María Lionza que la representa como india desnuda no es otro que reforzar la índole erótica del personaje. Lejos de constituir un aspecto secundario de una persona, la ropa se utiliza para expresar de forma pública cualidades internas (tanto físicas como psíquicas). Por lo tanto, revelan el significado de aquello que ocultan, señalan lo que hay que observar al mismo tiempo que lo vuelven invisible.

Desde su inauguración en 1951, la estatua de Colina ha sido fuente de controversias (Colina, 2002). Inicialmente la estatua se había concebido para situarla en el campus de la Universidad Central de Venezuela, entre dos estadios de deporte. Una vez acabados los Juegos Bolivarianos, la propia universidad insistió para que la retiraran del campus universitario. Conscientes de la popularidad del culto, temían que la estatua se convirtiera en un punto de reunión para sus creyentes y que se celebraran rituales en el campus. A su vez, el gobierno de Pérez Jiménez no aprobaba que una estatua que se había elevado a la categoría de símbolo nacional deviniera el centro de un descontrolado culto de posesión que tradicionalmente había sido subversivo respecto a la autoridad. Es importante tener presente que el gobierno de Pérez Jiménez, apoyado siempre por la Iglesia católica, no dudaba en calificar el culto a María Lionza de «fraude» y «paganismo», y negaba en público su existencia, al mismo tiempo que sometía a fuerte acoso a sus seguidores (D. Barreto, 1998: 107-109). Como informaban los periódicos de la época, muchos espiritistas, grupos esotéricos, curanderos y médiums fueron perseguidos y enviados a prisión en cumplimiento de la Ley de Vagos y Maleantes, más tarde abolida (D. Barreto, 1990: 24; 1998: 111). Para evitar, pues, las aglomeraciones, Pérez Jiménez decidió colocar la estatua justo en el medio de la autopista del Este, uno de los lugares más abarrotados, peligrosos e inaccesibles de

Caracas. Esto no desalentó a los devotos de María Lionza, que en los setenta años que siguieron, arriesgaban la vida para llevar ofrendas a su diosa.

Hoy en día, la estatua de la autovía del Este es una réplica. El original, ahora restaurado, se encuentra en el campus de la Universidad Central de Venezuela (UCV). El debate que suscitó su ubicación hizo que los creyentes —que deseaban reinstalar la estatua en su primer emplazamiento, esto es, dentro de la UCV— se enfrentaran a la universidad y a las autoridades municipales, quienes querían dejarla en su lugar actual o, como mínimo, colocarla en una plaza de las afueras de la capital, lejos de la universidad y de las zonas más pobladas y frecuentadas de la ciudad.

NACIMIENTO Y MUERTE DE LOS ALTARES

Como objetos que son, las estatuas tienen un momento de nacimiento, un tiempo de uso y un fin. Aunque algunas imágenes son de origen artesanal, la mayoría se confeccionan en fábricas, lo que significa que hay un gran número de imágenes idénticas de María Lionza diseminadas por casi todo el territorio venezolano.

Una de las fábricas más grandes que realizan imágenes religiosas es la de Santa Bárbara, ubicada en San Felipe, en las cercanías de la montaña de Sorte. Fue para mí una enorme sorpresa descubrir que sus dueños no eran venezolanos, sino colombianos, y que no tenían relación alguna con el culto. Los propietarios se definen como «no creyentes», y se refieren a la compañía simplemente como un negocio. Desde un punto de vista técnico, el proceso de producción de las imágenes en esta fábrica sigue siendo bastante artesanal. Se comienza diluyendo el yeso y vertiéndolo en moldes. Una vez enfriada la mezcla, la escultura se retira del molde y se pinta con pincel y aerosol. Por último, las estatuas se embalan y se almacenan en estanterías. Más tarde se distribuyen a las «perfumerías» de la región, adonde acuden los creyentes a comprarlas.

Para la mayoría de los creyentes, el primer contacto directo con las imágenes se establece mediante dinero. En el contexto de su producción y venta, la imagen religiosa es a primera vista una simple mercadería, es decir, un objeto neutro y puramente material sin ningún elemento religioso o trascendente. Recuerdo haber tenido esta impresión al ver a un comerciante de Maracaibo empacar de forma mecánica una imagen de María Lionza mientras le ofrecía

al cliente un descuento si compraba una segunda estatua. Pocas horas más tarde, esa misma imagen presidía un altar ante el cual se realizaron rituales de curación. De regreso en Maracaibo, le pregunté a Juan, un famoso médium, si yo necesitaba permiso de los dioses para filmar el interior de una «perfumería», donde había muchas imágenes religiosas. Me contestó que no era necesario, lo que demuestra que, cuando las imágenes están en las tiendas, no se les atribuye ningún valor religioso.

Este puede considerarse, pues, el nacimiento material de las imágenes. Entonces, ¿cuál es su fin? Las estatuas religiosas se deterioran gradualmente, hasta que al cabo se abandonan. Dicho deterioro es evidente en los altares permanentes ubicados en zonas públicas de culto como, por ejemplo, la montaña de Sorte, donde las imágenes están expuestas a los cambios meteorológicos y a su uso por muchos clientes. Asimismo, muchas imágenes que forman parte de altares temporales acaban olvidadas o abandonadas una vez que los creyentes las han utilizado. Por otra parte, también pueden ser destruidas en actos de iconoclasia, que se han hecho cada vez más comunes y, en general, son perpetrados por grupos evangélicos.

Las estatuas religiosas de María Lionza ocupan lugares muy dispares dentro de la sociedad venezolana tomada en conjunto; por ejemplo, se pueden encontrar en tiendas, o reinventadas como piezas de arte en museos. No obstante, su lugar —digamos— natural son los altares, y es en los rituales cuando adquieren su función más significativa. Así pues, ¿qué es un altar? El término que mejor define la naturaleza de un altar es «composición». Un altar es una composición de diferentes imágenes materiales y elementos entre los que se establecen una serie de conexiones, las cuales se manifiestan por la posición que cada imagen tiene respecto a las otras. Es importante tener presente que cada imagen se asocia con un conjunto de experiencias de las que adquiere cierta instrumentalidad o, en otras palabras, una subjetividad o intencionalidad. Por ejemplo, una estatua puede haber sido cedida por un pariente fallecido. Otra puede ser la representación ante la cual fue iniciado un miembro del grupo que más tarde se convirtió en un médium famoso. Por consiguiente, mediante esta composición de elementos no solo se establecen lazos entre las divinidades, sino, en particular, entre los creyentes, vivos y muertos. Un altar es, pues, un tipo de *collage* histórico, es decir, una visualización de la memoria social.

Existen dos tipos de altares: los permanentes y los temporales. Los altares permanentes se encuentran en casas y apartamentos privados, y en espacios

públicos naturales o urbanos. En los apartamentos suele estar ubicado en la esquina de una habitación pequeña dedicada a las oraciones y la celebración de rituales, mientras que en las casas de campo se coloca en pequeños cobertizos contruidos detrás de la casa. Los altares temporales se construyen principalmente durante los peregrinajes bajo la guía del médium, que decide la posición y sitio de cada elemento. Los altares son una visualización de la estructura del panteón de los dioses, pero cada grupo puede tener una visión particular de la mitología del culto, que es la que se refleja en la construcción del altar. Además, la configuración del altar varía según el objetivo del ritual que se va a celebrar y la fecha en que esto ocurre. Si un médium tiene previsto realizar un ritual de curación durante el cual tratará de invocar el espíritu de un doctor, lo más probable es que coloque la estatua de este en un lugar preferente del altar o que ponga varias copias. Asimismo, los altares se modifican de acuerdo con las fiestas. En el curso de la Semana Santa, por ejemplo, los altares se llenan con imágenes católicas; el 5 de julio, día nacional de Venezuela, se decoran con banderas del país y estatuas de Simón Bolívar. Por último, los grupos de culto pueden colocar la estatua de su dios protector en un lugar privilegiado del altar.

Querría ahora referirme brevemente a un altar que vi en la montaña de Sorte en 2008, en el que las estatuas estaban dispuestas sobre un pequeño montón de piedras cubiertas de talco, como símbolo de pureza. El elemento más curioso de este altar era que la estatua de las Tres Potencias no se hallaba en el lugar más alto, pues este se reservaba a la imagen de la Negra Francisca; según el jefe del grupo, por dos razones. Ante todo, porque esta divinidad era la protectora del grupo. Además, los seguidores me relataron los milagros que había efectuado para ayudarlos y el apoyo que habían recibido de ella en algunas situaciones personales muy difíciles. Con todo, la razón más interesante —a mi juicio— de este reemplazo era que, de acuerdo con el jefe del grupo, María Lionza había «cedido» a la Negra Francisca el lugar principal del altar a fin de atraer públicamente la atención hacia la comunidad «negra». Esta afirmación es muy reveladora, y me gustaría destacar tres aspectos de ella. En primer lugar, muestra la subjetividad que se atribuye a estas estatuas. Si la estatua de la Negra Francisca ocupaba el sitio principal era porque María Lionza «se lo había cedido». El acto de «ceder el sitio» es un acto de iniciativa personal y, por tanto, de subjetividad. Esta subjetividad atribuida al dios se confunde con la subjetividad de la imagen: «cederle el sitio» a la Negra Francisca significa cedérselo a su imagen. Así pues, en este contexto, la ima-

gen aparece no como una reproducción del dios, sino como el propio dios. En segundo lugar, la explicación del jefe del grupo revela que la construcción de un altar obedece a requerimientos divinos; dicho en otras palabras, de acuerdo con la lógica del culto, no es el resultado de una elección personal de los creyentes. Por último, el reconocimiento de la comunidad afrodescendiente manifestado por este grupo demuestra que, en el culto —y, en particular, en el ámbito de sus imágenes—, hay discursos relacionados con la ética y la identidad. No es una coincidencia que María Lionza «cediera» su lugar a una divinidad de origen africano: entre «las tres razas» que configuran la composición étnica de Venezuela, no hay duda de que los llamados «negros» son los que tienen menos reconocimiento político y social (Wright, 1990). El discurso generalizado en Venezuela es el del mestizaje, según el cual, en cierta manera, todo el mundo es mestizo. Los venezolanos repiten que, en su país, «todo el mundo tiene sangre de distintos colores». Pero ello no impide que la apariencia física y, en especial, el color de la piel, sean factores determinantes para establecer el estatus social de una persona, pese a los esfuerzos del chavismo para mejorar la posición de los descendientes de indios y africanos.

En consecuencia, sería incorrecto considerar los altares del culto a María Lionza como un simple reflejo de la sociedad venezolana, puesto que son más bien una estrategia para actuar en ella. En otras palabras, implican siempre una acción. Al poner la imagen de la Negra Francisca en lo más alto, el objetivo de estos creyentes no es representar la realidad, sino transformarla. Así pues, el altar no es una visualización del lugar que ocupan los negros en Venezuela hoy, sino una acción claramente política para cambiar su estatus social.

LA PRESENCIA Y AUSENCIA DE ESPÍRITUS

El análisis antropológico de la imagen no puede limitarse a describir sus características materiales y estéticas: debe contextualizarla en los espacios en que aparece e interpretarla en función de la red de relaciones sociales de las que la imagen forma parte (y a las que, a su vez, ayuda a resignificar). ¿Qué relaciones establecen con las imágenes los creyentes y, en particular, el médium durante las ceremonias del culto a María Lionza?

El altar es el lugar a cuyo alrededor se organiza el ritual (y también el campamento, en el caso de los peregrinajes). Cuando el médium expresa su intención de entrar en trance, todos los miembros del grupo interrumpen sus

actividades y se reúnen en torno al altar. El médium se coloca a unos metros de este y, con la mirada clavada en él, murmura oraciones. El «banco» permanece de pie justo detrás de él pero sin tocarlo, mientras que el resto del grupo se ubica más lejos de las imágenes, formando un semicírculo. Ninguno de los participantes de la ceremonia está autorizado a ponerse detrás del altar. Los momentos previos a la crisis pueden acompañarse con cantos y tambores que ayudan a desencadenar el trance, aunque en otras ocasiones este proceso se realiza en estricto silencio. Durante la ceremonia, está prohibido llevar ropa negra o cruzar los dedos, brazos o piernas, ni se permite que las mujeres lleven el pelo recogido o trenzado, ya que esto puede generar energías negativas o cortar el flujo espiritual entre la gente y los dioses. Cuando el médium está listo para entrar en trance, cierra los ojos, agacha la cabeza, extiende los brazos y, con un grito, «expulsa» su espíritu del cuerpo. Luego se queda quieto, inerte y con la espalda curvada, como si estuviera sin vida. Este momento de crisis, que suele ser muy breve, preocupa por lo general a muchos miembros del grupo, y en especial al «banco», que tiene a su cargo asistir al médium durante la posesión y que es en gran parte responsable de su éxito o fracaso. El peligro de la crisis reside en que, una vez expulsada el alma, los signos vitales del médium son muy débiles. Si no acude el espíritu de un dios en un corto espacio de tiempo, el médium puede morir. Al cabo de algunos segundos, el médium alza la cabeza, se endereza lentamente y empieza a hablar y gesticular de un modo diferente de lo habitual. El espíritu que acaba de descender se presenta o es presentado por el «banco», que lo saluda y le pide que bendiga al grupo, el cual le da entonces una calurosa bienvenida. Enseguida todos los miembros del grupo saludan uno por uno al médium poseído y le piden permiso para participar en la ceremonia. Este proceso de saludo se realiza de un modo muy preciso que consiste en colocarse frente al médium —pero sin mirarlo a los ojos—, inclinar levemente la cabeza y estrecharle la mano. Durante el ritual, la persona o personas por quienes se celebra la ceremonia (por ejemplo, alguien enfermo, en el caso de los rituales de curación) se colocan entre el médium y el altar. Terminado el ritual, cuando el espíritu «decide» marcharse (siempre son las divinidades las que lo deciden), el médium, aún poseído, se ubica de nuevo frente a las imágenes y repite el proceso descrito más arriba: se relaja, «expele» el espíritu y permanece visiblemente inerte por unos instantes antes de «recuperar» su alma o «recibir» a otro dios.

A lo largo de la ceremonia, pero en especial durante los momentos de crisis, nadie puede colocarse entre el médium y las imágenes, ni aun cuando pase

deprisa entre ellos. Esta prohibición es una de las raras reglas que siempre vi aplicadas escrupulosamente y obedecidas por todos los grupos en los que llevé a cabo mi trabajo de campo. Los creyentes justifican esta regla con el argumento de que la presencia de un cuerpo entre el altar y el médium podría cortar la energía, es decir, interrumpir el proceso de sustitución espiritual. La regla, pues, parece indicar que el altar constituye cierta clase de puente, abertura o pasaje por el que los espíritus se desplazan entre este mundo y el más allá. El término con que los creyentes se refieren al altar, «portal», parece confirmar esta interpretación.

Otra regla importante en lo que hace a la conducta respecto a las imágenes es que, durante el ritual, ninguno de los participantes puede darle la espalda al altar, a no ser que el médium así lo indique. De acuerdo con los creyentes, esta regla es una medida de respeto: volver la espalda a las imágenes sería como volvérsela a los dioses que estas representan. No obstante, creo que la razón de esta prohibición es más compleja. En esencia, si no podemos volver la espalda a las estatuas de dioses es porque ellos «ven» por intermedio de sus imágenes y en una dirección muy precisa. En otras palabras, es porque las imágenes tienen una mirada, es decir, poseen subjetividad. La visión de los dioses por intermedio de sus imágenes también se puede observar en otro ejemplo: cuando el médium intenta entrar en trance y quiere acceder al mundo de los espíritus con el propósito de reemplazar temporalmente su alma por la de un dios, mira a la estatua a los ojos. Tal acto se explica probablemente por la creencia de que los ojos son la ventana del alma, la parte del cuerpo que da acceso a la espiritualidad de una persona.

Estas dos reglas referidas al comportamiento respecto a las estatuas durante los rituales, ambas muy generalizadas, parecen indicar una ambivalencia ontológica inherente a las estatuas del culto a María Lionza y, hasta cierto punto, a todas las imágenes religiosas (Freedberg, 1989; Godoy, 1997; Malamoud y Vernant, 1986; Engelke, 2007; Houtman y Meyer, 2012). La primera regla sugiere que las imágenes son una puerta de comunicación con los espíritus, de otro modo inaccesibles por habitar en un lugar —el más allá— que es completamente ajeno al mundo humano. La segunda regla se refiere a la idea de una cierta identificación entre la imagen y la divinidad. En el primer paradigma, el acceso a los dioses se consigue «por intermedio de la imagen», mientras que en el segundo, los dioses están presentes «en la imagen».

Numerosas características del culto a María Lionza parecen reforzar la teoría de que hay una clara separación entre la divinidad y sus representaciones

y, por consiguiente, que las esculturas tienen una naturaleza exclusivamente representativa —es decir, reproducen la apariencia atribuida a los dioses— y una función de mediación entre este mundo y el más allá. El primer punto a favor de esta idea es el discurso de los creyentes, quienes, cuando yo abordaba explícitamente el tema de las imágenes, se oponían siempre a la posibilidad de que hubiera una identificación entre el dios y su imagen. A este respecto, recuerdo que, al principio de mi estancia en Venezuela, una creyente del culto a María Lionza de las afueras de Caracas me dijo, unos minutos antes de que empezara el ritual, que las estatuas de la divinidad colocadas en el altar no tenían ningún valor divino ni sobrenatural, sino que eran «trozos de yeso, sólo imágenes», y que se podía prescindir por completo de ellas durante los rituales. Subrayó varias veces que los seguidores de este culto no eran «idólatras» —una actitud que ella consideraba «primitiva»—, es decir, que no confundían la divinidad con sus representaciones.

Además de los discursos de los creyentes, otros elementos cuestionan la identificación entre imagen y divinidad. Ante todo, como sugiere el comentario de esta creyente, si no hubiera diferencia entre el referente y la representación, ¿cómo se comprendería el hecho de que existen miles de imágenes idénticas de cada divinidad circulando por casi todo el territorio venezolano? Por algún tiempo creí que las imágenes religiosas eran sometidas a cierta clase de «rito de paso» (Van Gennep, 1981) que las apartaba del dominio profano en que las habían confeccionado y las introducía en el dominio divino. Pero tal ritual es prácticamente inexistente. Más aún, he visto a creyentes romper por accidente una imagen, y no me dio la impresión de que hubieran dañado —o matado— al «dios». La imagen se reemplazó por otra y el ritual prosiguió con toda tranquilidad. Así pues, el problema es el siguiente: ¿por qué los creyentes utilizan las imágenes si las consideran completamente innecesarias?

En contestación a esta pregunta recibí tres respuestas distintas por parte de los seguidores del culto. En primer lugar, de acuerdo con ellos, las imágenes ayudan al médium a concentrarse y, por lo tanto, a entrar en trance. Como ya he expuesto, cuando el médium quiere entrar en trance, mira las imágenes, cierra los ojos y pide permiso para efectuar la ceremonia. Luego reemplaza su espíritu por el de la divinidad. Es en este momento de petición espiritual que precede al trance cuando —según diversos médiums con los que trabajé— el médium visualiza en su interior las imágenes de los dioses, lo cual hace más fácil y más directo el contacto con ellos. Este hecho es muy significativo, pues indica que, cuando el médium cierra los ojos y piensa en la divinidad a

fin de entrar en trance, lo que hace es reproducir subjetivamente la imagen material, que se convierte en una imagen mental y es identificada con la divinidad de forma más o menos consciente. Para pedir permiso a los dioses, pregunta a sus imágenes, aunque esto se haga de modo interno.

En segundo lugar, las imágenes del altar revelan la estructura del panteón que el grupo de creyentes juzga apropiada, lo cual tiene un valor pedagógico que es en especial útil para los miembros más jóvenes del centro. Con estas imágenes de personajes ilustres, representativas de la composición étnica y social de Venezuela, los altares constituyen la principal estructura de memoria popular que circula en el culto (Ferrándiz, 2004: 71). Esta función que desempeñan las imágenes del altar de evocar el pasado del culto tiene particular importancia en la conservación del mito.

Por último, y siempre de acuerdo con los seguidores, las imágenes del altar son una manifestación de respeto a los dioses, a quienes les agrada ver sus representaciones iluminadas por velas y decoradas con ofrendas. A estos tres argumentos hay que añadir el que, en mi opinión, refleja mejor el valor que los creyentes otorgan a las imágenes. Numerosos seguidores me dijeron, siempre tras algunos minutos de conversación y de manera implícita, que las divinidades «usan» las imágenes del altar para transmitir su fuerza a través de ellas y «enviarla» al médium, lo cual justificaría la prohibición de colocarse entre el médium y el altar durante las ceremonias. Sin embargo, este papel de mediación no es obligatorio ni esencial para celebrar los rituales. De hecho, muchos creyentes se quejan de la excesiva cantidad de imágenes presentes en los altares, ya que lo consideran «poco espiritual».

No obstante, muchos elementos respaldan la idea de que las imágenes desempeñan una función decisiva en el desarrollo de los rituales. Una cuidadosa observación de las interacciones que los creyentes establecen con las imágenes religiosas lleva a cuestionar la afirmación de que son «solo imágenes», «pura materialidad», «simples objetos» sin ningún componente sagrado. Lo cierto es que estas interacciones entre los creyentes y las estatuas son por lo general muy íntimas y afectuosas. Tal como ocurre con las imágenes católicas, los seguidores hablan a las estatuas, las acarician, las abrazan, las visten y las peinan. Esta intimidad no siempre asume la forma de una relación amistosa. De hecho, es habitual ver a creyentes que reprochan a la imagen de un dios la poca ayuda que, según ellos, les ha prometido. En resumen, la relación con la imagen sigue más el modelo «sujeto a sujeto» que el modelo «sujeto a objeto»; es decir, adquiere la forma de una relación interpersonal.

Asimismo, si consideramos que las imágenes tienen un valor exclusivo de representación, la acción de hacerles ofrendas —un acontecimiento cotidiano en la práctica del culto— resulta bastante enigmática. En efecto, ¿qué sentido tiene dejar comida frente a las imágenes si estas no son más que «trozos de yeso»? La cuestión de qué ocurre con esta comida después de que se deja delante de las estatuas pone muy incómodos a los seguidores, a tal punto que hablar de ello es casi tabú.⁶

Con todo, lo que realmente cuestiona la teoría de la pura materialidad de las imágenes —es decir, de la separación radical entre lo representativo y lo representado— son los movimientos que los creyentes atribuyen a las estatuas en casos «excepcionales». Por ejemplo, se dice que a los «chamarreros» (curanderos) les agrada masticar chimón (tabaco). Los seguidores ponen un poco de este tabaco frente a las estatuas de los dioses para complacerlos y mostrarles su respeto y afecto. Los creyentes afirman que en algunas ocasiones se ha visto a las estatuas masticando y que a menudo tienen restos de chimón que les caen de la boca. El episodio más sorprendente que viví relacionado con el movimiento de las imágenes fue en la casa de Flor, una médium de Baruta, un barrio de las afueras de Caracas. Un día, estando en su casa, le pregunté a Flor si los dioses me daban permiso para filmar su altar. Me dijo que me colocara justo frente a la imagen de María Lionza y le pidiera permiso personalmente. Encarándome a la estatua, formulé en voz alta mi pedido, para que me autorizara a filmar en ese contexto. Una vez hecho el pedido, aguardé un momento y luego miré a Flor, esperando que ella me transmitiera los deseos de la diosa. Pero, en lugar de hacer tal cosa, sonrió y me dijo:

—¿Has visto eso?

—¿Si he visto qué? —repliqué, totalmente desconcertado.

— María Lionza ha hecho un gesto de aprobación con la cabeza.

6. Las repuestas que dan los seguidores a esta cuestión son múltiples y, como suele suceder en el culto, bastante contradictorias. Primero, un muchacho joven, seguidor del culto, me dijo una vez en la montaña de Sorte que los monos y otros animales, todos buenos amigos de María Lionza, cogían las ofrendas y se las llevaban directamente a los dioses, que entonces se las comían. Más tarde, en un sitio urbano donde la explicación de los animales no podía servir, un seguidor me aseguró que los dioses se alimentaban con las ofrendas, pero de una manera «espiritual», es decir, asimilando la fuerza. Por último, otros seguidores me dijeron que los dioses simplemente «miraban» las ofrendas con satisfacción y agradecimiento.

¿Qué había visto Flor? Desde un punto de vista antropológico, carece de sentido intentar explicar este episodio diciendo que fue una ilusión visual de la médium o simplemente una mentira destinada o bien a certificar su autoridad espiritual, o bien a impresionarme con la esperanza de convertirme al culto. En cambio, desde la perspectiva antropológica, podemos tratar de entender las características del «mundo» del que forma parte Flor y en el cual es posible que las estatuas de yeso se muevan. Es verdad que, al igual que en el catolicismo, en el culto a María Lionza se considera que el movimiento de una estatua es un milagro. Eso no significa que sea una excepción, un acto discordante o un hecho muy alejado del universo simbólico del culto. El milagro no se sitúa fuera de las fronteras ontológicas del culto, sino dentro de sus límites. En otras palabras, los milagros están en los márgenes de lo posible, pero no más allá de ellos.

Estos tres rasgos de las estatuas de los altares —el hecho de que casi siempre están presentes en los rituales, la relación que los creyentes traban con ellas y la autonomía de movimientos que se les atribuye— indican que las imágenes no son un objeto neutro del que se pueda prescindir con facilidad (o no lo son aún), sino un elemento necesario para realizar rituales, provisto —al menos en potencia— de subjetividad y capacidad de acción (Chua y Elliott, 2013; Gell, 1998; Sansi-Roca, 2007). Más específicamente, estos rasgos sugieren la idea de cierta identificación entre la imagen y la divinidad, entre el objeto y el sujeto o, por así decirlo, entre el referente y sus representaciones. La acción de Cecilia de vestir una imagen de María Lionza desnuda, mencionada al comienzo de este capítulo, indica que las imágenes son objetos que asumen las características de una persona. Si aceptamos la teoría de la identificación entre la imagen y la divinidad, el ritual de posesión cambia de sentido. Las imágenes ya no constituyen un canal de acceso a las divinidades, sino que son las propias divinidades; las divinidades del culto ya no se encuentran en el trascendente e inaccesible más allá, sino que son inherentes a su imagen o, mejor dicho, se confunden con ella.

Los dos paradigmas que he expuesto como intentos de explicar la relación entre imagen y divinidad —el de la identificación y el de la diferenciación— no consiguen, por sí solos, proporcionar una explicación de la naturaleza y funciones de la imagen de María Lionza en el contexto de los rituales. Por consiguiente, es necesario adoptar una nueva perspectiva que vaya más allá de esta dicotomía y que, a la vez, incluya las dos posturas comentadas. Es lo que me propongo hacer mediante la noción de «doble régimen de la imagen» que utiliza Georges Didi-Huberman en su obra *Images malgré tout* (2003).

EL DOBLE RÉGIMEN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Didi-Huberman solo emplea la noción de «doble régimen de la imagen» en relación con la imagen fotográfica, si bien declara que se puede aplicar a la imagen en general (2003: 47).

Su obra *Images malgré tout* se sitúa en el centro de la controversia sobre el valor referencial de las fotografías y su validez como fuente de información de las investigaciones históricas y etnográficas. Como el autor señala, esta controversia se ha definido por dos posiciones radicales, basadas en dos visiones opuestas de la naturaleza de la imagen fotográfica. La primera visión, hoy en día minoritaria, defiende la total objetividad de la imagen fotográfica. Aunque Didi-Huberman no lo especifica, se supone que esta objetividad es el resultado de dos factores, tal como sostiene André Bazin en su renombrado artículo «Ontologie de l'image photographique» (1975). Dadas las características técnicas y químicas de la fotografía (como es evidente, Bazin habla de la fotografía analógica), esta tiene un poder mimético incomparable, lo que significa que una imagen fotográfica es un rastro de la realidad. Para usar la expresión de William Henry Fox Talbot (1800-1877), la fotografía es «el lápiz de la naturaleza»; no una representación de la naturaleza, sino el canal que le damos a esta para que se represente a sí misma. La imagen fotográfica tiene, pues, una relación natural y necesaria con su referente, que siempre la vuelve «verdadera» y nos obliga a creer en ella, una posición que Roland Barthes también comparte en su libro *Camera lucida* (1981). Más que representar el mundo, la fotografía lo capta. Es por esta razón por lo que, desde esta perspectiva, las imágenes fotográficas se pueden entender como una presencia y no como una representación: el objeto no se representa simplemente en la imagen, sino que el objeto representado está en la imagen. De acuerdo con Charles Sanders Pierce (1931-1958), las imágenes fotográficas se deben considerar más un índice que un icono. El carácter único de la fotografía reside en que el espectador se ve obligado a creer en la existencia del objeto o referente que muestra. El hecho de que la fotografía pueda hacer uso de efectos especiales solo adquiere sentido si existe un original para alterar. A este respecto, la fotografía es un elemento especialmente valioso para la investigación histórica, ya que proporciona un conocimiento fidedigno e irrefutable de la realidad.

Esta corriente objetivista de la imagen fotográfica ha recibido fuertes críticas desde ámbitos posmodernistas, en los que se cuestiona el poder referen-

cial o indiciario de la fotografía. Según esta postura, creer en la capacidad de la fotografía para representar el mundo exactamente como es constituye una muestra de credulidad, por diversas razones. En primer lugar, no todo lo que es real es visible, y no todo lo que es visible se puede fotografiar. Así pues, las fotografías no son una imagen del mundo, sino solo una imagen de lo que se puede fotografiar. Además, esta imagen dista mucho de ser una copia directa, automática e impersonal de la realidad, pues es, de hecho, un producto cultural configurado técnica e históricamente. Toda fotografía es el resultado del deseo de un sujeto y está condicionada por las características químicas y mecánicas de la película y la cámara. Por añadidura, la imagen fotográfica es un objeto forzosamente parcial e incompleto que carece de la capacidad de mostrar en su integridad el fenómeno que se intenta captar. Su naturaleza «deficiente» impide al investigador formular hipótesis generales basándose en ella. Por último, amén de la cuestión de los efectos especiales, es cosa sabida que, desde los inicios de la fotografía, la realidad se ha recreado y reconstruido muchas veces, lo cual pone en duda el poder referencial de cualquier imagen fotográfica a la que se le supone un valor «documental». El hecho de que a menudo se desconozca el contexto y el momento en que se tomó la fotografía implica que es imposible formular hipótesis de naturaleza histórica basándose en ella. La conclusión que se desprende de los postulados de esta corriente posmoderna es clara: muy rara vez se puede garantizar el valor referencial de las fotografías (si es que en algún caso llegan a tenerlo). La aparición de la fotografía digital, que algunos autores no tienen reparos en llamar «posfotografía», ha intensificado las críticas. Autores como Joan Fontcuberta (2010) llegan incluso a sostener que la apariencia de la fotografía digital nos obliga a volver a reflexionar en la propia historia de la fotografía. Habría que desligar la fotografía de su valor documental para entenderla sobre todo como una construcción, como una técnica o, en otras palabras, como un discurso.

Frente a estas críticas posmodernistas, Didi-Huberman insiste en reivindicar el valor indiciario de la imagen fotográfica, es decir, su valor referencial. Pero la defensa del autor no se basa en las viejas teorías objetivistas, sino en un concepto —el del doble régimen de la imagen— con el que intenta ir más allá de las dos posturas mencionadas. A su juicio, la imagen fotográfica no es una pura transposición de la realidad ni una simple construcción subjetiva e ideológica, incapaz de proporcionar una información fidedigna sobre el mundo, que pueda utilizarse en la investigación histórica. La fotografía tiene una naturaleza «inmediata» y, al mismo tiempo, «compleja». La inmediatez se re-

fiere a la índole instantánea y parcialmente impersonal de la fotografía, a su innegable poder mimético, su capacidad para convertir en imagen la apariencia de un objeto. En cuanto a la complejidad, es resultado de sus elementos históricos, intencionales y subjetivos, de su dependencia de las condiciones contingentes en que se toma, y de las características técnicas y químicas (o tecnológicas) de su producción. Estos dos componentes son inseparables y, más importante aún, uno necesita al otro: el potencial mimético de la fotografía solo se puede materializar por la acción de un sujeto, mientras que el potencial creativo e incluso ficticio de la fotografía no se puede hacer efectivo sin la presencia de un referente o un objeto externo.

LAS DOS CARAS DE LA IMAGEN RELIGIOSA

¿De qué modo puede ser útil la teoría de Didi-Huberman para entender la naturaleza y función de las imágenes religiosas de María Lionza? Recordemos cuál era el principal problema respecto a las imágenes del culto: la aparente contradicción en el vínculo que une estas imágenes con su referente. En algunos casos, las imágenes parecen ser una simple representación de las divinidades, sin más función que la de hacer de puente entre este mundo y el más allá, mientras que en otros, las estatuas se identifican claramente con las propias divinidades. Por consiguiente, las imágenes de María Lionza (y casi todas las imágenes religiosas, dado que se trata de una pauta general) tienen una doble relación con su referente, directa e indirecta, o —según la terminología de Didi-Huberman— un componente «inmediato» y un componente «complejo»; en otras palabras, un doble régimen.

El componente «inmediato» de la estatua de María Lionza consiste en la identificación entre imagen y divinidad, es decir, la relación supuestamente directa y natural entre referente y representación. El componente «complejo», por otra parte, tiene que ver con el aspecto cultural, esto es, el hecho de que se trata de un producto histórico, creado con cierta intencionalidad por creyentes que han seguido ciertos criterios estéticos. Como en la fotografía, estas dos perspectivas se necesitan la una a la otra. Si bien es evidente que la imagen de María Lionza es un producto de intencionalidad humana, para que cumpla la función de imagen religiosa —es decir, para que sea «verdadera» (Belting, 2007)— debe tener un vínculo estrecho con la divinidad, reafirmado por el «milagroso» movimiento de las imágenes. Cada una de las dos

perspectivas considerada aisladamente es incapaz de proporcionar una interpretación satisfactoria. De hecho, María Lionza no puede ser a la vez todas las imágenes que la representan. Estas imágenes, producidas en serie e idénticas entre sí, carecen de individualidad. Además, los creyentes saben que el diseño de la divinidad cambia de acuerdo con la época y las tendencias; en otras palabras, son un objeto histórico y contingente. También es importante considerar que no existe un ritual de consagración de las imágenes que las aparte por completo del mundo de las cosas y las transforme en objetos sagrados. Por último, numerosos «hechos límite», como el de la mujer que accidentalmente rompió una imagen y se limitó a reemplazarla por otra, muestran que, para los creyentes, las imágenes son objetos sin vida, una pura materialidad. En sus discursos, los seguidores del culto rechazan toda idea de idolatría y se refieren a cualquier cosa material como una entidad inanimada.

Sin embargo, el conjunto de interacciones que se establecen con las imágenes, así como las normas que regulan su uso, solo tienen sentido si las imágenes «son» las propias divinidades. En otras palabras, se confunde el papel de la imagen en el culto con el culto a la imagen. A este respecto, mi opinión coincide con la de Alfred Gell cuando afirma: «La esencia de la idolatría es que permite que haya verdaderas interacciones físicas entre personas y divinidades. Considerar “simbólicas” tales interacciones es no entender de qué se trata» (1998: 135). Si las imágenes no son los dioses, ¿qué sentido tiene rezarles, llevarles ofrendas o incluso hacerles reproches? Si las imágenes no nos miran, ¿por qué no podemos volverles la espalda? Respetar el juego secreto de las imágenes —el hecho de que, al mismo tiempo, son y no son la divinidad— acarrea ciertos tabúes; por ejemplo, el destino de las ofrendas. El milagroso movimiento de las estatuas no es tanto una excepción como un episodio necesario para la coherencia del culto.

Para los creyentes, la conexión entre las imágenes de María Lionza y la propia divinidad tiene un componente mimético: la imagen se asemeja a la deidad y, por lo tanto, se convierte en su doble. Conectada así a María Lionza mediante un vínculo de semejanza, la imagen adquiere en consecuencia un componente sobrenatural. En la lógica del culto de María Lionza —y en la del catolicismo en general (Morgan, 1998)—, esta similitud que relaciona la representación y lo representado tiene consecuencias en lo que hace a las sensaciones, a la experiencia de lo religioso. Así, estar en contacto con la imagen de María Lionza es como estar en contacto con la propia divinidad. Pero el vínculo entre la imagen y la divinidad es, al mismo tiempo, una relación de

otredad: la representación y lo representado no se identifican por completo, sino que siguen siendo dos cosas diferentes. Los límites del juego los establecen dos tipos de acontecimientos que fuerzan hasta un extremo la conexión entre mimesis y otredad. Por un lado, el máximo ejemplo de mimesis es el de las reacciones somáticas de las imágenes, que implican una subjetivación total de la representación y, por lo tanto, una identificación completa entre la imagen y el dios (Taussig, 1993). Por otro lado, cuando se trata a la imagen como mercadería o como un objeto sin encantamiento alguno, se interrumpe la identificación entre lo representativo y lo representado; la conexión entre María Lionza y su imagen es entonces de total otredad.

André Bazin afirma que la especificidad de la fotografía no reside en las características estéticas de la imagen, sino en sus condiciones de producción, es decir, en su génesis. Esta génesis se define por la captura de la realidad exterior mediante un proceso químico y mecánico en el que el sujeto está ausente o, como mucho, tiene una intervención secundaria. De acuerdo con Bazin, el momento de la génesis es decisivo porque es entonces cuando se establece el vínculo entre lo representado y el representante, entre realidad y copia, entre referente e imagen. Didi-Huberman también subraya la importancia de este momento de génesis de la fotografía. El grueso de los argumentos de este autor tiene la finalidad de arrojar luz a las condiciones en que se crea la fotografía, a fin de poder contextualizarla y, luego, hacer una interpretación fundamentada y válida.

¿Cuál es este momento de génesis en la escultura de María Lionza que autentificaría el vínculo entre imagen y divinidad? Sin duda, no es el de la producción material de las imágenes. Las imágenes confeccionadas en fábricas son imágenes de imágenes. Si estas réplicas tienen un poder, es en parte porque reproducen una imagen original, y es justamente porque se refieren a esta imagen original por lo que estas estatuillas hechas en fábricas tienen un vínculo con el más allá. Esta característica acerca de nuevo la imagen de María Lionza al culto cristiano de iconos. Hans Belting sostiene a este respecto que «la confección de muchas réplicas de iconos en la Edad Media refleja la creencia de que la duplicación de una imagen extiende su poder» (1994: 6). En el caso de las imágenes de María Lionza, el problema radica en saber cómo acceder al referente de la imagen —esto es, a la divinidad— y mediante qué proceso se materializa su representación como estatua. Aquí es donde interviene el dominio de los sueños, las visiones y las apariciones; en otras palabras, la imagen mental. Los creyentes del culto afirman que María Lionza puede

hacerse «directamente» visible a través de estos tres canales. En la mayoría de los casos, estos momentos de contacto «inmediato» con la divinidad sirven de referencia para crear representaciones materiales de la diosa, incluidas estatuas religiosas. Así, por ejemplo, muchos artistas o artesanos representan a María Lionza tal como la han soñado o como la han «visto» en momentos de inspiración, del mismo modo que muchos creyentes eligen una u otra imagen de la deidad para rendirle homenaje, según las visiones que han tenido.

No obstante, la relación entre la divinidad y su propia imagen puede ser aún más directa. Así, me he encontrado con creyentes que aseveraban que las divinidades pueden hacer sus propias imágenes con el fin de asegurarse de que son fidedignas. En la montaña de Sorte conocí a Dani, un joven médium que había adoptado el nombre del espíritu al que albergaba con más frecuencia y con el cual se identificaba. Me contó que el espíritu del Indio Tiuna, que había vivido durante la época de la conquista, se había encarnado en el cuerpo de un artista para esculpir «él mismo» su imagen. En este caso, el cuerpo—incluidas sus habilidades— es el agente o mediador entre la divinidad y su representación. Otras veces la figura del artista intermediario desaparece, y el proceso de creación de la imagen consiste en una materialización «inmediata» de la divinidad.

La complejidad de la relación entre semejanza y funcionalidad es evidente en un último caso: cuando los creyentes reconocen que las imágenes no representan fielmente a la divinidad, pero aun así las utilizan durante las ceremonias. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la estatua de Lino Valles, un profesor venezolano fallecido cuyo espíritu forma hoy parte del panteón de divinidades del culto. Los creyentes dicen abiertamente que la estatua y la estampa religiosa de Lino Valles no se parecen en absoluto al verdadero rostro del profesor. Sin embargo, consideran válida la imagen porque los valores que transmite —inteligencia, serenidad, honradez— se corresponden con la naturaleza del profesor. Como me dijo en una ocasión un creyente, el espíritu «acepta» la representación y «se adapta» a ella.

CONCLUSIONES

De este estudio de las estatuas de María Lionza se pueden extraer tres ideas principales. Primero, que las imágenes de María Lionza y de otras divinidades del culto son un elemento relevante en la celebración de rituales y que

distan de ser simples «trozos de yeso» como los creyentes afirman, una afirmación que ya revela una actitud determinada respecto a la imagen. Segundo, que, en el culto a María Lionza, la imagen religiosa tiene una doble relación, directa e indirecta, con la divinidad representada, es decir, lo que he llamado doble régimen. Por último, hay una estrecha conexión entre la similitud y la funcionalidad de la imagen. El acceso directo al referente de la imagen religiosa —es decir, a la divinidad— es esencialmente garantizado por sueños, visiones y apariciones, lo cual muestra la relación que existe en el culto entre la imagen material y la imagen mental.

He comenzado este capítulo planteando la cuestión de cómo definir el concepto de imagen religiosa. En particular, preguntaba qué hace que cierto grupo considere «religiosa» una imagen de María Lionza y cuáles son, desde su perspectiva, los rasgos específicos de esta imagen en comparación con una representación —digamos— «no religiosa» de la deidad. Me agradaría responder a estas preguntas sobre la base de las conclusiones extraídas del estudio de las características estéticas y funcionales de algunas estatuas de María Lionza.

En lo que se refiere a la definición de la imagen religiosa, es evidente que esta no es solo una «imagen de lo religioso» —es decir, una representación más o menos figurativa de la apariencia atribuida a los seres sagrados—, sino una imagen que participa de lo religioso, que mantiene cierto vínculo con lo religioso (Lévy-Bruhl, 1927). A través de este vínculo, la imagen religiosa puede asumir el papel de mediadora entre este mundo y el más allá. En cuanto a la segunda pregunta, referida a los elementos que le otorgan valor religioso a una imagen, la cuestión es más compleja y no resulta sencillo generalizar. La naturaleza sagrada de las imágenes de María Lionza no viene dada por la materia de que están hechas. En teoría, cualquier material es válido para producir una representación que más tarde pueda recibir la calificación de religiosa. La naturaleza religiosa de la imagen no se deriva de la persona que la hizo ni de algún tipo de rito de paso que la separe del mundo profano y le confiera una naturaleza sagrada. Hemos visto que estas imágenes se producen en serie en fábricas como cualquier otra mercadería, y que este rito de paso es muy poco habitual y, en todo caso, no se necesita para celebrar rituales en presencia de imágenes.

El vínculo con lo religioso se debe principalmente a las características representativas de la imagen, o tal vez a que resulta verosímil desde un punto de vista mimético. En otras palabras, depende de su poder de representación, esto es, de la semejanza entre la imagen y la deidad que le atribuyen los cre-

yentes. La imagen solo puede asumir el papel de mediadora con el más allá si proporciona un retrato fidedigno del espíritu. Por consiguiente, para la persona que confecciona la imagen y para la persona que la recibe, el problema reside en saber cómo es el rostro del espíritu o, en otras palabras, acceder al referente. Hemos visto que este acceso a las divinidades estaba garantizado por el reino de los sueños, las visiones y las apariciones. En algunos casos, sin embargo, cuando se trata de una imagen nueva que ninguno ha visto antes y con la que nadie ha soñado, la verificación del vínculo se hace de forma estrictamente intuitiva, aunque esto ocurre muy raras veces. En cuanto a la confección, la imagen religiosa siempre se realiza por inspiración e incluso durante la posesión por un dios. Es según este paradigma como se explica la eficacia de este tipo de representaciones. En consecuencia, toda imagen religiosa es, en esencia, un autorretrato de los dioses.

Así pues, volviendo a los dos paradigmas expuestos, una vez que se ha confeccionado la imagen, si los creyentes la juzgan fidedigna, adquiere de manera objetiva un vínculo con las divinidades, el cual aumenta o disminuye según el contexto. El componente contextual es decisivo, al menos para las estatuas: hemos visto que, en algunos contextos, la conexión con el más allá es casi inexistente, como cuando la imagen está embalada en una estantería; en otros casos, en cambio, el vínculo es total, como cuando se les atribuye a las estatuas un movimiento independiente, por ejemplo. En pocas palabras, la religiosidad no es un atributo fijo y permanente que poseen ciertas imágenes, sino la consecuencia de una situación específica, esto es, de un acontecimiento social con el que se busca establecer relaciones entre individuos a través de la mediación de los dioses.

Llegados a este punto, cabe preguntarse cómo se ajusta esta teoría general sobre las imágenes religiosas a lo expuesto al principio de este capítulo respecto a los altares del culto a María Lionza. He destacado tres elementos clave. Primero, que, desde comienzos del siglo xx hasta el día de hoy, la presencia de imágenes religiosas en las ceremonias ha sido objeto de debate hasta tal punto, que ha pasado a ser un aspecto decisivo de los rituales. El culto ha experimentado una suerte de «giro pictórico» (W. J. T. Mitchell, 1994), que ha incrementado la importancia del registro visual, en muchos casos en detrimento del registro textual (el mito parece haber perdido terreno en las ceremonias, en beneficio de los elementos icónicos). Segundo, he mostrado que los altares no son estructuras fijas, sino composiciones sumamente dinámicas que están siempre en movimiento. Las imágenes de los altares se mue-

ven, se modifican o cambian de significado de continuo. Aparecen nuevas imágenes, mientras que se rechazan o incluso se destruyen viejas imágenes. Este constante movimiento de imágenes en los altares tiene una indudable naturaleza estética, política y religiosa. Se trata de un movimiento estético porque responde a un claro deseo explícito de los creyentes de crear altares hermosos que resulten placenteros desde un punto de vista multisensorial. Esto explica por qué se esfuerzan tanto por decorarlo y cuidarlo. Con frecuencia la construcción del altar es más prolongada y más costosa —en cuanto a dedicación personal y dinero invertido— que el propio ritual; de hecho, lo que acaba sucediendo es que la creación del altar es en sí misma un ritual. Lo cierto es que la belleza de los altares no es una belleza desinteresada (Morgan, 1998); no tiene un propósito meramente contemplativo, sino que constituye una condición necesaria para que el altar funcione de un modo religioso, esto es, para que actúe como medio de comunicación entre los creyentes y las divinidades. Es durante este momento de contacto, en el cual, por intermedio de las imágenes, los creyentes interactúan con los espíritus de esclavos negros, indios derrotados, antiguos presidentes del país o personajes míticos como María Lionza, cuando se hace evidente la dimensión política del culto.

Así pues, ¿qué significa la afirmación de que la belleza de los altares permite que las imágenes «actúen como medios de comunicación entre los creyentes y las divinidades»? Como he expuesto a lo largo de este capítulo, las imágenes religiosas se caracterizan por tener un doble régimen, es decir, por mantener con su referente una conexión paradójica basada en una relación de identificación y diferenciación, de identidad y diferencia. Esto es lo que Didi-Huberman describe como el valor inmediato y complejo de las imágenes. Por lo tanto, las imágenes religiosas no son los dioses que representan; solo pueden actuar como imágenes religiosas —esto es, solo pueden desempeñar su función de mediación— si se identifican con su referente, al menos de forma ocasional.⁷ Lo que se observa es que, en el culto a María Lionza, la creatividad visual refuerza la inmediatez de las imágenes. Es como si, para que funcionen, hubiera que activar permanentemente los altares, no mediante la simple aplicación de pautas fijas y preestablecidas, sino por acciones creativas,

7. Como sostiene Birgit Meyer, «los medios tienden a desaparecer cuando se aceptan como mecanismos que de forma natural, por así decirlo, desaparecen en la sustancia de lo que median» (Meyer, 2011: 32).



FIGURA 7. Oráculo. 2016. Foto: Darwin Vásquez.

únicas e irrepetibles dotadas de espontaneidad, ingenio e imaginación estética. Los dibujos hechos en el suelo delante de los altares, conocidos como «oráculos», son un buen ejemplo de esta clase de acciones, cada vez más frecuentes en el culto.

Algo similar ocurre con el papel de la visión durante los rituales. Todas las normas rituales que se refieren al acto de ver o ser visto indican una dimensión activa —esto es, creativa— del contacto visual. Así, cuando el médium mira directamente a los ojos de las estatuas, el espíritu entra en su cuerpo, del mismo modo que, cuando la mirada del médium se cruza con la de los creyentes, se corre el riesgo de que, sintiéndose «atacado», el espíritu decida de improviso marcharse.

Los artesanos confeccionan las imágenes materiales de María Lionza de acuerdo con lo que han visto en sueños o bien en apariciones, y es mediante un acto de intuición visual como un creyente que mira una imagen desconocida de María Lionza puede determinar si es o no una imagen verdadera de la diosa; en otras palabras, si es una imagen dotada de valor indiciario. Así pues,

en el culto a María Lionza, la mirada —del mismo modo que las imágenes religiosas— tiene una dimensión generativa, en el sentido de que crea o establece el contacto inicial entre humanos y espíritus, gracias al cual puede tener lugar el ritual como ceremonia colectiva que persigue propósitos específicos.

CAPÍTULO 4

Entre arte y religión

Este capítulo está dedicado a la imagen de María Lionza en el ámbito artístico. Dado que el número de piezas artísticas inspiradas en esta divinidad es muy vasto, solo me referiré a una pequeña selección de obras que estimo en especial apropiadas para dar cuenta de la complejidad de la figura de María Lionza. En las páginas que siguen analizaré pinturas, esculturas, *collages*, fotografías, historietas y vídeos, con vistas a responder diversas preguntas. ¿Cómo han representado a María Lionza artistas antiguos y cómo lo hacen los artistas contemporáneos? ¿Cuáles son las características ontológicas de la imagen artística de la diosa? Y, por último, ¿en qué difieren las representaciones artísticas de la deidad de las imágenes utilizadas en el contexto de los rituales?

La inclusión de un capítulo sobre arte en un libro dedicado al culto a María Lionza se justifica por dos razones. En primer lugar, las esferas religiosa y artística asociadas con María Lionza han estado estrechamente vinculadas desde comienzos del siglo xx. Así, los artistas se han inspirado en el culto para realizar sus creaciones, mientras que los creyentes han reproducido obras de arte y les han dado nuevos significados con fines rituales. Pero la relación entre ambos dominios ha sido —y continúa siendo— mucho más profunda y fundamental. De hecho, entre arte y religión ha existido una relación de constancialidad y no una simple influencia mutua. En efecto, la mayoría de los artistas interesados en María Lionza han definido su práctica creativa en términos religiosos, es decir, como una actividad que les permite ponerse en contacto con la divinidad, rendirle homenaje o solicitarle favores. Así pues, el ritual artístico se ha considerado históricamente al mismo nivel que los rituales religiosos, lo que proporciona a la obra de arte características de la imagen religiosa. Tanto es así, que muchos artistas afirman que realizaron sus creaciones sobre María Lionza bajo la influencia directa de la diosa, cuyo espíritu los guio en su tarea creativa, ya fuera en forma de revelaciones como en sueños o episodios de posesión espiritual. Por su parte, los creyentes de María Lionza han destacado siempre la importancia de la sensibilidad estéti-

ca para tener éxito en las prácticas rituales. Muchas creyentes afirman que es necesario cierto «arte» para construir los altares (un elemento clave en la celebración de ceremonias), entendiendo este «arte» como la habilidad para crear objetos hermosos usando una técnica específica.¹ De este modo, el ritual religioso toma algunas de las características de la creación artística y, por consiguiente, incorpora la imagen religiosa en la obra de arte. Por lo tanto, si tenemos en cuenta determinadas prácticas sociales ejecutadas por artistas y creyentes, y nos esforzamos por analizarlas sin ceñirnos a moldes conceptuales predeterminados, debemos aceptar que, en el caso del culto a María Lionza, la distinción entre «arte» y «religión» es a menudo engañosa. De hecho, en el culto a María Lionza no ha existido nunca un dominio «religioso» opuesto a un dominio «artístico», sino una única «esfera social» en la que la devoción se ha expresado frecuentemente de forma creativa, y la creación se ha manifestado como práctica devocional.

La segunda razón para incluir este capítulo es la enorme heterogeneidad de las representaciones de María Lionza que circulan en el ámbito artístico, entendido este como dominio específico constituido por «profesionales del arte», como artistas, estudiantes de bellas artes o directores de museos. Lo cierto es que en el mundo del arte se encuentran algunas de las representaciones más innovadoras y originales de la diosa. El análisis de varias de estas piezas artísticas de la deidad permite comprender la naturaleza cambiante y poliédrica de esta figura, así como su capacidad para reinventarse una y otra vez de acuerdo con los más diversos cánones estéticos.

PEDRO CENTENO VALLENILLA Y EL DISCURSO DEL MESTIZAJE

Las obras pictóricas conforman el grupo más numeroso de representaciones artísticas de María Lionza. Aunque lo que me interesa es hablar de artistas actuales y, en su mayoría, relativamente desconocidos, no puedo comenzar un estudio de las pinturas de María Lionza sin referirme al pintor más popular

1. Los creyentes suelen definir como un don la habilidad para hacer altares hermosos, un concepto utilizado históricamente para referirse al innato talento creativo del artista de genio (Price, 1989).

y renombrado de la deidad: Pedro Centeno Vallenilla² (1899-1988). La obra de Pedro Centeno Vallenilla fue esencial para definir la visión actual de María Lionza, hasta tal punto que la mayoría de la gente considera que esta es la representación «oficial» de la divinidad. La influencia de este autor en el ámbito imaginario que rodea a María Lionza es enorme y no se limita a la esfera del arte, sino que alcanza también la tradición literaria y la práctica del culto.

Centeno Vallenilla fue el primer artista que trabajó con la figura de María Lionza, a la que descubrió gracias a la publicación del mito de Gilberto Antolínez (D. Barreto, 1990: 181). Su primera pintura de María Lionza data de 1925. Este lienzo, denominado *María Lionza*, es la imagen de una mujer desnuda vista de espaldas, detrás de una cascada³ (D. Barreto, 1998: 182). Tras esta primera obra, Centeno Vallenilla empezó enseguida a pintar a María Lionza vista de frente, como personaje principal de diversas telas. En ellas el artista la retrata como una mujer mestiza y exuberante, acompañada por hombres que representan los distintos grupos étnicos de Venezuela: «negros», «blancos», «indios» y «mestizos». Si Centeno Vallenilla pintó a María Lionza como mestiza es porque vio en ella un símbolo de la fusión de las razas y culturas de la nación. En consecuencia, la obra de este autor tiene un poderoso componente político. En sus lienzos recrea la ideología oficial del mestizaje de Vene-

2. Pedro Centeno Vallenilla nació en Barcelona (Venezuela) el 13 de junio de 1899. A los once años ingresó en la Academia de Bellas Artes de Caracas. Amplió luego sus estudios en Nueva York, París y Roma, donde descubrió las obras de Miguel Ángel, que influyeron profundamente en su estilo. Tras obtener un diploma de abogado en la Universidad de Caracas, desempeñó un cargo diplomático como representante de Venezuela en las tres ciudades extranjeras en que estudió. En 1947 fundó una escuela de arte gratuita en Caracas que se convirtió en punto de reunión de muchos intelectuales venezolanos. Durante la década de 1950, su principal período creativo, se asoció con el gobierno del dictador Marcos Pérez Jiménez. Murió en 1988 en Caracas. La obra de Centeno Vallenilla ocupa un lugar singular en la pintura venezolana, ya que el autor se mantuvo apartado de las tres corrientes predominantes de principios del siglo xx: paisajes, naturalismo y realismo social. Los temas de sus composiciones, a menudo muy alegóricas, son el mestizaje americano y, en particular, las figuras de los caciques, a quienes consideraba símbolos históricos de Sudamérica.

3. Es significativo que, la primera vez que Centeno Vallenilla representa a la deidad, la muestre precisamente de espaldas; en otras palabras, que deje oculto el rostro. Esta decisión da lugar a diversas interpretaciones. Pude suponerse que el autor no sabía a ciencia cierta qué identidad étnica debía darle a la deidad y, ante la duda, prefirió mostrarla de espaldas. Es posible también que eligiera ocultar el rostro de la figura como una alusión a su distancia, su misterio y su inaccesibilidad a los humanos.

zuela promulgada en la década de 1950 por el dictador Marcos Pérez Jiménez, y al mismo tiempo subraya los estereotipos étnicos de los diferentes grupos humanos que conforman el país. Al igual que el propio Pérez Jiménez, Centeno Vallenilla fue un fiel seguidor de María Lionza. De hecho, en su obra reveló la influencia que, supuestamente, la Reina había ejercido en él durante su actividad creativa.⁴

María Lionza guarda la entrada de la mina es una de las obras más representativas de este artista (véase el capítulo 7). María Lionza aparece en el centro de la imagen, completamente desnuda, con el largo cabello negro recogido en una trenza que le cae sobre el pecho, y la piel oscura, signo de sus raíces mestizas. Se encuentra de pie a la entrada de una cueva, en una postura muy sensual, y con la mano izquierda sostiene cerca de su cara la cabeza de una enorme serpiente amarilla que está enrollada en su cuerpo. A ambos lados de la entrada a la mina hay numerosos tesoros depositados como ofrendas. Esculpidas en bajorrelieve en la roca se ven dos altas estatuas que recuerdan el arte nativo prehispánico. A los pies de la diosa, con el rostro vuelto hacia el suelo, yacen siete hombres desnudos —tres blancos, tres indios y un negro—, en una posición de evidente devoción e incluso sumisión. La idea de mestizaje se sugiere por el color de la piel de María Lionza y por los diferentes orígenes étnicos de sus esclavos. La presencia de estos siete esclavos puede interpretarse como una alegoría del pueblo de Venezuela, que presenta sus respetos a María Lionza, la Reina de Venezuela.

MARÍA LIONZA EN LAS PINTURAS CONTEMPORÁNEAS

Son muchos los pintores que han recreado la figura de María Lionza con posterioridad a Centeno Vallenilla. Una obra particularmente interesante por su naturaleza violenta y dramática es la de Máximo Alberto Orozco Alverado,⁵ un pintor venezolano que vivió en la ciudad de San Felipe y a quien conocí en 2005. En 2006 pintó un lienzo inspirado en María Lionza que lleva por título *La virgen de los alambres*.⁶

4. Testimonio de Antonieta Álvarez, comunicado personalmente.

5. En el caso de los artistas, no utilizo seudónimos, sino su nombre real. Esta decisión se tomó con el acuerdo de los propios artistas.

6. *La virgen de los alambres*. Óleo sobre tela, 65 x 44 cm. Colección de Roger Canals.



FIGURA 8. *La virgen de los alambres*, 2006. Artista: Máximo Orozco.

Esta tela reúne muchos elementos de la tradición de María Lionza; pero, al mismo tiempo, ofrece un retrato de la deidad muy original. La diosa aparece en el centro de la imagen, desnuda, con piel clara y largos cabellos negros, en un estilo que recuerda las representaciones indígenas de esta figura. No obstante, María Lionza lleva una corona de oro, lo que demuestra la influencia del modelo de esta divinidad como reina. Asimismo, el uso del término «virgen» en el título apunta a una asociación entre María Lionza y la Virgen María. Por añadidura, los ojos cerrados y la pacífica expresión de su rostro le confieren una beatitud calma y serena.

En el lienzo de Orozco, la diosa tiene los brazos alzados como en la estatua de Colina; pero, en lugar de sostener en alto una pelvis, sujeta en las manos una paloma blanca, un símbolo de paz. La figura de la paloma contrasta con la gigantesca y monstruosa águila que se cierne sobre la deidad y que, según Orozco, simboliza el poder de Estados Unidos. Debajo del águila reinan el horror y la devastación: a la derecha se elevan llamas infernales que queman las alas de la paloma; a la izquierda aparece una cara fantasmal con una horrible mano de la que gotea sangre. En la parte inferior se ven caras consumidas por el dolor y el sufrimiento, que representan el mundo y el vasto número de seres humanos sometidos al dolor infligido por el águila y sus sucesores. En la interpretación de Orozco, María Lionza aparece en medio del terror, al igual que Cristo, para salvar a la humanidad. El hecho de que tanto María Lionza como el mundo en general estén cercados por alambre de púas expresa una visión muy pesimista. Violentamente apartados, convertidos en esclavos de un poder que se cierne sobre ellos, María Lionza y todos los seres humanos parecen incapaces de escapar de las llamas del infierno.

La pintura se ajusta al discurso contra Estados Unidos que Hugo Chávez difundió durante sus años de gobierno. El imperio estadounidense es representado como el Mal que devasta a la humanidad, y María Lionza como la esperanza del pueblo largamente oprimido. Sin embargo, sería un error considerar esta tela como una distorsión, una desviación o una manipulación ilícita del «auténtico» mito de María Lionza. Como he mencionado en el primer capítulo, no existe un único mito de María Lionza, sino incontables variantes, todas ellas interrelacionadas en cierta forma y asimismo legítimas. El poder del mito y la imagen de María Lionza reside, precisamente, en su capacidad para que diferentes actores sociales los reinterpreten y materialicen en función de los cambios políticos y los diferentes contextos sociales.

De hecho, no todas las pinturas de la deidad tienen el componente político de la obra de Orozco. La tela de Felipe Guevara *Sin título*⁷ es un magnífico ejemplo de una pieza en la que el autor busca liberarse de toda contextualización histórica combinando motivos que suelen asociarse con diferentes versiones de la figura de María Lionza.

La deidad aparece en el centro de la imagen, desnuda y adornada con una corona. Tiene un cuerpo esbelto y escultural de proporciones perfectas, que expresa la naturaleza intachable de la propia divinidad, y se encuentra en medio de la selva, lo que alude al vínculo de María Lionza con la naturaleza virgen y salvaje. Como en otros retratos, la diosa tiene los brazos alzados, pero no sujeta en alto una pelvis, sino una serpiente roja. Representada como una mujer blanca, María Lionza parece estrechamente ligada a este animal, el cual, enroscado en sus brazos, acerca la cabeza a la boca de la deidad. La posición de la serpiente confiere un erotismo a la escena que se ve



FIGURA 9. *Sin título*. 2002. Artista: Felipe Guevara.

7. *Sin título*. Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 100 cm. 2006. Colección del autor.

reforzado por la postura de María Lionza, con la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados, como presa de debilidad o del éxtasis. Asimismo, la serpiente roja contrasta con la gruesa serpiente verde sobre la que camina la divinidad. La oposición entre las dos serpientes es muy original y se puede interpretar como un símbolo de la doble pertenencia de la diosa al mundo divino y al mundo humano: la serpiente verde, enorme y pesada, se identificaría con el suelo y la materia, mientras que la otra, que no está en contacto con la tierra, simbolizaría el dominio divino. Por otra parte, como recurso artístico, destaca el rostro de la deidad, el cual, completamente blanco, brilla con luz propia en medio de la oscuridad y muestra así su fuerza espiritual y celestial. Por último, detrás de María Lionza se ve una pelvis, un elemento tomado de la escultura de Colina y que simboliza el nacimiento y la fertilidad.

Estos autores están unidos por la relación que mantienen con María Lionza. Ambos declaran que María Lionza interviene en sus creaciones, los guía y les proporciona inspiración artística. Ambos manifiestan que, antes de pintar a la diosa, necesitan «verla». Esta visión no asume la forma de una imaginación *ex nihilo*, sino más bien la de un reconocimiento. María Lionza aparece, permite que la vean y así se convierte en modelo de su propia representación. Por consiguiente, la obra surge como un contraste con este don inicial. Los trabajos artísticos se conciben, pues, como tributos u ofrendas hechos a la divinidad. Esto ayuda a entender por qué, cuando Máximo Orozco me regaló su lienzo *La virgen de los alambres* en 2010, me pidió que lo colgara en un lugar especial de mi casa, lo limpiara con regularidad, lo cuidara y, de vez en cuando, le hiciera alguna ofrenda. Este conjunto de instrucciones rituales denota una concepción de la pintura como imagen religiosa, y no como una obra de arte «sin encantamiento».

LAS FORMAS DE MESTIZAJE

Un buen número de obras evocan, desde diferentes ángulos, la idea del mestizaje de la población de Venezuela y, en particular, la de María Lionza como síntesis de tal diversidad. Este tema, también presente en altares del culto, se observa en el lienzo *Diosa selvática*,⁸ de Rafael Ramón González. Ubicada en el

8. *Diosa selvática*. Óleo sobre lienzo, 107 x 82 cm. 1960. Colección del Museo Carmelo Fernández (San Felipe).



FIGURA 10. *Diosa selvática*. 1960. Artista: Rafael Ramón González.

centro de la pintura, María Lionza aparece completamente desnuda y acompañada por un tapir, una serpiente y un jaguar, un animal que también forma

parte del universo mítico asociado a esta divinidad. Tiene las piernas cruzadas, un detalle que parece insignificante pero que es muy original e incluso sorprendente, si se considera que una de las reglas más difundidas en el culto es la prohibición de ejecutar tal gesto durante los rituales dedicados a esta diosa. Su mano izquierda reposa sobre la cabeza del tapir, y la derecha descansa sobre su propia corona. Aferra un fruto rojo, probablemente una manzana. Según esta interpretación, da la impresión de que el artista trata de identificar a María Lionza con Eva, la primera mujer de la Biblia, lo que nuevamente pone de relieve la influencia del cristianismo en las representaciones artísticas de la deidad. A la izquierda de María Lionza hay tres personajes que representan el mundo africano: un músico que toca el tambor, otro que hace sonar las maracas y, por último, otro que lleva un cesto en la cabeza. A la derecha de la divinidad se ven cinco personajes, tres en primer plano y dos más atrás, que evocan el mundo indio. Como indica el título, la escena es una selva salvaje con árboles, flores, ríos y lagos.

Sin duda, uno de los aspectos más notables y únicos de esta pintura es que resulta imposible determinar el origen étnico de María Lionza. La piel y el cabello son verdes con tintes rojos y ocre, en consonancia con los tonos dominantes de la tela, lo que subraya el vínculo esencial que une a la divinidad con la naturaleza en general. Esta obra demuestra cómo el arte se toma la libertad de dejar a un lado un aspecto fundamental de la imaginación que rodea a María Lionza y que, ya sea en forma oral o visual, rara vez se omite en la práctica del culto, a saber, su caracterización étnica. De hecho, se puede decir que María Lionza representa aquí el mestizaje, ya que está acompañada de gente india y negra y aferra una manzana roja, un símbolo de la tradición cristiana. Sin embargo, es evidente que, comparada con las otras obras comentadas, la figura en sí de esta tela carece de especificaciones raciales.

Durante mi estancia en San Felipe conocí a Ramón, que en esa época era restaurador en el Museo Carmelo Fernández, donde se expone esta pintura. Ramón es un seguidor del culto a María Lionza que solía fumar tabacos ante el altar que tenía en su casa y que iba a la montaña de Sorte a celebrar rituales, en los que asumía el papel de «banco». En una de mis visitas al museo, Ramón me contó que había estado trabajando unos cuantos días en la restauración de un cuadro de María Lionza. Al instante me pregunté qué clase de relación podía tener con un retrato de la divinidad un restaurador que cree en María Lionza. Varios días más tarde visité el taller de Ramón provisto de mi cámara. Cuando llegué, estaba restaurando el lienzo *Diosa selvática* con

gran cuidado y esmero. Mientras seguía trabajando, Ramón me explicó que, para él, restaurar imágenes de María Lionza era una manera de rendir homenaje a la divinidad y de manifestarle su devoción, respeto y gratitud. De hecho, al dedicar su tiempo a la restauración de pinturas, Ramón intentaba expresar a la diosa su amor por ella y su lealtad. Asimismo, embelleciendo las representaciones de la diosa, podía mostrarla al mundo «tal como ella merecía que la mostraran», esto es, en toda su hermosura. Por último, afirmó que trabajar en una tela de María Lionza le permitía acercarse a ella, estar en contacto con la diosa. La conducta de Ramón para con esta pintura era la misma que se observa respecto a las imágenes de un altar, y sus propias palabras dejan en claro que, para él, la restauración de los retratos de María Lionza guarda una enorme similitud con un ritual religioso. Este episodio revela cómo, en un contexto tan lejano al ritual como un taller de restauración, una imagen artística de María Lionza puede convertirse en imagen religiosa, es decir, en una imagen que no es sólo la representación de una deidad, sino una imagen en que la diosa simplemente está presente.

LA IMAGEN DIFUSA

Hasta el momento ha quedado de manifiesto que el problema de la representación del cuerpo de María Lionza es crucial para entender los discursos social, político, religioso, étnico y femenino referidos a esta deidad. El tema de las características físicas de María Lionza, presente en el ámbito artístico y el literario, es muy significativo en la práctica del culto, ya que todo el mecanismo de adoración de la divinidad a través de la imagen se basa en la idea de que solo una representación fidedigna de su físico puede actuar como mediadora entre este mundo y el más allá. Por consiguiente, en la práctica del culto, representar a María Lionza implica recrear su cuerpo, lo cual no es el caso en la esfera del arte. De hecho, hay artistas que han dado un paso que no tendría sentido en la práctica del culto: crear una imagen de la divinidad en la que han desaparecido la cara y el cuerpo. Ahora bien, ¿qué significa representar a María Lionza sin mostrar su cuerpo o su rostro? ¿Cómo se puede saber que se trata realmente de María Lionza? ¿Qué implicaciones tiene este acto desde un punto de vista étnico y religioso?

Una de las personalidades que me causaron mayor impresión durante mi estancia en Venezuela fue, sin duda, Hugo Álvarez. Único y radical, ávido lec-

tor de Gilberto Antolínez y profundo creyente en María Lionza, Álvarez era un pintor apasionado y compulsivo capaz de crear decenas de dibujos en un día, que experimentaba sin cesar con nuevas formas y nuevas técnicas, y dedicaba la mayoría de su tiempo al tema de María Lionza. De los centenares de obras inspiradas por esta divinidad que ha compuesto a lo largo de su carrera, querría mencionar una realizada en 2014 y titulada *Las tres potencias*. La pintura presenta a tres personajes de pie que corresponden a María Lionza, el Negro Felipe y el Indio Guacaipuro. María Lionza está en el centro, desnuda y adornada con una corona de hojas, y sostiene en la mano un objeto que parece ser alguna clase de fruta. El Negro Felipe y el Indio Guacaipuro son meras siluetas sin rasgos definidos. Con pinceladas rápidas y espesas, a medio camino entre un bosquejo y una pieza acabada, Álvarez ha creado una obra de un estilo deliberadamente antirrealista en la que María Lionza aparece despojada de su cara y de cualquier elemento que señale su origen divino. Sin embargo, su silueta está bien definida.

En la pintura *Sin título*,⁹ de Milagros Lugo, el cuerpo de la deidad está por completo borrado. Sobre un fondo marrón oscuro se ve una corona dorada de siete puntas, cada una incrustada de una piedra preciosa (y es importante recordar que el número siete se asocia tradicionalmente con la figura de María Lionza). Una serie de puntos dorados descienden de la corona, como astillas de oro, y configuran un contorno que se corresponde con el busto de la deidad que se suele usar en los rituales y que representa a la divinidad como una mujer blanca o mestiza. Debajo de estos puntos dorados hay un gran cuenco que parece ser una evocación de la pelvis y, por lo tanto, una referencia a la estatua de Colina. En esta pintura, María Lionza ha perdido por completo su corporalidad. La representación de la diosa se ha vuelto más abstracta, más efímera y más inmaterial.

Así pues, las recreaciones pictóricas de María Lionza han perdido su componente representativo. En las pinturas dedicadas a la deidad ya no es necesario hacer un retrato de ella: basta con evocar su presencia y su poder por medio de formas y colores. ¿Ocurre lo mismo en la escultura?

9. *Sin título*. Diversos materiales sobre lienzo, 120 x 100 cm. Colección de Asociación de Artes y Ciencias Aroa.

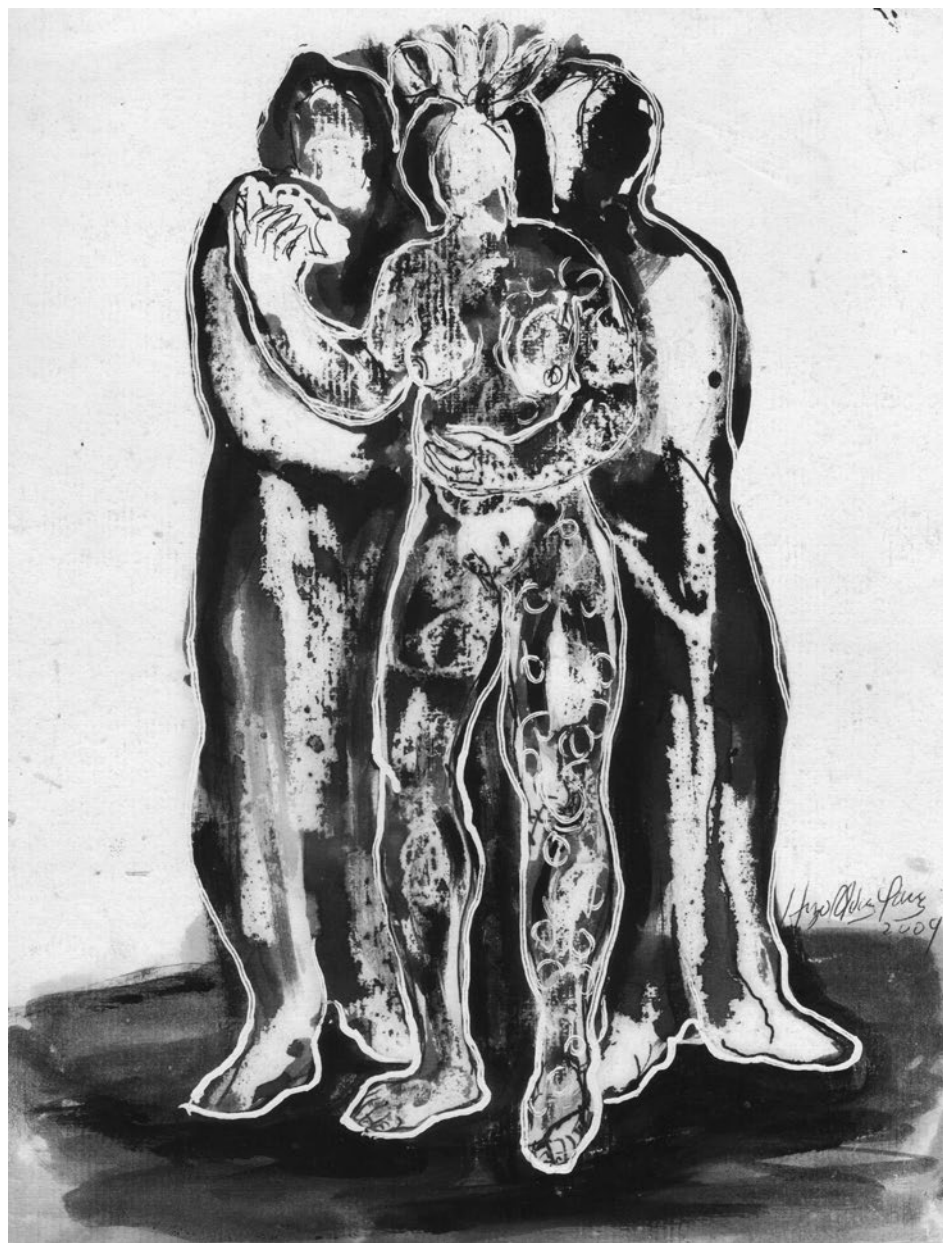


FIGURA 11. *Las tres potencias*. 2005. Autor: Hugo Álvarez.

ESCULTURAS DE MARÍA LIONZA

La escultura más famosa que representa a María Lionza es, sin duda, la de Alejandro Colina, que muestra a la deidad como una india a horcajadas sobre un tapir y sosteniendo en alto una pelvis. Han sido muchos los artistas que han remodelado y reinterpretado esta escultura. La obra de Mireya Camacho *Velación en la montaña*,¹⁰ en la que se aprecia una escena de devoción a María Lionza (*velación* significa ‘purificación espiritual’), es un buen ejemplo de ello. Sobre un suelo rocoso se ve a siete creyentes que depositan ofrendas a los pies de la deidad, que está desnuda y montada en un tapir. No obstante, la artista intenta mostrar que los creyentes no rinden homenaje a la estatua, sino a la propia María Lionza. La diosa no es gris, como el pedestal en que descansa a la entrada de Caracas. Por el contrario, el color carne de su piel parece indicar que es, de hecho, un ser vivo, una persona. El uso de la escultura de Colina como modelo representativo de María Lionza revela la ambigüedad que existe en el culto y en el arte respecto a la relación entre la imagen y la divinidad. La escultura de María Lionza se identifica con la propia diosa; en otras palabras, se confunde a la deidad con su imagen.

Las relaciones que se establecen con las imágenes de los dioses son complejas y, a veces, engañosas: lo que a primera vista parece tal vez un acto iconoclasta puede acabar por ser una evidente expresión de respeto o, incluso, de devoción para con las divinidades. El caso de las esculturas de Victoria Proaño es un ejemplo perfecto de la ambivalencia de esta conducta respecto a las imágenes. El proceso de creación de estas esculturas es como sigue. Primero la artista acude a la fábrica de imágenes religiosas de Santa Bárbara (San Felipe), que mencioné en el capítulo anterior, para comprar bustos de yeso sin pintar de María Lionza en su representación como reina. Una vez en su taller, modifica por completo las esculturas, que sufren una transformación radical. Pintados con diversos colores y decorados con materiales y objetos colgantes, los bustos son apenas reconocibles tras haber pasado por las manos de la artista. Al igual que en algunas pinturas mencionadas, en las creaciones de Victoria Proaño el rostro de María Lionza está borrado o, mejor dicho, oculto.

En un primer momento, y antes de conocer a la artista, interpreté las obras de Victoria Proaño como un acto de iconoclasia, de violencia contra la ima-

10. *Velación en la montaña*. Arcilla pintada, 14 x 18 x 20 cm. Colección Garibaldi Bolignini.



FIGURA 12. *Transmutación de la imagen*. 2006. Artista: Victoria Proaño.

gen. Repintar y enmascarar la imagen religiosa de María Lionza me parecía un acto explícito de protesta y provocación que tomé como un signo de oposición al culto y, en especial, a la dinámica de deificación y devoción de las representaciones de la diosa. Mi impresión era que el objetivo de la obra de Victoria Proaño consistía en secularizar la imagen de la deidad. Pensaba que, mediante esas modificaciones, la artista quería transmitir la idea de que la deidad no era más que una imagen, un objeto desprovisto de encantamiento que, por consiguiente, se podía alterar con total libertad de acuerdo con los deseos de cada uno. Mi interpretación no difería demasiado de la de muchos creyentes que, al ver las esculturas en una exposición, consideraron que hacer irreconocible la imagen de María Lionza más asociada con el culto constituía casi una blasfemia. La violencia perpetrada contra la imagen se interpretaba como un ataque a la misma deidad.

No obstante, hablando en persona con Victoria Proaño me di cuenta de que el significado que ella le atribuía a su obra era totalmente distinto. Ante todo, la autora dio pruebas de ser una ferviente creyente de María Lionza. Me explicó que, desde que era niña, había sentido interés y una atracción es-

pecial por esta divinidad. Un día, siendo adolescente, había tenido una visión de María Lionza, que desde entonces se le aparecía con regularidad en sueños. De acuerdo con la artista, esta divinidad, de fuerza y belleza notables, siempre había estado cerca de ella y la había ayudado en momentos de dificultad. Por lo tanto, la creación de sus esculturas persigue una doble finalidad. Por una parte, Proaño quiere agradecerle a María Lionza la ayuda y apoyo que le ha proporcionado, de modo que sus obras son una manera de rendirle homenaje, de demostrarle su consideración por ella; en pocas palabras, es un tipo de ofrenda. Por otra parte, mediante estas esculturas, Victoria Proaño intenta acercarse a María Lionza y ponerse en contacto con ella. Este acercamiento a la divinidad incluye reinventar su imagen o, más precisamente, personalizarla. De hecho, la obra de Victoria Proaño es del todo única, porque lo que le sirve de inspiración no es la figura de María Lionza, sino su imagen. Revela asimismo un estrecho vínculo entre la creación artística y la devoción religiosa. La transformación de la imagen religiosa por medio de procedimientos artísticos ligados a la imaginación de la artista no da nacimiento a una imagen «puramente artística», sino a una imagen artística y religiosa a la vez, o a una imagen que es religiosa porque es el resultado de un proceso creativo; en otras palabras, es artística porque es el resultado de una experiencia religiosa.

COLLAGES, VÍDEOS Y FOTOGRAFÍAS

En el ámbito artístico, María Lionza es reinventada en toda clase de soportes. Uno de los más originales es el de los fotomontajes. Tomemos el ejemplo de Juan José Olavarría. Este artista venezolano, también ligado al culto a María Lionza, es autor de una serie de obras sobre el tema de la imagen de María Lionza en las que se ve la estatua de Alejandro Colina colocada en lugares famosos, como la plaza del Comercio de Lisboa, la plaza Roja de Moscú y la torre Eiffel de París, entre otros. Una de estas obras muestra la estatua de María Lionza sobre un pedestal en el centro de Barcelona, en el mismo sitio en que está ubicada la conocida estatua de Colón. La falsa foto de Olavarría produce un enorme efecto de objetividad. Al contemplarla, se diría que es real, esto es, que se trata de una reproducción fidedigna de un monumento que existe en el mundo externo. Asimismo, la elección del blanco y negro permite imitar la textura de las fotos antiguas, lo que da al fotomontaje la apariencia de un documento histórico (Burke, 2001).



FIGURA 13. *Todo Barcelona*. 2016. Artista: Juan José Olavarría.

La obra de Juan José Olavarría es un magnífico ejercicio irónico que abarca tres dominios diferentes: la estatua de María Lionza, los lugares donde está colocada y la propia imagen fotográfica. Por un lado, es importante recordar que la estatua de Alejandro Colina está estrechamente ligada al paisaje urbano de Caracas, donde se ha convertido en un icono. Su ubicación en la autopista del Este, una de las principales vías de acceso a la capital de Venezuela, tiene, para los creyentes, un poderoso componente simbólico. Desde el centro de la autovía, María Lionza «mira» quién entra en la ciudad. Podría decirse que, de algún modo, vigila la entrada de Caracas. Además de esta función de protección, la imagen de María Lionza colocada en la entrada de Caracas sirve para recordarle a la gente que llega las raíces indígenas del país. El otro ejemplar que existe de la estatua de Colina se encuentra —como mencioné en el capítulo 2— en Chivacoa, cerca de la montaña de Sorte, es decir, en un lugar íntimamente ligado al culto a María Lionza. En ambos casos, la escultura de Colina tiene un vínculo consustancial con su entorno, hasta el punto de que la relación entre imagen y contexto se percibe como una necesidad. La obra de Olavarría explota la ruptura de esta relación entre imagen y contexto, esto es, la desnaturalización de la imagen al encontrarse en un lugar que le es ajeno y donde ya no parece tener sentido alguno.

Por otro lado, la naturaleza irónica de la obra de Olavarría también tiene como objetivo las localizaciones de la imagen de la estatua de María Lionza,



FIGURA 14. *María de la Onza*. 2010. Artista: Gala Garrido Lozada (Galagalo).

todas las cuales comparten un rasgo común: son sitios emblemáticos de la herencia histórica europea de ciudades de renombre universal. Más aún, todos estos lugares y monumentos históricos que el artista utiliza están imbuidos de una suerte de carácter sagrado, de un aura que los transforma en espacios casi religiosos. A este respecto, los fotomontajes de Olavarría son doblemente

iconoclastas. Por una parte, implican una violencia perpetrada contra la imagen de María Lionza, ya que el «lugar natural» de esta representación es Venezuela y, de manera específica, la montaña de Sorte. Por otra parte, expresan una violencia ejercida en los sitios europeos en que se coloca la imagen de la diosa. En efecto, en el contexto de la industria contemporánea del turismo y de la cosificación de la herencia histórica y cultural, estos sitios han adquirido una especie de «carácter sagrado secular». Por consiguiente, colocar en medio de la corte de Versalles o de la Plaza Roja la estatua de una india desnuda montada en un tapir y que sostiene en alto una pelvis adquiere el sentido de un sacrilegio, una irreverencia; en pocas palabras, de profanación de un lugar de veneración.

Por último, los fotomontajes de Olavarría son interesantes en lo que hace al tema de la veracidad de la fotografía. Como comentamos en el tercer capítulo, la historia de la fotografía se ha caracterizado por la creencia en su valor referencial. La imagen fotográfica es un vestigio de realidad que obliga al espectador a creer en la existencia externa del objeto fotografiado. Si algo aparece en la fotografía, es presumiblemente porque existe fuera de ella. En principio, la fotografía «solo captura» lo que tiene existencia material y objetiva o, en otras palabras, «lo que es». Sin embargo, el referente de los montajes de Olavarría, presentado en forma de fotografía, no existe. No se puede encontrar a María Lionza en el Palacio de Buda ni junto a la torre Eiffel. Estas composiciones son, pues, fotografías imposibles y falsas. Y, no obstante, a primera vista, uno se siente tentado de conferir a estas imágenes un valor de realidad. Basta con ver la textura fotográfica para atribuir a los montajes un componente referencial. Solo más tarde se advierte que es un juego. Olavarría demuestra que la autoridad que atribuimos a la fotografía se basa sobre todo en criterios estéticos relacionados con las características formales de la imagen, y no en su contenido.

Otra propuesta artística original es la de la artista venezolana Gala Garrido, quien se fotografía vestida como María Lionza. A tal fin, incorpora algunos elementos emblemáticos de la divinidad, como la corona de oro, el vestido azul y, en particular, la enorme serpiente enroscada en su cuello. El collar de madera que luce constituye una clara referencia al mundo indígena. Para su obra, Garrido se inspira en las estampas sagradas, cuyos elementos cursis exagera al máximo. Esto se aprecia en los colores chillones y estridentes que emplea la autora, así como en el color de fondo de la imagen, un azul celeste infantil. Dejando al aire su pecho derecho (con un *piercing*), la artista juega con

la naturaleza sexual que siempre ha tenido la imagen de María Lionza y que en años recientes se ha hecho evidente en las estampas sagradas en que se representa a la diosa como reina. Además, con este detalle, Garrido afirma querer establecer un vínculo entre María Lionza y las famosas guerreras Amazonas. De acuerdo con la artista, ambas figuras simbolizan el poder de las mujeres sobre los hombres. En resumen, la obra de Garrido es claramente transgresiva, corrosiva e irreverente. La artista utiliza la estética de las estampas sagradas para destacar lo que siempre ha caracterizado a la imagen y el culto a María Lionza: el vínculo indestructible entre arte y religión, entre lo sagrado y la sexualidad, entre la seriedad y la ironía.¹¹

EL MUSEO COMO ESPACIO DE CULTO

El 3 de junio de 2006, el Museo Carmelo Fernández de San Felipe organizó una visita privada a la exposición «María Lionza, religiosidad mágica de Venezuela», que reunía una gran cantidad de obras de arte inspiradas en la diosa. Ese día, mientras paseaba por las salas de la exposición, reparé en una mujer que contemplaba con gran atención una pintura de María Lionza. Aprovechando un momento en que la sala quedó casi vacía, la mujer cerró los ojos, visiblemente tensa y nerviosa, agachó la cabeza y murmuró una oración. Al acabar su rezo, tocó con solemnidad la frente de la figura de María Lionza representada en el lienzo, se santiguó y se marchó a toda prisa, como si temiera ser vista. Unas horas más tarde tuve la oportunidad de hablar con ella. Le confesé que la había visto rezando ante la pintura y, tras disculparme por haber sido testigo involuntario de ese momento íntimo, le pregunté por qué ha-

11. La figura de María Lionza ha sido usada asimismo por dibujantes de historietas. La colección *Comics mitos urbanos*, por ejemplo, dedicó toda su tercera edición, publicada en 2010, a trabajos inspirados en la diosa. El volumen reúne obras de diferentes artistas, en su mayoría venezolanos —aunque también participaron artistas de México, Bolivia y Colombia—, que recrean de diversos modos la figura de María Lionza y su universo simbólico. La mayor parte de las obras toman como referencia el mito de Antolínez. En estos casos, María Lionza aparece como una india de extraordinaria belleza y sensualidad, asociada con el agua, el tapir y la naturaleza. Otras historias, en cambio, destacan la estatua de Colina y representan a María Lionza como una diosa urbana que, entre coches y rascacielos, protege a sus creyentes de los delincuentes y de otros peligros de la gran ciudad. Por último, algunas historias eligen como tema principal la práctica del culto y, en especial, los rituales de posesión.

bía actuado de ese modo. Me contestó que, al contemplar esa imagen, había «sentido» la presencia de la Reina. Fue a través de esta intuición —«cargada de emoción», según dijo la mujer— como la representación adquirió el valor de imagen religiosa.

Tal vez resulte sorprendente que esta creyente pudiera sentir una intuición religiosa de este tipo en un lugar en apariencia tan poco religioso como un museo, donde la conducta que se espera del espectador, en teoría, es la de contemplación y apreciación de la obra de arte, no la de oración o devoción. No obstante, y aunque parezca contradictorio, el contexto de la exposición puede haber contribuido a la deificación de la obra. Como han indicado muchos autores, los museos guardan una gran semejanza con santuarios y lugares de adoración (Clair, 2007). Las paredes blancas y limpias dan a las salas de los museos el aspecto de un espacio puro e inmaculado que se opone simbólicamente a la atmósfera impura y corrupta del mundo exterior. En los museos encontramos obras de arte, objetos únicos y extraordinarios que tienen una aura especial.¹² Por eso no podemos tocarlas o acercarnos demasiado a ellas. Cabe pensar que la atmósfera «sagrada» del museo contribuyó a que esta creyente asumiera una posición de respeto e incluso de admiración hacia la pintura, lo que debe de haber facilitado la atribución de un valor religioso a la imagen.

Fuera cual fuere el caso, esta experiencia etnográfica demuestra que, en el culto a María Lionza y desde la perspectiva del creyente espectador, tanto las imágenes religiosas como las obras de arte pueden tener una dimensión trascendente. Sin embargo, unas y otras difieren en un aspecto: el momento de atribución de esta religiosidad no es el mismo. En lo que hace a las estatuillas usadas en el culto, el valor religioso atribuido a las imágenes precede a la relación que se establece con ellas. En las imágenes artísticas, en cambio, este valor es consecuencia de la relación establecida con la imagen. Por ejemplo, cuando un creyente compra una estatua de María Lionza en una tienda esotérica, sabe por adelantado que dicha imagen está conectada con la divinidad por un vínculo de semejanza, o al menos presupone que la divinidad aprueba esta representación como una imagen suya genuina y realista, y que acepta presentarse a sus seguidores por intermedio de ella. Así pues, antes de comprarla, el creyente ya conoce el potencial religioso de la imagen. En cuanto a

12. Me refiero a la idea clásica de obra de arte. A partir del movimiento vanguardista, muchas corrientes artísticas (como la Internacional Situacionista, el arte marginal y el arte relacional) han cuestionado el valor supuestamente sagrado de la obra de arte.

la imagen artística, ocurre lo contrario: cuando el creyente espectador, por ejemplo, se encuentra ante una pintura de María Lionza que nunca antes había visto —como en la experiencia etnográfica explicada antes—, sabe que está frente a una obra única que no se concibió con un propósito religioso y que es fruto de la imaginación de un artista. Esta obra no tiene *a priori* un vínculo con el más allá. Solo después de haberla contemplado, y como resultado de la impresión recibida, el espectador le atribuye un valor religioso. Aquí, como diría Claude Lévi-Strauss, «es la emoción estética provocada por un espectáculo bien logrado [en otras palabras, por una representación de la diosa que se juzga genuina] lo que de forma retrospectiva valida la creencia en su origen sobrenatural» (1993: 172). El «entusiasmo» experimentado ante la obra artística de María Lionza se interpreta como signo de su valor «inmediato», de su vínculo con la divinidad y, por lo tanto, de su poder de presentación.

CONCLUSIONES

Comencé este capítulo sobre las representaciones artísticas de María Lionza formulando dos preguntas que ahora querría responder. La primera se refiere al modo en que se representa a María Lionza en el ámbito artístico, mientras que la segunda tiene que ver con las características de la imagen artística de la divinidad y sus posibles diferencias respecto a la imagen religiosa.

En lo que hace a la primera cuestión, la breve colección de obras de arte comentada muestra que hay un gran número de obras diversas inspiradas en María Lionza, creadas en toda clase de soportes (pintura, escultura, *collage*, dibujo, fotografía, audiovisual), que pertenecen a estilos y tendencias artísticas muy dispares. Todas las ambivalencias inherentes a la figura de la diosa —ya sea étnica, moral o relativa a la femineidad— están enteramente presentes en el mundo del arte, en el que a menudo se llevan al límite las contradicciones propias del personaje. Asimismo, mientras que los modelos de María Lionza tienen pocas variaciones en el ámbito del culto, en el dominio artístico aparecen continuamente nuevas representaciones, o reinterpretaciones de viejas representaciones. Los artistas que retratan a María Lionza, en especial los más contemporáneos, comparten la idea de que crear significa producir «algo nuevo», es decir, ir contra las formas representativas establecidas. Este aspecto negativo, que es una de las características del arte moderno, ha dado origen a representaciones inclasificables, irreverentes y provocativas, que se ven en fo-

tografías, cine e historietas. Cabe señalar que esta actividad creativa no se realiza *per se* —es decir, con objetivos estrictamente estéticos—, sino que es una estrategia privilegiada para ponerse en contacto con la propia divinidad. De nuevo, la creatividad visual demuestra ser un acto esencial de relación que ayuda a establecer vínculos con seres sobrenaturales y, gracias a ello, intervenir en el mundo social por su mediación.

Esto nos lleva al tema de la comparación entre la imagen religiosa y la imagen artística. Ante todo, es importante tener en cuenta que casi todos los artistas que entrevisté durante mi trabajo de campo describen el acto de creación artística en términos semejantes a los de una experiencia religiosa. De acuerdo con ellos, la «decisión» —que de hecho no lo es— de pintar o esculpir a María Lionza no es por completo libre e individual, sino que es el resultado de algún tipo de llamada de la diosa. En cuanto al proceso de producción de la obra de arte, a menudo lo describen como una clase de posesión espiritual, como un estado cercano al éxtasis, de tal forma que el ritual artístico sigue la lógica de un ritual religioso. Esta descripción del proceso de creación artística como inspiración divina recuerda intensamente la respectiva creencia sobre el origen de las imágenes religiosas (Belting, 1994).

En el campo de la pintura, pero también en el de la escultura, se observa un proceso de borrado del cuerpo de la diosa, que se ha vuelto más difuso, vago e impreciso. Esta desaparición de la forma de la cara y de la silueta de María Lionza tiene importantes consecuencias, la más significativa de las cuales es la imposibilidad de atribuir a la divinidad una identidad étnica precisa. Si hay artistas que han decidido borrar el cuerpo de María Lionza y representarla de un modo inespecífico, ello se debe a un deseo de suprimir todas las marcas que la ligan a la materialidad, eliminar su componente corporal a fin de hacerla visible como una forma no humana, puramente divina. En otras palabras, este proceso de abstracción de la figura de María Lionza que se da en el arte tiene el objetivo de representar a la deidad destacando su poder espiritual y su naturaleza universal. Muchos de los artistas que se inspiran en María Lionza para sus obras parecen haber llegado a la conclusión de que el único modo de representar la universalidad es mediante la disolución de la forma. Como un artista creyente me explicó en San Felipe:

—Si se pinta a María Lionza como india, eso significa que no es blanca, ni negra, ni mestiza. Si se pinta como una diosa amable, implica que no es malévol. Y, si se representa como virgen, quiere decir que no es una mujer con una naturaleza erótica o sensual. Sin embargo, ella es todo esto a la vez.

La representación abstracta de las divinidades, no obstante, implica en cierto modo una contradicción en los términos. Por una parte, expresa la imposibilidad de representar a seres divinos; pero, al mismo tiempo, no asume todas las consecuencias de esta imposibilidad —que debería conducir a la iconoclasia— y, pese a todo, evoca su presencia mediante formas y colores. En resumen, es una representación que expresa la imposibilidad de hacer una representación, pero que aun así es una representación.

Aquí nos enfrentamos a un problema central de la antropología de imágenes que va más allá del caso específico del culto a María Lionza: la representación de los dioses. Representar a los dioses entraña una paradoja. Solo es posible representar su esencia universal y su poder ilimitado mediante formas definidas. Al representarlos —es decir, al darles una cara y un cuerpo determinados— se consigue revelar lo que son, pero al costo de mostrar implícitamente todo lo que no son. Es por esta razón por lo que, desde el punto de vista de los creyentes, los dioses no se pueden reducir nunca a sus representaciones. Presentes en las imágenes, continúan estando siempre en un nivel de trascendencia.

El último tema que ha surgido en este capítulo es el de la iconoclasia, esto es, la violencia infligida a las imágenes (Boldrick y Clay, 2007). Las estatuas de Victoria Proaño, los *collages* de Juan José Olavarría e incluso las fotografías de Gala Garrido parecen ser, a primera vista, ataques a la imagen de María Lionza y, en consecuencia, a la propia diosa. Sin embargo, hemos visto que, desde la perspectiva de los artistas, todas las alteraciones hechas a las imágenes, por burlonas que parezcan, tienen un significado de reconocimiento hacia María Lionza e incluso de acercamiento a la deidad. Así pues, se trata de una destrucción creativa que deconstruye y subvierte la imagen religiosa, no para destruirla, sino para que continúe con otra forma.¹³ Si en el dominio del arte se puede practicar una iconoclasia legítima o socialmente tolerada, es porque no se considera que el artista sea un creyente, ni se considera que la obra de arte sea una imagen religiosa. Al parecer, los principios en que se basan

13. Este es un ejemplo de lo que Bruno Latour y Peter Weibel denominan «iconochoque». De acuerdo con ellos, «iconoclasia es cuando se sabe lo que ocurre en el acto de ruptura y se conocen las motivaciones para lo que resulta ser un claro proyecto de destrucción; «iconochoque», en cambio, es cuando no se sabe, cuando se vacila, cuando uno está preocupado por una acción sobre la cual, sin una investigación especial, no hay modo de saber si es destructiva o constructiva» (2002: 14).

las dos actividades son diferentes. No obstante, he mostrado que esta clara distinción entre arte y religión solo funciona en un ámbito discursivo e institucional. Lo cierto es que, cuando se observa lo que hace la gente, hay que aceptar el hecho de que muchos artistas atribuyen un significado religioso a su proceso creativo, mientras que los creyentes suelen concebir los rituales religiosos como una práctica artística.

CAPÍTULO 5

Cuerpos, sueños y apariciones

Los dos capítulos previos tratan de la imagen material de María Lionza, esto es, de las representaciones de la diosa realizadas en un soporte físico. Este capítulo, en cambio, se centra en las imágenes corporales y mentales de la divinidad. Las primeras consisten en representaciones hechas mediante el cuerpo humano, mientras que las segundas se refieren a apariciones, visiones y sueños. La reunión de estos dos tipos de imágenes en un mismo capítulo obedece a mi deseo de abordar un concepto que desarrollaré en el capítulo siete: entre las diferentes imágenes de María Lionza existe una relación estrecha y dinámica sea cual sea su soporte, lo que vuelve imposible comprender plenamente un tipo de imagen si no se interpreta a la luz de los otros. Es obvio que una estatua, un *collage* o una pintura es una imagen. Pero ¿en qué sentido se puede decir que el cuerpo humano o los sueños, visiones y apariciones constituyen también imágenes?

LA IMAGEN CORPORAL

María Lionza pasa a ser una imagen corpórea cuando es representada o encarnada físicamente por un médium durante un ritual de posesión, o por bailarinas y actrices de teatro o cine en el contexto de un espectáculo. Sin duda, la relación entre el médium y el espíritu en un ritual de posesión, y la que se da entre el actor y su personaje se desarrollan en niveles diferentes. Ante todo, se considera que el espíritu de María Lionza, al que se le atribuye una existencia independiente, reemplaza temporalmente el del médium, mientras que, en la danza, el teatro o el cine, la actriz desempeña de forma voluntaria y consciente un papel que ha ensayado antes (V. Turner, 1982). En pocas palabras, la posesión se basa en la idea de la presencia del espíritu —y, por ello, constituye una imagen religiosa—, mientras que el teatro y la danza se basan en una representación. El significado que se asigna a cada una de estas imágenes

varía, tanto para la persona a través de la cual María Lionza se hace visible, como para el público que la observa. No obstante, el principio es, en esencia, el mismo: durante la posesión o la representación teatral, el cuerpo del médium o del actor constituye la materia, base o soporte por cuyo intermedio se expresa la figura —o el rol— de María Lionza. A pesar de sus diferencias, lo que se observa durante un ritual de posesión o durante una representación teatral es muy similar: un cuerpo que ya no refleja su identidad habitual, sino que representa a otro ser, ya sea un personaje ficticio, como ocurre en el teatro, o un espíritu que se considera real, como sucede en la posesión. En resumen, un cuerpo se ha convertido en una imagen.

Desde el punto de vista del soporte, la principal característica de las imágenes corporales es que el referente —esto es, el espíritu de María Lionza en el caso de la posesión, o el personaje de la divinidad en el caso del teatro o la danza— no aparece como objeto, como en las imágenes materiales, sino como sujeto. No cabe duda de que los creyentes suelen tratar las imágenes religiosas —y a menudo también las artísticas— como si fueran sujetos; tal como hemos visto, estas son imágenes que tienen lo que he denominado «doble régimen». Pero esto no es óbice para que —al menos, en teoría— las pinturas, estatuas o dibujos sean objetos que poseen un vínculo externo con la divinidad basado en el concepto de representación y semejanza, y no en el de presencia. Por el contrario, cuando María Lionza aparece en un cuerpo vivo o es interpretada corporalmente, se percibe como sujeto, es decir, como un ser independiente, capaz de actuar y tomar decisiones por sí mismo.

Otra diferencia entre la imagen corporal y la imagen material es que no se considera que el cuerpo —y, en particular, el rostro— del médium poseído o del actor sea un retrato de la diosa. Los rasgos físicos del médium o del actor no condicionan el tipo de espíritu que pueden encarnar o el personaje que pueden representar. El vínculo que la imagen corporal tiene con su referente no es, pues, el de la semejanza física. El disfraz y el maquillaje son dos estrategias que se utilizan en las imágenes corporales para hacer visible el cuerpo y la cara del referente en el soporte que lo representa. Con todo, estas dos estrategias son muy limitadas y tienen únicamente una función de evocación que no hace olvidar el hecho de que el cuerpo que se ve en la posesión y en los espectáculos no es el de la divinidad, sino otro cuerpo. Por consiguiente, nuestra experiencia como espectadores es que en la imagen corporal percibimos la conducta de la deidad, pero seguimos desconociendo

su apariencia. En las imágenes materiales, en cambio, ocurre lo contrario: solo se tiene acceso a la supuesta apariencia del personaje, aunque en muchos casos (como en el ejemplo comentado de la estatua del profesor Lino Valles) esta semejanza no va más allá de la verosimilitud. La «conducta» de las imágenes materiales no se hace visible más que en los milagros, cuando las imágenes se identifican por completo con su referente, que por unos momentos se convierte en sujeto. Las imágenes corporales, pues, son tan limitadas y parciales como las imágenes materiales, pero de un modo diferente.

LA POSESIÓN POR MARÍA LIONZA HOY EN DÍA

Una de mis mayores desilusiones durante mi primer trabajo de campo en 2005 sobrevino cuando empecé a investigar sobre la posesión por María Lionza. Los primeros creyentes y médiums con los que hablé me dijeron que en la actualidad esta divinidad descendía muy rara vez en los médiums. Esta reducción o incluso desaparición de la posesión por María Lionza contrasta con lo que sucedía en el pasado, cuando, según los viejos creyentes a los que entrevisté, el espíritu de la divinidad descendía «casi siempre». Otros investigadores que han estudiado el culto (Díaz, 1987) han hecho la misma observación.

Esto lleva a preguntarse por qué María Lionza puede haber dejado de descender en los médiums. Los seguidores del culto me dieron tres respuestas a esta pregunta. Unos afirmaban que María Lionza era un espíritu con tanta luz que ningún humano era capaz de albergarla en su cuerpo. Otros sostenían que María Lionza rara vez descende porque está decepcionada con la práctica actual del culto y, sobre todo, con la ejecución de algunos rituales de posesión que incluyen automutilaciones y sacrificio de animales, es decir, porque el culto ha adoptado elementos de otras prácticas religiosas como la santería y el palo mayombe. Por último, unos médiums jóvenes me dijeron que la posesión por María Lionza era una práctica muy antigua y obsoleta, propia de la época de sus abuelos. Cuando le pregunté a uno de ellos por los motivos de esta desaparición, me respondió que «se había retirado» de los rituales para dar cabida a espíritus «más actuales», como los de los vikingos o los malandros.

Es evidente que María Lionza descende mucho menos de lo que lo hacía, digamos, durante el primer tercio del siglo xx. Aun así, continúa des-

cendiendo, si bien esto ocurre en situaciones muy excepcionales y siempre en ceremonias privadas. A diferencia de la mayoría de los espíritus, María Lionza tiende a descender únicamente en el cuerpo de chicas jóvenes, en particular vírgenes, y de gente mayor, en especial mujeres. Esto puede explicarse en parte por el hecho de que son cuerpos femeninos, como la diosa, y porque las chicas jóvenes y las mujeres mayores representan los dos estadios de la vida en que el cuerpo es más puro, es decir, en que hay menos deseo carnal y menos culto del cuerpo. Este detalle de la pureza del cuerpo es revelador, ya que muestra que, en relación con la posesión por María Lionza, se introduce el discurso de la escasa valoración de las pasiones físicas y las relaciones sexuales que ya comentamos en el capítulo 3. Este discurso, probablemente influido por el catolicismo, choca de pleno con la tradición mitológica que describe a María Lionza como una mujer hermosa y seductora que hechiza a los hombres, y con la explícita naturaleza sexual de numerosos rituales. Desde un punto de vista más general, se observa en el culto una tensión permanente respecto a la función y la posición moral de la sexualidad. Por ejemplo, la mayoría de los creyentes dicen que los médiums no deben tener relaciones sexuales al menos durante los siete días previos a un ritual de posesión. De acuerdo con ellos, el cuerpo solo puede acoger a un espíritu si está puro, limpio, casi virginal. Al mismo tiempo, durante los rituales son constantes las referencias a la sexualidad, no en forma de censura, sino como una actividad placentera y socialmente positiva. Durante los trances, muchos espíritus —en especial los que pertenecen a la corte negra— hacen chistes de índole sexual, que a menudo son bastante excesivos y, a veces, incluso obscenos. En cuanto a los creyentes, la sexualidad es uno de los principales temas de conversación durante las ceremonias, y un buen número de rituales están dedicados a mejorar la propia vida sexual.

Así pues, en la actualidad María Lionza prefiere descender en el cuerpo de chicas jóvenes o mujeres mayores. Pero ¿cómo ocurre esta posesión? ¿Qué conducta muestra María Lionza cuando entra en el cuerpo de un médium? Los datos históricos (D. Barreto, 1998; Manara, 1995; Pollak-Eltz, 2004), los informes de creyentes y mis propias observaciones de campo son unánimes en este sentido: María Lionza desciende con calma y serenidad, de un modo casi santo, y siempre aparece como deidad benévola. La ambigüedad moral y el componente sexual que se le atribuyen en numerosas versiones míticas o creaciones artísticas están ausentes en las posesiones. En los últimos diez años

(2005-2015) asistí a diversos rituales en los que descendió el espíritu de María Lionza,¹ y querría referirme a tres de ellos.

El primero de estos rituales tuvo lugar en Quivayo, al pie de la montaña de Sorte, el 20 de noviembre de 2005, día del cumpleaños de María Lionza. Yo había acudido a la montaña de Sorte con la esperanza de ser testigo de un ritual en que interviniera el espíritu de María Lionza, pues el comienzo de mi investigación había sido muy decepcionante: todos los médiums decían que no podían contener el espíritu de la Reina porque era demasiado poderosa para ellos. Pero, al pasar cerca de un altar, vi a una mujer que fumaba un cigarro y pedía permiso a los dioses para ser poseída. Le pregunté a un seguidor con qué espíritu deseaba trabajar la médium, y me respondió que sería con el de María Lionza. Pedí entonces permiso al «banco» para entrar en su espacio de culto. La médium principal, una mujer de unos cuarenta años llamada Blanca, seguía fumando ante el altar, con los ojos clavados en una estatuilla de María Lionza representada como india desnuda montada en un tapir. Cuando me vio, me hizo un gesto para que me acercara, de modo que me aproximé y le expliqué la razón de mi visita. Blanca aceptó mi presencia y no puso reparos a que filmara el ritual. Pero su permiso no era suficiente: yo necesitaba asimismo el de María Lionza. La médium fumó otro tabaco y lanzó la colilla al suelo tres veces. Luego vino hacia mí, hizo un gesto de asentimiento y, como si estuviera adiestrándome antes de la ceremonia, empezó a contarme su versión del mito de María Lionza, que era prácticamente idéntico al de Homero Salazar relatado en el capítulo 1 (lo que de nuevo muestra la relación histórica que siempre ha existido entre la esfera literaria y la práctica popular del culto). Blanca insistió en que hoy en día todavía era posible hacer pactos con la diosa. Una familia rica de Chivacoa lo había hecho y le había pedido riquezas a María Lionza a cambio de su gratitud y devoción. Pero, tras haber conseguido una considerable fortuna, los miembros de la familia no habían cumplido su promesa de adoración a la diosa. Por tal razón, ella los había despojado de todo

1. El estudio de los rituales de posesión es uno de los temas tradicionales de la antropología. Sería imposible, pues, dar una lista exhaustiva de todas las obras dedicadas a este tema, desde las de autores clásicos como Mircea Eliade (1951), Erika Bourguignon (1973), Vincent Crapanzano y V. Garrison (1977) e I. M. Lewis (1989), hasta obras recientes de autores como Jim Wafer (1991), Paul Stoller (1995), Ruy Blanes y Diana Espíritu Santo (2013) y Paul Christopher Johnson (2014).

su dinero y sus posesiones, y los había dejado reducidos a una extrema pobreza.

Después de relatarme su versión del mito de María Lionza, Blanca anunció que era hora de empezar la ceremonia en honor de la divinidad. El ritual comenzó de una forma muy poco habitual. Mientras Blanca estaba aún sentada frente al altar fumando un tabaco, un hombre se le acercó y, sosteniendo un sombrero de paja en la mano derecha, alargó la mano izquierda. Luego cerró los ojos y, al cabo de pocos minutos, empezó a temblar y a murmurar. Mientras tanto, dos «bancos», de pie detrás de Blanca y del otro médium, recitaban oraciones dedicadas a María Lionza en las que se repetía una y otra vez la frase «santa María, madre de Dios». El hombre había sido poseído, probablemente por un «chamarrero» (curandero); bendijo entonces a Blanca, la abrazó con cariño y le puso una mano en la frente. Ella se echó a temblar hasta que el espíritu de María Lionza la poseyó. En un primer momento, la mujer poseída mostró una expresión de sorpresa y estupefacción. Con los ojos muy abiertos (lo que indica la importancia de los ojos para mostrar la presencia de un espíritu de mucha luz en el cuerpo de un médium), se paseó de un lado a otro, con los brazos a la espalda y una expresión de total asombro en el rostro. Según un creyente que observaba la ceremonia, la conducta de la Reina se debía a su sorpresa por encontrarse en medio de tanta gente.

—Rara vez desciende —me dijo— y no está acostumbrada a esto.

Abriendo los brazos, la mujer poseída miró a uno y otro lado sin pronunciar palabra. Al fin se presentó como la diosa de la montaña y saludó a los presentes. En ese momento, un grupo de músicos comenzó a tocar canciones en honor de María Lionza, y ella se puso a bailar con el tabaco en la mano, sola primero y luego con el hombre, a quien de vez en cuando miraba de forma seductora. Acabado este baile, unos asistentes le ofrecieron a la diosa un ramo de rosas y una botella de champán. Ella se vertió un poco de bebida en la cabeza y luego hizo lo propio en la cabeza de varios niños. Se sirvió una copa de champán, bebió unos sorbos y, pasándole la copa a uno de los asistentes, les indicó que bebieran también. En cierto momento, María Lionza dijo:

—Los que sean comerciantes, que levanten la mano.

Le habían llevado algunas monedas en una bandeja, y entonces las repartió entre ellos, deseándoles prosperidad en sus proyectos comerciales. Luego habló con los creyentes que tenían problemas sentimentales y les dio consejos para que tuvieran más éxito con las mujeres. Mientras sucedía todo esto seguían sonando las canciones, en las que María Lionza era calificada esen-

cialmente de «monarca» y donde se repetían las palabras «Ave María». Por último, los creyentes le entregaron un pastel, que ella probó y, tras agradecer a los asistentes su presencia, se marchó.

Este ritual es sumamente complejo y original. Ante todo, es importante destacar que María Lionza desciende en presencia de otra persona poseída que la invoca, lo cual constituye un signo del poder de la diosa. No solo se aparece a los humanos, sino también a otros espíritus. Además, esta ceremonia incluye numerosas referencias al catolicismo, como la letra de las canciones y el gesto de pasar la copa de champán entre los asistentes, como si fuera el vino que simboliza la sangre de Cristo. María Lionza es evocada aquí como una divinidad del amor y la fortuna, y en el ritual se observan diferentes caracterizaciones del personaje que se pueden encontrar en la literatura, la mitología y el arte.

El segundo ritual de posesión por el espíritu de María Lionza tuvo lugar en mayo de 2006 en la casa de Carla, una médium que yo había conocido en la montaña de Sorte.² Carla y su familia viven en tres o cuatro pequeñas casas adosadas de ladrillo que ellos mismos construyeron en Baruta, a las afueras de Caracas, en las que hay dos lugares reservados para los rituales: una de las casitas, que contiene gran cantidad de imágenes de dioses, ante las cuales Carla celebra rituales de adivinación y purificación; y un segundo lugar, ante un magnífico altar de piedras y cemento. Este templo, pequeño pero muy sólido, protege las imágenes de la lluvia y de los esporádicos desprendimientos de tierra y piedras de la montaña. Carla tiene una hija adolescente, Bárbara, que también es médium. Según su madre, desde su más tierna infancia Bárbara ha tenido la habilidad de ser poseída por María Lionza. Recibió su nombre en honor a santa Bárbara, una divinidad muy apreciada y respetada por este grupo, en cierto modo identificada con María Lionza. El 23 de abril de 2006 acudió mucha gente a la casa de Carla, llevando regalos. Antes de comenzar los rituales, todos los asistentes —incluido yo— tuvimos que limpiarnos espiritualmente para no enviar malas energías a los médiums durante la posesión. Esta purificación se llevó a cabo mediante un baño de flores y alcohol, en especial ron. Luego Carla pidió permiso a los espíritus para celebrar los rituales y para que yo pudiera presenciar la ceremonia. Las respuestas fueron positivas y, a

2. Este ritual es una de las secuencias de mi película *Rostros de una divinidad venezolana*, CNRS-Images (2007).

continuación, se sucedieron diversos rituales de curación, iniciación y adivinación acompañados por posesiones. Con la cámara en la mano, yo aguardaba que María Lionza descendiera en el cuerpo de Bárbara.

De improviso, una mujer mayor de la familia de Bárbara se colocó frente al altar y fue poseída. Desde un principio, su trance me pareció muy extraño. Gritaba y hablaba con voz muy aguda, como si fuera una niña pequeña. Uno de los asistentes le puso una flor roja en la oreja, y todos entonaron canciones en honor de María Lionza. Cuando oí el nombre de la diosa, le pregunté a Carla si era ella la que había descendido en el cuerpo de esta mujer mayor y me contestó afirmativamente, para luego especificar que había descendido como «una niñita india». Le pedí entonces permiso para filmar la escena, pero no me lo permitió, alegando que María Lionza «había bajado en una forma frágil» y que, si yo encendía la cámara, podía causar daño al espíritu y a la médium.

La posesión de esta mujer no duró demasiado. Una vez acabada, ella misma me explicó que hacía mucho tiempo que la Reina descendía en ella como una niñita, pero que pronto tendría la oportunidad de verla de otro modo. Se refería al ritual de Bárbara, quien se estaba preparando mientras fumaba tabacos y observaba la forma de la ceniza para saber si los dioses la autorizaban a celebrar el ritual. Cuando vi que se dirigía al altar para entrar en trance, preparé mi cámara, pero Carla me recordó al instante que tenía prohibido filmar durante el momento de crisis, ya que había que «preguntárselo directamente a la Reina». Todo el mundo guardó silencio. Bárbara permanecía de pie frente al altar y, en particular, ante una estatua de María Lionza representada como reina. Carla, que actuaba como «banco» de su hija, se situó detrás de ella, mientras que la hermana de Bárbara, otro «banco», lo hizo a su derecha. Los dos «bancos» encendieron tabacos, y Carla vertió una bebida en la cabeza de Bárbara. Al cabo de pocos segundos la joven entró en trance, y el «banco» le puso una flor en la oreja. Todos los asistentes parecían satisfechos y tranquilos. Con los ojos aún cerrados, Bárbara empezó a mover el cuerpo imitando los movimientos de una serpiente, un elemento recurrente en las versiones míticas y artísticas del origen de María Lionza. Pronunciaba el sonido de una «s», como un silbido que evocaba de modo inconfundible una serpiente. Durante la ceremonia, Carla me explicó que el espíritu que acababa de descender era María Lionza como india, y que no podía filmarla porque era un espíritu sensible y no estaba habituado a la tecnología. Bárbara cruzó las manos tras la espalda e, inclinando un tanto el busto hacia adelante, se volvió hacia la congregación y giró la cabeza de un lado a otro.

Unos minutos después y todavía poseída, se colocó otra vez delante del altar y, casi sin ninguna crisis, fue poseída de nuevo, pero en esta ocasión por María Lionza como reina. Ante esta nueva posesión, los «bancos» le pusieron una diadema en la cabeza y una capa azul sobre los hombros, y le dieron a beber un poco de champán. Con los ojos cerrados, Bárbara permanecía muy erguida y casi no habló. La mayoría de los mensajes de la Reina los transmitió por signos. Carla le preguntó si yo podía filmar y ella aceptó, pero aclaró que no podía filmarle los ojos ni ponerme directamente frente a ella (Canals, 2011). Todos entonaron canciones en honor de María Lionza, repitiendo la invocación «Ave María». Los «bancos» le ofrecieron entonces una rosa roja, y ella bajó la cabeza en señal de agradecimiento por la ofrenda. Antes de marcharse, María Lionza pidió a los niños que se acercaran. Los bendijo extendiendo una mano e hizo que le pasaran por detrás del cuello a los más pequeñitos. La mujer poseída se aproximó por fin al altar, se detuvo frente a la estatua de María Lionza y expelió su espíritu.

Para comenzar, este ritual demuestra que la pluralidad de representaciones de María Lionza que existen en el dominio de las imágenes materiales está también presente en el de las imágenes corporales. Por otra parte, así como en el mismo altar puede haber juntas dos estatuillas que representen a María Lionza de modo diferente, y así como se pueden contar dos versiones distintas del mito de María Lionza como si formaran parte del mismo relato, durante una única sesión ritual pueden suceder diversos trances en que la diosa descienda de diferentes maneras. Además, este episodio ocurrido en la casa de Carla muestra que el aspecto étnico externo del médium no condiciona la clase de espíritu que puede descender. Bárbara tiene piel cobriza muy oscura y largos cabellos negros. Así pues, su apariencia física se corresponde muy bien con la de María Lionza como india joven, pero no con aquella en que se asemeja a la Virgen María. Sin embargo, a nadie le sorprendió que Bárbara incorporara a María Lionza en esta forma. Por último, este ritual reafirma la idea de que María Lionza es una y muchas al mismo tiempo, y de que sus distintas representaciones no se excluyen entre sí, sino que se complementan de tal modo que forman una unidad poliédrica. En pocas palabras, este ritual constituye un buen ejemplo de la naturaleza «mestiza» de esta figura.

La tercera ceremonia que querría comentar se celebró el 20 de julio de 2014 en Guama, un pueblo de la región de Yaracuy. La sesión se realizó en el lugar de reunión del grupo «Los tres compadres». Con la ayuda del artista Dixon Calvetti, unos días antes había conseguido ponerme en contacto con

la médium principal de este grupo, quien me invitó a presenciar y filmar una de sus sesiones espirituales. Llegué al lugar de reunión del grupo aproximadamente al mediodía. Era una casa de dos plantas, amplia pero modesta, detrás de la cual había un gran patio compartido con otras viviendas. Lo que más me sorprendió cuando entré en el patio fue la cantidad de niños y adolescentes que vi jugando. Había al menos una quincena, con edades entre cinco y diecisiete años. Llevaban pantalón corto y la camiseta oficial del grupo (una camiseta blanca con el logotipo del grupo pintado en la espalda). La médium me explicó que todos esos niños estaban «desarrollándose espiritualmente», es decir, que asistían con regularidad a ceremonias a fin de adquirir el conocimiento necesario para albergar a seres espirituales en su cuerpo. Con cierto grado de orgullo añadió que ella era la «materia» universal (en otras palabras, que podía encarnar a todos los espíritus del panteón) y que su grupo tenía más de cien miembros, quienes, en la mayoría de los casos, estaban relacionados por filiación, matrimonio o adopción. De acuerdo con ella, era un grupo «social», centrado en niños y jóvenes, cuyo objetivo era acoger a aquellos chicos y adolescentes que no pertenecieran a ningún grupo de culto o que tuvieran un contexto familiar desestructurado.

Mientras la médium, situada frente al altar, usaba tabaco para conseguir el permiso espiritual necesario para iniciar la ceremonia, entablé conversación con un grupo de tres jovencitas de dieciséis o diecisiete años, quienes me explicaron que cada una de ellas se especializaba en un espíritu. Una, por ejemplo, encauzaba a la india Rosa, mientras que la otra encauzaba a la negra Francisca. Con una leve sonrisa y un tanto avergonzada, la tercera me dijo que ella solía encauzar el espíritu de María Lionza, pero que ahora ya no podía. Cuando le pregunté por qué no, las tres se echaron a reír. Comprendí que la razón era que había perdido la virginidad.

—Ahora la baja mi hermana pequeña —concluyó.

La médium nos informó que María Lionza había concedido permiso para comenzar la sesión espiritual. Entramos en la casa. Ante una gran congregación, la médium se situó frente al altar y unos pocos segundos más tarde entró en trance. La había poseído el espíritu de Faustino Parra, un famoso bandido de la región de Yaracuy al que regularmente se rinde homenaje y que forma parte de la corte chamarrera. Con una botella de ron en la mano y fumando sin cesar, la médium saludó a todos los presentes y luego me preguntó quién era y qué hacía allí. Aprovechó cada frase que pronuncié para hacer comentarios irónicos y burlarse de mí en público: bromas sobre mi acento,

sobre mi aspecto y sobre el modo en que me comportaba. Los niños lo encontraron muy divertido. Esta conducta contrastaba con la actitud extremadamente respetuosa y formal que la médium había mostrado hacia mí antes del ritual. Al cabo de un rato, la médium, aún poseída, les dijo a sus ahijados —esto es, a sus hijos espirituales— que podían empezar a «trabajar». A continuación, uno tras otro, todos los miembros del grupo fueron hasta el altar y entraron en trance. Vikingos, indios, esclavos negros, maleantes, militares y otros más de una vasta gama de espíritus fueron sucediéndose ante mis ojos y mi cámara. Pasado cierto tiempo, se acercó una niña de unos once años. Se detuvo frente al altar, cerró los ojos y empezó a temblar. Unos segundos después dejó escapar un grito. Al instante abrió las piernas y alzó los brazos, como si con su cuerpo reprodujera la estatua de Alejandro Colina: era la reina María Lionza. La niña tenía los ojos cerrados y la cabeza erguida, y no se movía de su posición frente al altar. Permanecía inmóvil, como una estatua o, más exactamente, como la estatua de Colina. Unos minutos más tarde dejó escapar otro grito. El «banco» se acercó de inmediato y le preguntó su nombre, que ella repitió tres veces. Para terminar, saltó tres veces, mientras pronunciaba las palabras «Jesús, María, Purísima».

Este episodio de mi trabajo de campo muestra la conexión entre las imágenes corporales y las imágenes materiales. La posesión de esta joven médium consiste en una transposición a un soporte corporal de la escultura de Colina, que está ubicada a la entrada de Caracas. A este respecto, se puede considerar la imagen de una imagen. Asimismo, es importante destacar la juventud de los miembros de este grupo, lo que indica la validez y vitalidad del culto. Sin embargo, hay que dejar constancia de que la mayoría de estos jóvenes mantenía en secreto su pertenencia al grupo. Ellos mismos me confesaron que preferían no mencionarlo en la escuela ni a muchos de sus amigos y, en algunos casos, ni siquiera a su familia. Esto refuerza una idea expuesta en el capítulo 2, a saber, que el culto no está desapareciendo, sino que experimenta un creciente proceso de invisibilización debido, en gran parte, a una actitud de vergüenza relativamente nueva entre los propios creyentes.



FIGURA 15. Imágenes de un ritual en honor de María Lionza y sus espíritus. Abajo, a la derecha: una médium joven poseída por María Lionza como india. 2014. Foto: Roger Canals.

VERDAD Y MENTIRAS DE LA POSESIÓN ESPIRITUAL

En los últimos años me han preguntado muchas veces si creo que los rituales de posesión son «reales», es decir, si acepto que, en el curso de ciertas ceremonias religiosas, hay una dinámica de reemplazo espiritual entre el alma del médium y la de una persona fallecida o un dios. Siempre esquivo la pregunta respondiendo que, como antropólogo, no busco juzgar si la posesión es verdadera o falsa, sino determinar el papel de estos rituales y las dinámicas sociales que ellos establecen. La cuestión de la verdad, no obstante, está presente en el culto a María Lionza, y el antropólogo puede tomarla como objeto de estudio. De hecho, los seguidores se acusan mutuamente de fingir la posesión y, a la inversa, se jactan de pertenecer a grupos en los que el médium lleva a cabo verdaderas posesiones. Así pues, ¿qué es una verdadera posesión desde la perspectiva de los creyentes?

Una verdadera posesión es aquella en que el alma del médium es expulsa por completo y reemplazada por un espíritu divino. Una falsa posesión es aquella en que el médium permanece consciente durante el trance y finge tener un espíritu extraño en su cuerpo. Esta falsa posesión, que en el culto se conoce como «plataneo»,³ se define a menudo como «puro teatro». Por consiguiente, de acuerdo con el discurso de los creyentes, posesión y teatro se oponen como verdad y mentira o, en lo que se refiere al médium durante la posesión, como reemplazo espiritual y pérdida de conciencia del propio ser, por un lado, e interpretación voluntaria y conservación de la conciencia del propio ser, por otro. Ahora bien, ¿es tan clara esta separación entre posesión y teatro cuando se observan prácticas rituales y teatrales?

Numerosos comentarios y conductas que señalan el papel activo de los médiums durante el trance llevan a cuestionar esta nítida separación. De hecho, cuando una posesión tiene éxito, los creyentes también consideran que hubo un buen desempeño del médium. Por ejemplo, es habitual oír que cierto médium «baja muy bien el espíritu del Negro Felipe». Esto no solo significa que es capaz de encarnar este espíritu en su propio cuerpo, sino, más bien, que sabe qué hacer para que el espíritu se presente y ofrezca lo mejor de sí mismo. Es como si el médium fuera especialmente apropiado para ese espíritu por existir cierta afinidad entre ellos. Pero esta afinidad se puede mejorar. Por ejemplo, un buen número de médiums afirman que hay que leer libros sobre la historia del culto a fin de poder encarnar los espíritus. En otras palabras, es necesario conocer a los espíritus —saber qué les gusta y qué no les gusta— para determinar cómo hacerlos descender. Por otra parte, muchos médiums jóvenes me dijeron que, como los médiums viejos son anticuados, son incapaces de albergar a los espíritus de «malandros» y de gente joven. Este papel activo del soporte corporal durante la posesión explica por qué un mismo

3. Coincido con Johnson en que la acusación de simular una posesión ha sido históricamente un elemento estructural de los propios rituales de posesión. Tal como señala el autor, el problema reside en que «la auténtica posesión, después de todo, solo se puede determinar interpretando la superficie de los cuerpos y las claves que encierran en su interior» (2014: 10). Es por ello por lo que, «junto con la posesión espiritual, la impostura ayuda a que surja la preocupación por la transparencia, la identidad continua y conocible de las personas» (2014: 10). Lo que aquí se manifiesta nuevamente es la intrínseca relación entre representación y duda, es decir, la idea de que toda representación —incluida la posesión— necesita criterios de validación contrastable (para un análisis exhaustivo de la relación entre representación y duda, véase Jack Gody, 1997).

espíritu desciende de diferentes modos de acuerdo con el médium que lo recibe.

La importancia del médium durante los rituales de posesión indica que la imagen corporal religiosa (es decir, la posesión) se caracteriza por un doble régimen, al igual que la imagen material. En efecto, esta imagen tiene un aspecto inmediato que se refiere a la presencia de la divinidad en el cuerpo de la persona poseída. Pero hay también un aspecto complejo o elaborado, que tiene que ver con las técnicas y conocimientos del médium. Debido a que la imagen corporal se basa en la idea del doble régimen, existe una continuidad entre el médium y el espíritu que alberga, pese a las afirmaciones en sentido contrario de los creyentes. Esta afinidad puede hacerse más acentuada con el correr del tiempo, lo cual no siempre constituye una ventaja. Así, Francisco Ferrándiz (2004) da cuenta del miedo que les produce a muchos médiums varones jóvenes recibir espíritus femeninos, ya que creen que la presencia repetida de estos espíritus en su cuerpo puede llevarlos a tener un comportamiento más femenino en su vida ordinaria. Pero esta afinidad también puede ser positiva: un muchacho médium que no tenía un buen desempeño en la escuela me contó que había logrado aprobar todas sus asignaturas gracias a que había albergado repetidamente al espíritu de Lino Valles, un venerado profesor venezolano.

TEATRO, DANZA Y CINE

María Lionza ha sido ampliamente representada en teatro, danza y cine. Respecto al teatro, la pieza más notable es *María Lionza*, de Ida Gramcko, escrita en 1956. Se trata de una obra de gran renombre en Venezuela, considerada entre las más importantes en la historia del teatro de este país (Chocón, 1976: 8). María Lionza aparece en ella como una diosa benévola que ama a un hombre y siente por él un irresistible deseo sexual. Dividida entre este deseo carnal y su deber como diosa, y tras largas vacilaciones, decide al fin controlar su pasión y asumir su obligación religiosa transformando su anhelo de un amor físico y personal en amor desprendido y universal.

Entre los numerosos espectáculos de danza y teatro dedicados a María Lionza que presencié, dos son especialmente valiosos desde el punto de vista etnográfico. El primero es la obra *María Lionza, mitos y leyendas*, de la compañía Fardem de Chivacoa. Se trata de un espectáculo de baile en el que Ma-

ría Lionza aparece como una hermosa india que intenta aliviar las tensiones entre diversos grupos de indígenas. Cuando matan a su padre, Yaracuy, María Lionza decide recluirse en la montaña de Sorte, y allí se convierte en una diosa. La pieza concluye con una famosa canción de Rubén Blades,⁴ mientras María Lionza se pasea por el escenario montada en un tapir y con los brazos en alto. El papel principal de la pieza lo interpretó Karen, una bailarina nacida en Chivacoa. Un día le pregunté a Karen qué significaba para ella representar a este personaje. Primero contestó que era un gran honor y un desafío profesional; pero, tras un breve silencio, reconoció que en realidad significaba mucho más que eso.

—Este papel es para mí un modo de rendir homenaje a María Lionza —afirmó.

Luego me explicó que sentía un gran cambio en su cuerpo cuando interpretaba el papel de María Lionza, una sensación única que no experimentaba cuando hacía otros papeles. Se trataba de una cierta pérdida de conciencia, sumada a una momentánea transformación de su cuerpo que le permitía ejecutar movimientos de baile que habitualmente no sería capaz de hacer.

—Es como si todo cambiara, como si ya no fuera yo misma. Siento que me invade una sensación de paz —añadió.

Los comentarios de Karen son similares a los que me hizo en 2014 Elsi Loyo, una actriz de San Felipe que desde 2003 ha participado en el espectáculo *Emaru*, dedicado a María Lionza. Como Karen, Elsi percibe la experiencia teatral como un ritual religioso. Antes de que dé comienzo cada representación, por ejemplo, la actriz solicita el permiso espiritual de la deidad. Es más, la actriz sostiene que, en el curso del espectáculo, siente como si estuviera en un sueño, como si parte de ella la abandonara. Con toda franqueza me explicó que en cada representación sentía que María Lionza aparecía por intermedio de su cuerpo y que lo utilizaba para comunicarse directamente con el público. Elsi Loyo me confesó que esta autonomía de María Lionza —es decir, el uso que la deidad hace del espectáculo teatral— había empezado a causar problemas. En sus intervenciones, María Lionza no respetaba el guion original; improvisaba y a veces decía cosas conflictivas que el público atribuía luego a la actriz. Así pues, para evitar problemas con la gente, decidió hacer

4. En 1978, Rubén Blades y Billie Colon dieron a conocer su disco *Siembra* (Fania Records), que incluía la canción «María Lionza», la cual pronto se hizo muy popular entre los seguidores del culto.

un pacto con la deidad: ella aumentaría sus ofrendas a la Reina con la condición de que esta limitara sus intervenciones y se ciñera al guion.

Los comentarios de estas dos actrices muestran claramente que, en el dominio del culto a María Lionza, la línea que separa teatro y posesión es borrosa. Hay teatro en la posesión y posesión en el teatro. De hecho, ambas describen la representación de María Lionza como un medio para acercarse a la diosa, como una experiencia religiosa que las saca de ellas mismas y las transporta a un estado de trascendencia semejante al del médium durante el trance. Tal como ocurre con las imágenes materiales, las imágenes artísticas y religiosas se vuelven confusas.

LA IMAGEN MENTAL

Veamos ahora las imágenes mentales, esto es, sueños, visiones y apariciones de María Lionza. Los sueños son imágenes percibidas por el sujeto mientras duerme. Por otra parte, el culto diferencia entre apariciones y visiones. En las apariciones, María Lionza se presenta para comunicar un mensaje específico; en cambio, cuando un creyente afirma haber tenido una visión de la deidad, significa que esta se apareció por unos momentos, pero sin la intención de comunicarse con el espectador.

¿En qué sentido se pueden considerar imágenes los sueños, visiones y apariciones? Podría pensarse que lo que se ve durante una experiencia de este tipo es a la propia divinidad, y no una imagen suya, lo cual es coherente con la denominación de «aparición», que implica la idea de una presencia inmediata y directa de la divinidad. Dado que supone una presentación directa de la deidad, el término «imagen», ligado a la noción de representación, no parece muy apropiado para referirse a estos fenómenos. Pero los comentarios y relatos de los creyentes ayudan a fundamentar esta idea. Cuando los seguidores relatan, por ejemplo, que María Lionza se les apareció en sueños, no quieren decir que su alma viajó hasta el mundo de los dioses —como es el caso del chamanismo— o que María Lionza, como espíritu, entró en su cuerpo mientras dormían, como en alguna clase de posesión involuntaria. Más bien, lo que implican sus palabras es que la divinidad permitió que la vieran, se hizo visible; es decir, se proyectó, tal como una película se proyecta en una pantalla. Lo mismo se aplica a las visiones y apariciones. Esto explica el hecho de que María Lionza pueda aparecer en distintos sitios al mismo tiempo. Cuan-

do los creyentes cuentan esta clase de experiencias, dan a entender que lo que vieron no era la propia María Lionza, sino una imagen de la deidad, una suerte de doble de la diosa. No obstante, es de suponer que este doble contiene en gran medida la presencia de la divinidad, es decir, que es casi la propia divinidad. Por consiguiente, la imagen mental es la imagen más completa y verdadera que es posible tener de la diosa, y por ello cumple la función de verificar e incluso estimular las imágenes materiales y corporales (Belting, 1994). Desde el punto de vista del soporte, las imágenes mentales son inmateriales e incorpóreas.⁵ Su soporte es indefinible (¿cuál es la sustancia de los sueños?). Aun careciendo de un soporte específico, las imágenes mentales tienen el valor de la presencia y la semejanza, lo cual las diferencia, por un lado, de las imágenes materiales y, por otro, de las imágenes corpóreas.

Las imágenes mentales son el principal canal utilizado por María Lionza y los otros espíritus del panteón para comunicarse con los creyentes. De todos los mensajes que la deidad puede enviar, los dos más frecuentes se refieren a la iniciación en el culto y a la prevención de una desgracia inminente. En este sentido, muchos creyentes afirman que se hicieron médiums del culto porque tuvieron sueños en que, de forma más o menos explícita, la diosa los invitaba a dedicarse a la profesión espiritual. Asimismo, María Lionza suele usar las imágenes mentales para advertir sobre ciertos peligros relacionados con enfermedades, delitos o accidentes de coche. Sin embargo, las funciones de los sueños, visiones y apariciones no son totalmente idénticas. Por ejemplo, mientras que cualquiera puede tener la experiencia de soñar con María Lionza, las visiones suelen estar reservadas a un reducido número de personas. Una persona que puede ver espíritus es, por lo general, alguien con un don especial, una habilidad extraordinaria, una visión excepcional. Por esta razón, las visiones tienen un papel muy importante en el descubrimiento de la capacidad espiritual. En cambio, para ser testigo de una aparición de María Lionza no se requieren habilidades especiales. Ello se debe a que la función primordial de las apariciones es la conversión. Así, María Lionza se hace directamente visible y comunica su mensaje para convencer a los que no creen en ella. Según los creyentes, el hecho de que la mayoría de la gente

5. No obstante, de acuerdo con los creyentes, en algunos casos excepcionales, las apariciones pueden asumir cierta corporalidad. Cuando estuve en la montaña de Sorte, me dijeron con frecuencia que si durante la noche oía crujido de ramas o pasos rápidos y pesados, podía tratarse de una momentánea aparición de María Lionza montada en su tapir.

que ha sido testigo de una aparición sean no creyentes que no poseen ninguna capacidad especial refuerza la credibilidad de la existencia de María Lionza.

La mayoría de las imágenes mentales de la divinidad son de naturaleza positiva: María Lionza aparece para dar consejo, advertir de un peligro o comunicar un mensaje importante. No obstante, también puede aparecer en forma de pesadilla o de una visión horrorosa. Un creyente a quien conocí en la montaña de Sorte en 2014 me describió una visión del mal asociada con María Lionza. Su mujer padecía una grave enfermedad y él se encontraba al pie de su lecho cuando María Lionza se le apareció con una apariencia aterradora.

—Como si quisiera mostrarme que todo lo que me pasaba era un castigo —me confesó.

La pareja había cometido algunas acciones negativas que este creyente no quiso explicarme.

Por último, una diferencia importante en lo que hace a las imágenes mentales comparadas con las imágenes materiales y corporales es que solo existen en la conciencia del sujeto que las percibe. Cuando un creyente afirma que María Lionza se le apareció en sueños, ello significa que esta imagen de la divinidad no existe más que para él. Es, en este sentido, una imagen personal o privada. El caso de las visiones y apariciones es más complejo, ya que se supone que estas imágenes están situadas en una esfera de exterioridad, lo que podría hacerlas visibles a cualquier espectador potencial. Por ejemplo, un seguidor me contó que un día, cuando paseaba por la montaña de Sorte, María Lionza apareció ante sus ojos y la vio «como lo veo a usted» (semejante a una especie de holograma). De acuerdo con este creyente, la imagen de la diosa estaba fuera de su conciencia y era una realidad independiente y autónoma. «Simplemente estaba allí». Sin embargo, este testimonio es engañoso, porque el hecho de que una divinidad se aparezca a una persona no significa que durante esta aparición sea visible a cualquiera, como es el caso de las imágenes materiales y corpóreas. De hecho, he oído a testigos que afirmaban que, en medio de un grupo de peregrinos, uno de ellos había tenido una aparición que los demás no habían percibido. Así pues, las apariciones son siempre intencionales: tienen lugar para alguien y con un propósito determinado. Se caracterizan, por tanto, por una «visibilidad selectiva».

VISIONES DE MARÍA LIONZA

El primer personaje que cabe mencionar cuando se habla de visiones de María Lionza es el del profesor Lino Valles.⁶ De hecho, la gran mayoría de los creyentes están de acuerdo en que fue la primera persona que vio directamente a María Lionza. La diosa se le apareció y le ordenó que difundiera el culto y lo mantuviera apartado de otras prácticas religiosas que podían corromperlo. Hoy en día, Lino Valles es adorado como el protector de los estudiantes, quienes le rezan y le hacen ofrendas de libretas y cuadernos a sus imágenes como signo de respeto y agradecimiento. En los altares, su figura ocupa una posición muy elevada, cercana a la de María Lionza y de los iconos católicos. Lino Valles está enterrado en Chivacoa, en las proximidades de la montaña de Sorte, donde hay un gran panteón dedicado a él, lleno de estatuillas, placas con agradecimientos, velas y ofrendas. En 2007 conocí a un seguidor del culto a María Lionza que estaba limpiando el templo. Me contó que había estado cuidando el panteón durante varias semanas y que ello constituía una misión de agradecimiento a Lino Valles por toda la ayuda que le había prestado. Me explicó también que el espíritu del profesor se le aparecía de manera regular para darle consejos y animarlo en momentos difíciles. Me dijo asimismo que había visto a María Lionza en una aparición. Se le había aparecido como una mujer blanca, serena y elegante, acompañada por siete indios.

Una visión especialmente sorprendente de María Lionza fue la que tuvo Assen Trayanoff, un explorador búlgaro que en 1924 se instaló en Caracas y vivió allí varios años. Treinta años más tarde, Iván Drenikoff-Andhi, un investigador cuya versión del mito de María Lionza se tomó como base para el cuento infantil comentado en el capítulo 1, encontró el diario de viaje del explorador búlgaro y publicó el pasaje en el que este describía su visión de la deidad (D. Barreto, 1998: 74-75). He aquí el fragmento más significativo:

Valle de la Pascua, 3 de octubre de 1933. [...] En la orilla del arroyo (del río Caroní), un poco lejos de nosotros, vimos a una mujer desnuda joven y esbelta, de proporciones celestes, de color de cobre, que bailaba con su tribu bajo los prime-

6. Lino Valles es una figura histórica. Nació en Chivacoa en 1905 y murió a mediados del siglo xx. De acuerdo con los creyentes, era un hombre muy humilde, analfabeto pero extremadamente sabio, que recorrió todo el país haciendo buenas obras y difundiendo el culto de María Lionza.

ros rayos del Sol, con unos movimientos femeninos de lo más atractivos. Todos estaban desnudos como ella. Mujeres y hombres bailaban con una música triste. Al cabo de unos momentos la bailarina, con su tropa, desapareció, y nos dejó como despertándonos de un sueño. Uno de los guías me dijo que era la famosa María Lionza, patrona de los indios de Venezuela y gente de la tribu de los amerindios.

Esta visión causó tal impacto en Trayanoff que, de regreso en su tierra natal, decidió pintar un cuadro de *La patrona de los indios de Venezuela, vestida con un traje típico búlgaro* (D. Barreto, 1998: 74-75). Este testimonio demuestra que en la década de 1930 María Lionza ya formaba parte de la imaginación venezolana y que se la concebía como una hermosa india. Puede deducirse asimismo que, en esa época, las visiones ya ocupaban un lugar fundamental en las creencias asociadas con la divinidad. El hecho de que Trayanoff pintara a María Lionza con un traje búlgaro y que la colocara al mismo nivel que otros personajes míticos de Europa indica que, durante mucho tiempo, esta deidad ha sido una figura plural y dinámica que cambia su papel y adquiere nuevos significados.

A lo largo de los años he recopilado un sinnúmero de relatos, tanto directos como indirectos, de sueños, visiones y apariciones de María Lionza. Un creyente de Valencia (Venezuela), por ejemplo, me contó en 2007 que había visto a María Lionza como una mujer blanca que lucía una capa azul y una corona e iba acompañada por el Indio Guacaipuro y el Negro Felipe. En este caso evocaba sin ningún género de dudas el modelo de las Tres Potencias tal como aparece en las estatuillas del culto. Otra creyente me explicó que había soñado con María Lionza con la cara de Ruddy Rodríguez, la famosa ex Miss Mundo que había interpretado el papel de la deidad en una película de la televisión transmitida por RCTV, una cadena hoy cerrada.⁷ Carmina, una creyente que vivía al pie de la montaña de Sorte, sostenía que María Lionza se le apareció al dictador Marcos Pérez Jiménez en la década de 1950 en la forma de una india montada en un tapir (la idea de que María Lionza se le apareció al ex presidente venezolano está muy extendida). Asombrado por esta figura, de inmediato ordenó que se hiciera una escultura de esta visión. En Maracaibo, un médium me relató que, mucho tiempo atrás, María Lionza se le apareció a un arqueólogo montada en un tapir durante una expedición a Yaracuy.

7. *María Lionza*, Radio Caracas Televisión, 2006.

El hombre dibujó su visión y, más tarde, el escultor Alejandro Colina usó el dibujo como base para su famosa escultura. Todos estos testimonios son muy reveladores, ya que indican que la imagen mental de la divinidad fue anterior a la imagen material y, más específicamente, que fue su fuente, lo cual confiere a las estatuillas del culto la condición de imagen verdadera (Belting, 2007).

LOS SUEÑOS Y EL RELATO DE LOS SUEÑOS

El principal problema al que me enfrenté cuando decidí incluir en mi etnografía una investigación sobre los sueños, visiones y apariciones fue que no podía tener una experiencia directa de todas estas imágenes mentales. De hecho, en lo que hace a la experiencia de la imagen, me encontraba en el mismo nivel en que se hallan los creyentes respecto a las imágenes materiales y corporales. Desde fuera del culto, yo veía las mismas cosas que ellos veían desde dentro, al margen de los movimientos excepcionales que algunos seguidores afirmaban haber visto hacer a las estatuas. Con respecto a las imágenes mentales, oía descripciones de una imagen de la que yo no era testigo y que, por lo tanto, no podía filmar ni fotografiar. Así pues, una etnografía de los sueños, visiones y apariciones es, sobre todo, una etnografía de los relatos sobre imágenes mentales.

No obstante, tomé la decisión de aprovechar las posibilidades de la posesión para conseguir el relato de quien, según muchos creyentes, fue el primero que experimentó una aparición de María Lionza: el profesor Lino Valles.⁸ Mediante esta experiencia esperaba conectar, en el mismo ritual, la imagen corporal y la imagen mental. Así pues, le dije a un médium que me gustaría que descendiera el espíritu de Lino Valles para hacerle algunas preguntas. Me contestó que el espíritu solo bajaría si quería, pero que yo podía encender dos velas blancas delante de su altar y dedicar toda la semana a pedirle que se encarnara en el cuerpo del médium. Pasé todo ese tiempo encendiendo velas y fumando cigarros durante horas ante la estatuilla de Lino Valles, pidiéndole que descendiera en el curso de la ceremonia que se iba a celebrar el sábado siguiente y que, además, me permitiera filmar su llegada. El día del ritual esperé,

8. Este ritual es una de las secuencias de mi película *Rostros de una divinidad venezolana*, CNRS-Images (2007).

cámara en mano, a que llegara el espíritu. La ceremonia comenzó a las once de la noche, y a las cuatro de la madrugada el espíritu de Lino Valles aún no se había presentado. Pero muchas otras divinidades habían descendido en el cuerpo del médium, y algunas habían dicho cosas como «Sé que quieres hablar con el profesor, pero tendrás que esperar un poco» o «No te preocupes, el profesor estará aquí dentro de poco». Finalmente, cuando ya me sentía exhausto por la falta de sueño y el calor, llegó Lino Valles. Una vez presentado a él, le solicité permiso para filmar la ceremonia. Me concedió permiso con la condición de que no usara el *flash* ni colocara la cámara frente a sus ojos. Durante nuestra conversación, el espíritu confirmó que, cuando estaba vivo, había experimentado una aparición de María Lionza. Se le había aparecido para introducirlo en el culto y le había encomendado la tarea de difundirlo por todo el país. Le pedí entonces que me describiera la aparición; pero, antes de hacerlo, Lino Valles quiso formularme algunas preguntas. En particular, me preguntó qué me había llevado a emprender este estudio sobre María Lionza. En mi respuesta hice referencia al interés cultural del tema y al aprendizaje personal que significaba esta investigación. Asimismo, quiso saber si la familia con la que me alojaba me había recibido con cordialidad, y si tenía una buena opinión del médium, John, a quien calificué como una persona generosa y muy sincera.

A continuación, el espíritu de Lino Valles me habló de María Lionza. La describió como una mujer de belleza celestial, con largos cabellos negros y rasgos españoles, pese a ser hija de indios. Añadió que era muy sabia, poseía una mente cultivada y hablaba con voz muy suave. Según él, lo único que deseaba la diosa era paz para la humanidad, sin distinción de raza o religión. Se le había aparecido vestida con una larga capa y acompañada por tres mariposas: una en el pecho, otra en la cabeza y la tercera en una mano. Ella misma le mostró la montaña de Sorte y le explicó que allí estaba su hogar. Extremadamente pura y con un aroma a rosas, su presencia se sentía como una ligera brisa en la piel. Según el espíritu de Lino Valles, María Lionza no es la divinidad del amor, sino la de las cosechas, la prosperidad, la estabilidad y la felicidad, y también la de la tristeza, puesto que siempre está presente cuando perdemos a alguien querido. Cautivada por la montaña de Sorte, la diosa había exclamado: «¡Necesito un indio a mi derecha y un negro a mi izquierda!». Así fue como el Indio Guacaipuro y el Negro Felipe se unieron a ella y nacieron las Tres Potencias.

En esta descripción se evoca a María Lionza como una divinidad de la paz y la felicidad que se opone a toda práctica violenta dentro del culto y que de-

sea la paz universal. Asimismo, aunque es india, su piel es «muy clara y blanca, casi transparente». Todos estos elementos morales y estos rasgos físicos muestran que se concibe a María Lionza según un modelo que se asemeja mucho a la Virgen María, lo que refuerza la idea de que en el culto predomina la versión católica del personaje. Por añadidura, lo que encuentro fascinante de este episodio es que la descripción de María Lionza obtenida de boca de este médium es fruto de una doble mediación. En efecto, el espíritu se convierte en imagen (corporal) para describir una imagen (mental) que vio como ser vivo. Gracias a esta doble mediación, el culto pone al día y socializa antiguas experiencias plenamente personales. A través de la posesión por espíritus de gente fallecida, el pasado se hace presente en los dos sentidos del término «presente»: en el sentido de que existe y es real (como cuando decimos que un estudiante está presente en clase) y en el sentido de contemporáneo o actual, ya que la posesión hace posible que los muertos actúen en la realidad, es decir, que tengan un papel activo en ella. Además, por medio de la posesión se pueden relatar y compartir experiencias individuales antiguas —como la aparición de María Lionza a Lino Valles—, que adquieren entonces un valor colectivo. Este episodio, que une los temas de imagen corporal e imagen mental, demuestra que en el culto a María Lionza existe una total continuidad y un diálogo constante entre vida y muerte, pasado y presente, individuo y comunidad.

CONCLUSIONES

En este capítulo hemos visto que la pluralidad de visiones de la figura de María Lionza que es posible encontrar en imágenes materiales también existe —aunque en menor medida— en el dominio de las imágenes corporales y mentales. La creatividad visual observada en las imágenes materiales también está presente en las imágenes corporales. Esta creatividad visual es especialmente pronunciada en el caso de espíritus de poca luz (malandros, vikingos, almas de personas muertas) y en los espíritus de la corte negra y la corte india. Así, todos estos espíritus pueden descender de diferentes maneras, de acuerdo con cada médium y cada situación ritual. La posesión por María Lionza, en cambio, parece regirse por pautas de conducta más fijas, que sobre todo se traducen en dos modelos de posesión: el de la Reina (blanca o mestiza) y el de la india joven. La pluralidad intrínseca de María Lionza, que ya hemos

destacado en relación con las imágenes materiales y con las versiones míticas del origen del personaje (véase la tabla 1 en el capítulo 1), resulta de nuevo muy obvia en el caso de las imágenes mentales.

Hemos visto asimismo que en el culto hay una suerte de «nomadismo» de las imágenes. La imagen de Colina, por ejemplo, se reproduce no solo en el ámbito artístico (véase el capítulo 4), sino también en cuerpos y sueños. Por lo tanto, es una imagen material que se transforma en imagen corporal e incluso mental, aunque la mayoría de los creyentes sostienen que, en realidad, el origen de la imagen material de Colina es la imagen mental de María Lionza como una india a horcajadas de un tapir. En el capítulo 7 analizaré con más detalle este nomadismo de imágenes que se observa en el culto.

Por consiguiente, ¿en qué difieren las imágenes materiales, corporales y mentales de María Lionza? La tabla 2 muestra las diferencias entre los tres tipos de imágenes respecto a la presencia y la semejanza, distinguiendo entre la imagen corporal en la posesión (en la que, en teoría, no hay semejanza pero sí presencia de la divinidad) y la imagen corporal en el teatro y la danza (en la que, en teoría, no hay semejanza ni presencia de la divinidad).

TABLA 2. Semejanza y presencia en las imágenes de María Lionza

TIPO DE IMAGEN		SEMEJANZA	PRESENCIA
Imagen mental		Sí	Sí
Imagen material		Sí	No
Imagen corpórea	Posesión	No	Sí
	Teatro y danza	No	No

En las imágenes mentales hay tanto presencia como semejanza. Esto las distingue de las imágenes materiales situadas en un contexto religioso, en las que puede haber semejanza pero no presencia, excepto en los raros casos en que, como resultado de un milagro, la imagen se transforma en un sujeto autónomo, plenamente identificado con su referente (véase el capítulo 3). En el contexto de una posesión, hay presencia en las imágenes corporales, pero no semejanza. El cuerpo que se ve durante el trance no es el de la divinidad, sino el del médium, aunque los creyentes afirman que, en el curso del trance, el cuerpo del médium no está ligado a él porque su alma está en otra parte. De hecho, los creyentes consideran que el cuerpo que se ve durante una posesión no pertenece a nadie. En cuanto a las representaciones teatrales, no hay en

ellas ni semejanza ni presencia. Sin embargo, hemos visto actrices y bailarinas que describen su experiencia de interpretación de María Lionza en términos muy similares a los que caracterizan una posesión. Esto demuestra que, en el dominio del culto a María Lionza —y, probablemente, en las religiones afroamericanas en general— hay teatro en la posesión y posesión en el teatro.

Estos tres tipos de imágenes difieren también en cuanto a la intencionalidad (*agency*) de su génesis. En el caso de la imagen mental, toda la intencionalidad corresponde a la diosa. En otras palabras, uno no decide ver a María Lionza como quien decide pintar un cuadro o interpretar a un personaje: aquí es ella la que decide hacerse directamente visible a los ojos de alguien. A este respecto, la imagen mental difiere de la imagen corporal religiosa (la posesión) y de las imágenes materiales religiosas (estatuillas, estampas sagradas), en las que la intencionalidad de la imagen es compartida por los espíritus y los creyentes. En la posesión, por ejemplo, es siempre el médium el que invoca al espíritu, salvo en los casos de posesión violenta o descontrolada (Bastide, 1978). El hecho de que el médium «llame» al espíritu no asegura que este descienda, pero aumenta las probabilidades de que así ocurra. Por supuesto, el espíritu tiene que aceptar esta invitación. Sea cual sea el caso, uno y otro participan en la génesis de la imagen corpórea. Lo mismo puede decirse de las esculturas utilizadas en los rituales. Aunque se necesita la mano de una persona para hacerlas, los dioses tienen que intervenir en su creación —al menos, en la génesis del prototipo original— o bien proporcionando un modelo al artista o artesano en el curso de un sueño o una visión, o bien poseyéndolos y creando «ellos mismos» su propia imagen. Así pues, hay una relación inversa entre el poder de la imagen en cuanto presencia y el grado de intencionalidad humana atribuido a su creación. En otras palabras, cuanto mayor es la inmediatez de la imagen, menos intervención humana hay en la creación; y, a la inversa, cuanto más compleja es la imagen, mayor es la responsabilidad humana en su génesis.

CAPÍTULO 6

Una diosa globalizada

El culto a María Lionza, tradicionalmente practicado de forma exclusiva en Venezuela, ha alcanzado una dimensión transnacional a partir de alrededor de 2010. La globalización del culto ha ocurrido por varias razones, tres de las cuales querría destacar. La primera son los procesos migratorios. Los seguidores venezolanos del culto a María Lionza que dejaron su país para vivir en el extranjero llevaron consigo sus creencias y prácticas religiosas, lo que condujo al surgimiento de lugares de adoración en su nuevo país de residencia. Resulta bastante importante la inmigración a otros países de Sudamérica (Argentina) y del Caribe (Colombia, Panamá y Puerto Rico), así como a Estados Unidos y Europa, en especial España. Otro factor que hay que tener en cuenta cuando se analiza la creciente expansión del culto a María Lionza es su presencia en Internet y, sobre todo, en redes sociales como Facebook. Además, Internet es un campo sorprendentemente productivo en lo que se refiere a la reinención de imágenes de María Lionza. Por último, cabe destacar también el papel desempeñado por la industria esotérica en la internalización y transformación del culto a María Lionza y de los cultos afroamericanos en general. Se trata de una industria moderna y compleja que, a través de Internet y de redes transnacionales de producción y distribución de material, está alcanzando una escala global.

El objetivo de este capítulo es analizar los tres factores que han convertido a María Lionza en una diosa global que ha traspasado las fronteras de Venezuela. La primera parte se centra en el culto a María Lionza en Internet, mientras que la segunda lo hace en un caso etnográfico específico: la práctica del culto a María Lionza en Barcelona (España), mi ciudad natal. Utilizaré este ejemplo con el fin de estudiar el tema de la internalización de la industria esotérica.

RELIGIÓN Y NUEVOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En contraste con lo que predijeron algunos científicos sociales a principios de la década de 1980, cuando el proceso de occidentalización y tecnificación del mundo parecía conducir a un imparable proceso de secularización y homogeneización cultural, la adhesión a comunidades religiosas nunca decreció, ni en los países económicamente más desarrollados ni en los menos industrializados. La religión aún ocupa un lugar destacado en el mundo contemporáneo, incluso en la esfera pública (Meyer y Moors, 2006; Pine y Pina-Cabral, 2008; B. Turner, 2011). Y las nuevas tecnologías han tenido un papel decisivo en esto. La mayoría de los movimientos religiosos se apañaron para sacar provecho de los adelantos tecnológicos relacionados con la imagen (vídeos y fotografías digitales) y la información (Internet, teléfonos móviles) y usarlos en su beneficio para difundir su mensaje y para actualizarlo constantemente, a fin de que se establecieran nuevas comunidades de creyentes.

Asimismo, tal como han señalado algunos autores (Helland, 2000), se observan diversas «analogías estructurales» entre la esfera sobrenatural y la realidad *online*. Por ejemplo, tanto Internet como el mundo de los dioses o de los muertos pasan a ser una copia del mundo real, que interactúa con este y lo refleja a la vez que lo afecta. Además, al igual que el mundo sobrenatural —habitado por espíritus, antepasados y almas—, el ciberespacio se puede definir como un espacio universal, tanto visible como invisible, trascendente e inmanente. Esta copia del mundo real se caracteriza también por una atemporalidad única. «Aquí» el tiempo no pasa al mismo ritmo que en la vida diaria. No hay día y noche, y el pasado se confunde con el presente y el futuro. Por ello, algunos autores sostienen que la figura del usuario tiene ciertas similitudes con la de los creyentes en el curso de un ritual religioso. Como apunta V. Turner (1969), durante el desarrollo de un ritual hay una suspensión temporal de los códigos y funciones sociales hegemónicos, así como del modo habitual de percepción, lo cual incentiva un proceso de interacción social. Así pues, los rituales establecen una «antiestructura», es decir, una especie de desorden social en el que las jerarquías quedan momentáneamente anuladas en favor de una suerte de homogeneización entre los miembros de determinada sociedad, esto es, de lo que los autores denominan un sentimiento de *communitas*. En el ciberespacio ocurre una estandarización análoga. Sexo, raza, edad y posición social pierden importancia —aunque no por completo— como agentes condicionantes de la interacción *online*. Además, igual que los rituales, Internet

brinda la posibilidad de transmutar temporalmente la identidad personal. De acuerdo con esta analogía, el «perfil personal» se puede interpretar como el doble de la persona, una especie de «otro yo» que vaga por un mundo paralelo y con quien se mantiene una relación de identidad y, a la vez, de alteridad. En pocas palabras, las características de Internet como medio y experiencia sociales ayudan a comprender mejor la facilidad con que los movimientos religiosos se han adaptado a él y han optimizado su uso. Internet ha adquirido un nuevo significado como agente activo en la experiencia religiosa, pues permite a los creyentes expandir su esfera de relaciones hasta un marco global, facilita la circulación de mensajes e imágenes, y fomenta la creación de nuevas comunidades religiosas.

Antes de proceder a analizar la presencia del culto a María Lionza en Internet, querría aportar algunas reflexiones sobre la naturaleza de la imagen digital. Se trata de una cuestión relevante, ya que, como he comentado antes, Internet se ha convertido en un ámbito privilegiado para la diseminación y transformación de las representaciones de María Lionza. Ante todo, la imagen digital es una imagen material *sui generis*. A diferencia de las estatuas, las estampas religiosas o las pinturas, las imágenes digitales no tienen una existencia material autónoma, esto es, dependen siempre de un dispositivo tecnológico (ordenador, móvil, tableta) para hacerse visibles. Esto significa que carecen de las cualidades sensoriales propias de los objetos; las imágenes digitales no son tangibles ni huelen a nada, tal como ocurre con las pinturas o las esculturas. A diferencia también de las imágenes materiales tradicionales, el soporte tecnológico significa que es posible copiar y multiplicar las imágenes digitales con gran facilidad. En efecto, no hay nada más simple en Internet que copiar una imagen y pegarla en otro sitio. La copia de la imagen digital tiene la particularidad de gozar de la misma naturaleza que la «original»; más que una copia es un doble, una réplica idéntica, un clon perfecto. De hecho, la fotografía digital hace desaparecer la distinción entre original y copia. En consecuencia, las imágenes de María Lionza en Internet adquieren una vida social completamente inesperada. La misma representación puede aparecer en páginas de índole muy diversa. La plasticidad de la imagen digital —es decir, la facilidad con que es posible copiarla, editarla y darle un nuevo sentido— ha llevado a que abunden en Internet los *collages* y montajes visuales sobre la diosa, que yo llamo «altares digitales».

Sin embargo, su dependencia de dispositivos tecnológicos implica que estas imágenes se hallen siempre en un «más allá» inalcanzable: la imagen di-

gital está siempre tras una pantalla y, en este sentido, es una imagen distante. Esto no impide que, en el contexto del culto a María Lionza, las imágenes digitales actúen a veces como imágenes religiosas, esto es, con un valor de inmediatez; en otras palabras, son nuevamente imágenes con un doble régimen. Por ejemplo, muchas de las imágenes de Facebook o de páginas web se han concebido como ofrendas o presentes destinados a la diosa. Los creyentes suben a Internet representaciones de la deidad con la misma actitud con que colocan una estatua en un altar tradicional. Es más, varios creyentes me dijeron que está prohibido borrar fotografías de altares religiosos en las que se muestran rituales tales como la «lectura de tabaco». Eliminar estas imágenes se considera una ofensa a las divinidades. Por último, tanto en Venezuela como en Barcelona he visto creyentes que trataban las imágenes de María Lionza que tenían en su ordenador portátil como si fueran estampas sagradas o amuletos personales. Elegían una imagen de esta diosa como fondo de pantalla para ver con frecuencia a la Reina y tenerla siempre presente, para sentirse a resguardo de los peligros de la vida. Para estos creyentes, ello constituye un modo de estar protegido por María Lionza, de permanecer en contacto con ella todo el tiempo. La imagen digital del ordenador actúa, pues, como una presencia de la deidad. Por lo tanto, hay que considerarla una imagen religiosa.

Dicho esto, veamos con mayor detalle cómo se representa a María Lionza en Internet y qué papel desempeñan las redes sociales en la difusión y transformación del culto.

PÁGINAS WEB SOBRE EL CULTO Y PÁGINAS WEB DEL CULTO

La presencia del culto en Internet es enorme y crece sin cesar. La naturaleza de las páginas web dedicadas a María Lionza es muy diversa. La primera distinción que cabe hacer es entre las páginas sobre el culto y las páginas del culto. Las páginas sobre el culto son aquellas que describen o interpretan el culto desde una perspectiva externa. Entre ellas figuran, por ejemplo, páginas de estudiosos, investigadores o artistas que reflexionan sobre los mitos y rituales referidos a la diosa. En esta sección hay que incluir también páginas web de turismo que utilizan la figura de María Lionza con propósitos de publicidad, así como páginas institucionales —como las de la región de Yaracuy— que hablan de la deidad como un elemento característico del folclore local. Esta sección abarca asimismo enciclopedias digitales (como Wikipedia), múltiples referencias

al culto aparecidas en periódicos, y reportajes fotográficos llevados a cabo por organismos internacionales como National Geographic y Magnum. Por último, entre estas páginas sobre el culto hay servidores como YouTube y Vimeo en los que puede encontrarse una gran cantidad de vídeos sobre la diosa: documentales, películas de ficción, reportajes y obras visuales creadas por artistas.

Las páginas del culto, en cambio, son los sitios web administrados por creyentes, sacerdotes y otras personas estrechamente ligadas a esta religión, como los vendedores de material esotérico. Como es lógico, las páginas del culto son también sobre el culto, en el sentido de que su tema principal es María Lionza y su universo religioso. Sin embargo, la especificidad de estos sitios web es que no están diseñados tan solo como una plataforma de discusión sobre el culto, sino sobre todo como un espacio de difusión de sus prácticas rituales. Son, por lo tanto, una extensión del culto y no solo una explicación de este. Entre las páginas del culto hay numerosas páginas web y blogs dedicados a la diosa. Los creyentes expresan en ellas su devoción, aportan su versión del mito de María Lionza y, a menudo, dan instrucciones sobre cómo celebrar correctamente las ceremonias rituales. Algunos de estos blogs pertenecen a grupos de creyentes. En ellos, las comunidades de seguidores anuncian sus excursiones y cuelgan fotos de sus sesiones rituales. Asimismo, muchas de estas páginas contienen representaciones desconocidas de María Lionza que solo pueden verse en el ciberespacio, creadas por artistas creyentes que utilizan las plataformas digitales para divulgar sus obras. De hecho, Internet ha pasado a ser el principal ámbito en el que se reinventa la imagen de María Lionza, donde puede haber tanto representaciones tradicionales de la diosa como interpretaciones extravagantes, irreverentes y provocadoras, por lo general diseñadas por usuarios anónimos. En Internet he encontrado imágenes de María Lionza dibujada al estilo de una historieta manga, retratada como una fiel esposa sentada junto a Simón Bolívar o asociada con divinidades hindúes como Kali.

Estos blogs sirven también como canales de difusión de noticias políticas y sociales relacionadas con el culto. Así, por ejemplo, en junio de 2015 se generaron grandes tensiones cuando las autoridades locales amenazaron con clausurar la montaña de Sorte por supuestas razones de seguridad. Los creyentes se rebelaron y argumentaron que la seguridad no era más que una excusa para atacar y controlar sus prácticas rituales. Ahora bien, en los canales oficiales era casi imposible encontrar información sobre esta controversia. En estos blogs,

en cambio, se podía seguir el progreso de esta disputa día a día. Los blogs del culto actúan, pues, como un canal de contrainformación, un espacio de afiliación política y resistencia.

María Lionza está asimismo muy presente en blogs religiosos y esotéricos más generales. Por ejemplo, en Internet existen numerosos blogs dedicados exclusivamente a hechizos o encantamientos para el amor, que contienen diversas plegarias y rituales en honor de figuras como la Virgen de Guadalupe, san Sebastián, los Reyes Magos, Ochún o la reina María Lionza. También es posible encontrar a la diosa en páginas web dedicadas a otras religiones afroamericanas como la santería, el palo mayombe y el espiritismo dominicano. Por último, hay innumerables páginas sobre ocultismo, esoterismo o espiritismo que hacen referencia a María Lionza, todas las cuales incluyen el culto a María Lionza dentro de un sistema religioso más vasto. El culto pierde así su autonomía, reducido a la categoría de expresión local de un misticismo universal en el que casi todo tiene cabida: desde la religión maya al antiguo Egipto, y desde el Antiguo Testamento al chamanismo siberiano.

Asimismo, en Internet existen varios foros de discusión más o menos públicos sobre el culto a María Lionza, algunos de los cuales llegan a reunir hasta a 5000 usuarios. Para participar en ellos, la persona debe solicitar la entrada y ser admitida por el grupo de administradores. En estos foros se pueden expresar dudas sobre el culto o compartir información y experiencias. Muchos creyentes los utilizan para encontrar un remedio espiritual a problemas de amor, salud o dinero. Es interesante observar que en estos foros se debaten muchas cuestiones tradicionales respecto a la magia, como la diferencia entre magia negra y magia blanca. Así, algunos usuarios califican el culto de brujería, lo que provoca una avalancha de airadas respuestas por parte de creyentes que intentan defender la validez del culto como una práctica espiritual dedicada a hacer el bien. Tal acusación siempre despierta la sospecha de que el autor es un evangélico infiltrado. Es habitual también encontrar mensajes en que se cuestiona la autenticidad de ciertos elementos del culto. Por ejemplo, ¿es razonable mezclar la santería con María Lionza? O ¿cómo se puede detectar si un médium finge una posesión? Un usuario declaraba haber oído voces y haber tenido sueños premonitorios y —sin revelar su identidad— preguntaba si tales hechos se podían interpretar como signos de la diosa. A veces el anonimato de los usuarios facilita el intercambio de puntos de vista. Así, uno de ellos decía: «Creo que mi vecino me está haciendo brujería. ¿Cómo puedo averiguarlo?». Cuando otro usuario le preguntó en qué lugar de Ve-

nezuela vivía, el primero se negó a contestar, por temor a posibles represalias, y dijo en cambio: «Si pudiera decir cómo me llamo y dónde vivo, ya habría ido a consultar a una bruja y no estaría aquí frente a un ordenador». Esta frase muestra que los foros *online* contienen discursos y expresiones que difícilmente aparecen fuera de Internet. Por lo tanto, estos foros no reemplazan los encuentros cara a cara, sino que más bien los complementan. Además, muchos creyentes que participan en ellos no viven en Venezuela. Esto explica que un buen número de las cuestiones planteadas tengan como tema principal la experiencia de la migración. Así, un usuario que vive en Canadá preguntaba si alguien sabía dónde conseguir tabaco apropiado para las lecturas espirituales. Otro que estaba de viaje fuera del país buscaba consejo espiritual en el foro porque allí donde se encontraba no conocía a nadie que supiera de estos temas. Quería saber si el día siguiente era o no apropiado para coger el coche. Como puede apreciarse, este espacio de discusión estimula la creación de comunidades transnacionales de creyentes.¹

Muchas páginas del culto están dedicadas al negocio espiritual. Por ejemplo, cada vez hay más sitios web que ofrecen lecturas de tabaco o de cartas *online*. El usuario solo tiene que proporcionar cierta información personal y el número de una tarjeta de crédito. Asimismo, existen numerosas tiendas esotéricas *online* que venden toda clase de materiales para rituales (cuadros, velas, tabaco, hierbas, etc.). Estos portales venden productos relacionados con diferentes religiones, desde religiones ligadas al mundo afroamericano (santería,² regla de Ifá, palo mayombe, umbanda, candomblé³ o el culto a María Lionza), al orientalismo (budismo o hinduismo) o al catolicismo, hasta muchas otras; por ejemplo, hay una gran abundancia de objetos relacionados con el antiguo Egipto, la cultura celta o el espiritismo de Kardec. Al reunir de este modo todas estas religiones, la industria esotérica induce a los creyentes consumidores a percibir estos diferentes sistemas de creencias como si pertenecieran a un todo, a una suerte de religión universal que incluye a todas las otras. Así pues, la industria esotérica no solo internacionaliza los cultos afroamericanos, sino que los transforma, en especial en lo que se refiere a sus relaciones mu-

1. El concepto de «comunidad» no se debe interpretar aquí como un grupo social fijo y estable, sino como un conjunto de relaciones frágiles y dinámicas que se utilizan para afrontar problemas cotidianos concretos.

2. Respecto a la santería practicada fuera de Cuba, véase Stefania Capone (2012).

3. Sobre la dimensión transnacional del candomblé, véase J. Lorand Matory (2005).

tuas. Como es obvio, esta mezcla de elementos heterogéneos que realiza la industria esotérica no es nueva. Las religiones afroamericanas —al igual que el culto a María Lionza— siempre han mostrado una sorprendente capacidad para incorporar influencias foráneas y para establecer vínculos con otras religiones, lo que ha llevado a que se califiquen de «religiones sincréticas». Hoy en día este proceso se ha intensificado debido a la lógica y los intereses del capital. Es la industria esotérica, empeñada en ofrecer «productos nuevos» y «desconocidos», la que impulsa una convergencia de religiones y sistemas de creencias.

Es importante destacar la presencia de vídeos y secuencias de María Lionza en portales como YouTube y Vimeo, donde es posible encontrar toda clase de documentales, escenas de televisión y montajes visuales, desde producciones de aficionados hasta obras creadas por artistas y cineastas profesionales. Entre estos vídeos, hay muchas ceremonias rituales filmadas por los propios creyentes. Se trata de un fenómeno creciente. Cada vez con mayor frecuencia, los seguidores del culto graban sus propios rituales y los comparten en Internet, lo cual contrasta con el proceso de invisibilización del culto que comentábamos en el capítulo 2. El culto se vuelve invisible en el ámbito público y reaparece en el espacio virtual. De hecho, muchos rituales tienen una naturaleza especialmente apta para la filmación y se celebran con el objetivo de filmarlos y compartirlos.⁴ En sitios como YouTube, los usuarios suelen dejar comentarios sobre su reacción a los vídeos, de modo que en estos foros se mezclan críticas, alabanzas, sugerencias e insultos. La mayoría de estos comentarios hacen referencia a la validez de la posesión y a la interpretación de los mensajes expresada por el médium durante el trance. Así, a través de Internet el público de los rituales se multiplica. La grabación de un ritual que tal vez reunió a quince personas puede ser observada por más de dos mil. Por consiguiente, las plataformas *online* de vídeos ayudan a difundir el culto a la vez que modifican su lógica interna. A este respecto, el extendido uso de cámaras en los rituales probablemente acabe modificando las reglas rituales sobre el

4. Esto dista de ser algo nuevo. En 2004, Francisco Ferrándiz ya declaraba que muchos seguidores del culto, en su mayoría jóvenes, eran plenamente conscientes de que los espectadores que miraban programas sobre el culto querían ver posesiones violentas y espectaculares, con abundantes gritos y autolesiones. Sabían también que la televisión se caracterizaba por su acelerado ritmo narrativo. Así pues, en cuanto advertían que un equipo de televisión los estaba grabando, acortaban delante de la cámara el proceso de entrada en trance y exageraban la violencia de la posesión.

uso de dispositivos visuales durante las ceremonias que explicábamos en el capítulo 3.

Por último, en YouTube y Vimeo hay numerosas películas cortas de ficción acerca del mito de María Lionza y la historia del culto, que los creyentes realizan con fines educativos. Estas películas, que también se pueden adquirir en las «perfumerías» o tiendas situadas al pie de la montaña de Sorte, desempeñan un papel muy importante en lo que hace a la transmisión del culto. La mayoría de los creyentes atribuyen una gran autoridad a estas producciones visuales, por más que ignoran su origen y su grado de rigor científico. Dichas producciones muestran que los canales de transmisión del culto a María Lionza están experimentando un proceso de cambio. Los investigadores de cultos afroamericanos han sostenido siempre que dichos cultos se transmitían principalmente por la palabra hablada. Esto habrá sido cierto décadas atrás, pero ya no es así. Internet y la cultura visual son cada vez más prominentes. Con creciente frecuencia, los creyentes celebran rituales no de acuerdo con lo que les han explicado o lo que han visto con sus propios ojos, sino basándose en imágenes que han visto y en lo que han leído *online* y en libros. Así pues, tal como expondré en el capítulo 7, el cuerpo de un médium durante el ritual se puede interpretar como la transposición a una imagen corporal de imágenes materiales vistas previamente por los creyentes.

MARÍA LIONZA EN FACEBOOK

Entre las páginas del culto, la red social Facebook merece una sección aparte. Contiene un sinnúmero de páginas dedicadas a la diosa y sus rituales; pero, además de su alcance, lo significativo de Facebook es su naturaleza relacional. En esta red social, de lo que se trata es de hacer «amigos» —a diferencia de los blogs e incluso de los foros, que en general son bastante cerrados—, es decir, de establecer vínculos con otros individuos o comunidades. Muchas páginas de Facebook dedicadas al culto llevan el nombre de María Lionza o de otras divinidades de su panteón (el Negro Felipe, la India Tibisay, la Negra Francisca). En algunos casos pertenecen a un creyente; en otros, están administradas por un grupo. En dichas páginas, los creyentes o grupos de creyentes intercambian opiniones, oraciones, fotos y vídeos, y se hacen eco de sucesos políticos y sociales que se relacionan con el culto y con todo lo que lo rodea. Así, la muerte de Hugo Chávez causó una gran conmoción en Facebook. Mu-

chos creyentes, partidarios del «comandante», subieron fotos del presidente, transcribieron rezos e incluso pusieron *collages* fotográficos en los que Chávez aparecía junto a Simón Bolívar y María Lionza.

Asimismo, es frecuente ver en Facebook imágenes inéditas de la diosa que sería imposible encontrar en otra parte, un proceso que parece estar de moda. Un creciente número de seguidores del culto crean lo que llamo «altares digitales», en los que, con medios estrictamente visuales, ilustran su modo de entender el culto. La figura 16, por ejemplo, muestra un montaje en el que el creyente ha representado su propia visión del panteón de divinidades. En lo alto, rodeando el retrato del creyente, están María Lionza y las Tres Potencias y, debajo de él, la corte india. A la izquierda de las Tres Potencias se hallan los Don Juanes, los vikingos, el Santo Niño de Atocha y una representación de personajes históricos como Simón Bolívar o José Gregorio Hernández. A la derecha hay una gran presencia de malandros, así como el presidente Juan Vicente Gómez y un grupo de «madamas» (antiguas esclavas originarias de África). Los antropólogos y científicos sociales deberían considerar seriamente esta clase de montajes, ya que forman parte del nuevo lenguaje del culto y tienen un papel importante en su transmisión y reinención. Este ejemplo de creatividad visual se puede interpretar como una especie de altar digital, que recibe muestras de veneración y plegarias por parte de creyentes, lo cual demuestra que la imagen digital puede actuar también como imagen religiosa, tal como hemos señalado al principio.

Muchos creyentes usan Facebook para compartir fotos de sus rituales. Es bastante habitual que se utilice esta red social para publicar los resultados de lecturas de tabaco. Este tipo de imágenes muestran el tabaco encendido (esto es, parcialmente consumido) y se invita a los usuarios a interpretar el mensaje de la ceniza, lo cual conduce a acalorados debates. En algunos casos los creyentes piden a médiums que tienen páginas de Facebook que efectúen una lectura de tabaco distante y cuelguen fotos del resultado, lo que genera una amplia y compleja cadena de mediaciones entre el creyente y la diosa. La lectura del tabaco implica de por sí una doble mediación, representada por el tabaco, por un lado, y, por otro, por el médium. La Reina habla por intermedio de la ceniza, mientras que el médium interpreta la ceniza para transmitirle el mensaje al creyente. En el caso de Facebook, se añade una tercera mediación: la digital. A través de esta cadena de mediaciones asistimos a un proceso de conexión no solo entre espíritus y seres humanos (tabaco, médium), sino también entre la esfera local y la esfera global (Internet). Así, para muchos cre-



FIGURA 16. Altar digital de «Fuente de luz». 2016.

yentes, usar Facebook o inspeccionarlo para ver los rituales de otras personas significa empezar a ser parte del propio ritual. No es que en Facebook haya rituales, sino que usar Facebook se está convirtiendo en una práctica ritual.

Como ya hemos señalado, la principal importancia de Facebook no reside solo en el hecho de que es posible poner fotos y comentarios, sino en que estos se pueden compartir. Los diferentes creyentes del culto que tienen cuenta en esta red social interactúan una vez que se aceptan mutuamente como amigos, de modo que crean vastos sistemas de relaciones sociales. En las redes de amigos del culto a María Lionza participan, claro está, creyentes y seguidores de esta religión, pero también muchos otros. Por ejemplo, son abundantes los lazos de amistad entre creyentes del culto a María Lionza y seguidores de otros cultos afroamericanos, en especial de santería, umbanda y palo mayombe. Así pues, esto testimonia la existencia de un proceso paralelo al que describimos en relación con los blogs y la industria esotérica, que consiste en un fortalecimiento de los lazos entre los distintos cultos afroamericanos como resultado de los dispositivos digitales. Dicho proceso estimula

una influencia mutua entre los cultos y lleva al surgimiento de una especie de conciencia de hermandad entre creyentes.

Por último, otro elemento relevante en el estudio del impacto de las nuevas tecnologías en el culto a María Lionza, que se observa en las conversaciones de Facebook o hablando personalmente con los creyentes, es la incorporación de vocabulario del mundo tecnológico y el marco digital en el lenguaje religioso. Por ejemplo, al interrogar a un joven seguidor del culto sobre la relación entre creyentes y espíritus, me respondió que estos eran «dioses de tarifa plana», esto es, dioses que siempre estaban disponibles y a los que se podía adorar sin incurrir en «ningún gasto». En una entrevista que realicé en Facebook, un creyente afirmó que el panteón de dioses «se actualizaba» una y otra vez con «nuevas versiones». Estos ejemplos constituyen más que una anécdota. Muestran que los medios de comunicación actúan como un modelo simbólico para analizar y explicar la experiencia religiosa.

En resumen, se observa que el culto ha conseguido adaptarse a Internet mediante la creación de prácticas y discursos digitales específicos (rituales *online*, identidades digitales, creación de comunidades transnacionales, etc.). De acuerdo con la terminología propuesta por Helland (2000: 207), podríamos decir que el culto a María Lionza no es solo una religión *online*, sino que se ha convertido en una religión que ha sabido aprovechar el mundo *online* para repensarse y reinventarse.⁵

EL CULTO A MARÍA LIONZA EN BARCELONA

Permítaseme comenzar esta sección con una anécdota. Ocurrió en noviembre de 2008. Pocos meses antes había defendido mi tesis sobre María Lionza en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Me encontraba en Barcelona, mi ciudad natal, y una tarde decidí dar un paseo por el barrio

5. El autor propone en inglés la distinción entre «online religions» y «religions online». Según este autor, «online religions» son las religiones que usan Internet tan solo para anunciar y difundir su mensaje. En este caso, Internet no es más que un medio por el que se dan a conocer, como antes lo hacían por radio o televisión. «Religions online», en cambio, son aquellas religiones que, como el culto de María Lionza, han sido capaces de reinventarse para adaptarse al medio digital, esto es, que han creado un lenguaje, una estética y unas prácticas especialmente diseñadas para Internet.

del Raval, en el centro de la capital catalana. En aquella época me hallaba en medio de un *impasse* profesional, y estaba considerando seriamente la posibilidad de interrumpir mi investigación sobre el culto a María Lionza y dedicarme a estudiar otros temas. De pronto reparé en una tienda de «arte esotérico». Lleno de curiosidad, decidí entrar. Para mi gran sorpresa, en las estanterías de la tienda vi una estatua de María Lionza y otros objetos utilizados en los rituales dedicados a esta diosa. Tengo que reconocer que en ese momento mis sentimientos alternaban entre el entusiasmo y la frustración. Por una parte, la vista de la imagen de esta deidad, que se había hecho tan familiar para mí, me producía cierta emoción, a la que se sumaba una clara admiración por la capacidad de esta religión para cruzar fronteras y establecerse en nuevos contextos. Al mismo tiempo, ver esta estatua en la ciudad en que yo había nacido y crecido me hizo comprender que mi área de estudio, que en un principio me había parecido tan extraña y exótica, ya formaba parte de lo que yo consideraba «mi mundo». Ya no estaba analizando una «alteridad» radical y distante, sino una creencia que gradualmente se iba integrando en la estructura religiosa europea. Esa misma tarde telefoneé a un amigo de Caracas que es creyente del culto a María Lionza y le conté que había visto a la Reina en Barcelona. Él lo interpretó como una señal de la diosa.

—Te está siguiendo. No quiere que dejes de estudiarla y de hacerla conocer. Está tratando de decirte que no puedes dejarla marchar.

Unos meses más tarde empecé a investigar el culto a María Lionza en Barcelona.

Desde mi encuentro inicial con la imagen de María Lionza en las calles del barrio del Raval de Barcelona, me he puesto en contacto con varios creyentes del culto que residen en Barcelona o en los alrededores. En muchos casos son venezolanos, aunque hay también dominicanos, cubanos y catalanes. No obstante, no he encontrado en Cataluña un grupo de culto permanente y bien establecido, lo que en Venezuela se denomina una «caravana». En Cataluña, el culto se practica de forma individual, de un modo privado, casi clandestino, en el apartamento de la gente y con la menor cantidad posible de elementos. Así pues, se constata un proceso de individualización del culto, una individualización⁶ que afecta también a la práctica ritual: en Cataluña, los

6. Empleo el término «individualización» en el sentido que le confieren Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim (2002), esto es, de un proceso que lleva a que la principal estructura

creyentes tienden a adorar solo tres o cuatro divinidades del vasto panteón del culto, con las que establecen una relación particularmente estrecha. Es importante tener en cuenta que muchos de estos creyentes de Cataluña se han desarraigado de su grupo familiar y del círculo de amistades que tenían en su país natal, lo cual nos lleva a considerar la posibilidad de que exista una correspondencia entre un proceso de atomización social y un proceso de atomización espiritual. Asimismo, los datos obtenidos durante mi trabajo de campo en Barcelona indican que los creyentes del culto a María Lionza tienden a dar preeminencia a la relación personal con un grupo selecto de divinidades, es decir, a elegir a qué espíritus quieren adorar, a diferencia de lo que ocurre en su país de origen. Allí, los creyentes suelen «trabajar» con los espíritus más afianzados en su familia; la elección de los espíritus, sobre todo en las áreas rurales, se hace principalmente de acuerdo con la tradición familiar. Fuera del país, lo más habitual es que escojan las divinidades que les resultan más apropiadas para desenvolverse en el nuevo contexto en que se encuentran.

Los creyentes del culto a María Lionza que viven en Cataluña prefieren no revelar sus prácticas religiosas. La razón de esto es sencilla y también está relacionada con su condición de inmigrantes: temen que su pertenencia a un culto perjudique su proceso de integración en la sociedad donde viven. Tienen plena conciencia de que, a ojos de la población local, este culto puede parecer brujería y superstición. Piensan, pues, que hacer pública su religión no los ayudaría a ser considerados ciudadanos de pleno derecho. Cosa extraña, prefieren asimismo que su creencia pase inadvertida a otros miembros de la «comunidad venezolana»⁷ de Cataluña. Esto se debe a un doble temor. Por una parte, piensan que algunos venezolanos pueden desaprobare su pertenencia

social no sea el grupo, sino el individuo, quien pasa a ser el agente primordial de la reproducción social.

7. El concepto de «comunidad» se suele utilizar para referirse a grupos de inmigrantes de la misma nacionalidad. No obstante, este uso del término «comunidad» tiene el defecto de que puede llevar a pensar que tales «grupos» constituyen una clase de entidad homogénea y cerrada, esto es, que —en líneas generales— todos los individuos son iguales física, cultural y políticamente. Se corre así el riesgo de reducir los grupos de inmigrantes a una suerte de «esencia», lo que significa caer en la trampa de las antiguas teorías culturalistas. El caso de los venezolanos en Barcelona es, en este sentido, paradigmático de la falta de unidad dentro de estas «comunidades de diáspora». A pesar de que se trata de una población bastante pequeña, hay varias divisiones y posiciones internas opuestas que hacen imposible definir como una sola comunidad al grupo de ciudadanos venezolanos que viven en Barcelona. Estas divisiones responden a

cia al culto, en especial aquellos que ocupan puestos importantes (funcionarios de la embajada, empresarios) y provienen de la clase alta, tradicionalmente opuesta al culto. Por otra parte, los creyentes del culto a María Lionza prefieren ocultar sus creencias por miedo de que alguna persona que practique un culto afroamericano —en particular, un «santero»— pueda echarles un «trabajo malo», es decir, una maldición. Estos creyentes argumentan que, si una bruja que hace magia negra descubre que han estado celebrando rituales, puede decidir despojarlos de su poder imponiéndoles una energía negativa, con el fin de tener el monopolio del dominio espiritual de Barcelona. Sea como sea, el temor de hacer pública su pertenencia al culto a María Lionza es una expresión de la situación de vulnerabilidad legal, política y social en que se ven envueltos estos creyentes durante su experiencia migratoria.

Ahora querría analizar los casos de diversas personas que practican el culto en Barcelona. El primer caso es el de Miguel, un creyente y seguidor del culto que lleva diez años viviendo en Barcelona. Nacido en Palmarito, una ciudad de Venezuela situada a orillas del lago Maracaibo, Miguel se casó en España con una guineana, y tienen un hijo que habla fon, castellano y catalán. Miguel trabaja como músico, si bien, a causa de la recesión económica, a menudo está desempleado. Ha construido un altar a María Lionza en su apartamento con varias imágenes que trajo de Venezuela. Destaca de modo especial una estampa sagrada que muestra a María Lionza con el Negro Felipe y el Indio Guacaipuro, representantes simbólicos del pasado africano e indígena de la nación, respectivamente. La estampa está montada en una tabla de madera detrás de un vaso de vino. Ante este altar, Miguel rinde tributo a María Lionza y le pide ayuda para superar sus dificultades, que en su mayor parte tienen que ver con su adaptación a la sociedad española y con encontrar trabajo. Asimismo, el altar vincula a Miguel con su patria y con la familia y amigos que dejó atrás. Además de figuras del catolicismo y la santería cubana, en este altar se observa un elemento nuevo, resultado del proceso de inmigración que vive Miguel: la figura de la Moreneta, la patrona de Cataluña, una divinidad que históricamente ha estado asociada con la identidad catalana, tal como María Lionza ha sido un símbolo de la nación venezolana. Miguel decidió añadir la Moreneta a su altar para establecer una conexión con su nuevo

diversas causas, la más significativa de las cuales es la intensa polarización social de Venezuela debido a su situación política.

país de residencia. Según sus propias palabras, tomó la decisión de agregar a la patrona catalana para que el altar funcionara en su nuevo entorno. Así pues, se ve claramente que la función de estos altares, que yo llamo «transculturales», es doble: por un lado, ayudan a mantener lazos simbólicos y efectivos con el país de origen (Venezuela); por otro lado, y más allá de esta función sentimental, su principal objetivo es intervenir en la realidad y modificarla. Por ello, Miguel añadió un elemento que lo afianza en el contexto catalán. Sería un error considerar que, al incorporar a la Moreneta, Miguel pervierte o contamina la apropiada práctica del culto a María Lionza. Por el contrario, yo diría que la decisión de Miguel es del todo coherente con la creatividad visual que caracteriza a esta práctica religiosa, la cual siempre brinda la posibilidad de que se integren nuevos elementos y es capaz de cambiar en respuesta a las exigencias de un momento específico. En resumen, este altar demuestra el carácter activo que la religión puede asumir en la diáspora. La religión se practica no solo para evocar el país de origen, sino también —y sobre todo— para intervenir en la realidad y subvertirla creando nuevas relaciones o dando un nuevo significado a las ya existentes, y esta subversión se refiere principalmente a la adquisición por parte de los inmigrantes de derechos políticos y reconocimiento social.

Un caso muy diferente es el de Luisa, una venezolana seguidora del culto a María Lionza que tiene un bar en Barcelona. El bar, ubicado en el barrio gótico, lleva por nombre «Las cuevas del Sorte», en referencia a la montaña sagrada donde se rinde homenaje a la diosa. El interior del bar está decorado como una selva tropical, con imitaciones de árboles, cascadas y animales, y ruidos de la selva como fondo. El subsuelo se ha diseñado para que parezca el interior de una cueva, con un cielo raso curvo recubierto con piedras y minúsculas cascadas en las esquinas. Además de la exuberante decoración, Luisa quiso poner bien visibles dos imágenes de María Lionza que había traído de Venezuela. En el primer piso hay una estatua de María Lionza representada como india montada en un tapir, mientras que en la planta baja hay una pintura de la deidad como reina. De acuerdo con Luisa, la razón por la que colocó estas dos imágenes en el bar es doble. Primero, hay una razón comercial. Las representaciones de la diosa de Yaracuy, exóticas y llamativas para el público local, confieren al bar una fuerte personalidad y un encanto único. Son un atractivo y un recurso de *marketing* que contribuyen de forma decisiva a promocionar el negocio. Segundo, hay una razón religiosa. Las imágenes están allí para promover el éxito del bar. Como declara la propietaria:

—Puse a la Reina para que todo vaya bien.

Así pues, además de su función decorativa y comercial, esas imágenes tienen un papel evidentemente activo. La frase de Luisa indica la identificación parcial establecida entre la imagen y la divinidad. Aun cuando la Reina no se identifica por completo con sus representaciones, está en ellas, y por eso puede actuar en el bar. Al ser imágenes religiosas, Luisa pone buen cuidado en llevarles ofrendas y mantenerlas siempre limpias. Hace ambas tareas cuando el bar está cerrado, fuera de la vista de los parroquianos.

Los casos de Miguel y Luisa constituyen dos buenos ejemplos de la naturaleza creativa de la religión en los procesos de diáspora, esto es, la capacidad de los fenómenos religiosos para adaptarse a las exigencias del nuevo lugar de residencia modificando sus prácticas y redefiniendo sus objetivos. Como resultado, el proceso de establecer una práctica religiosa extranjera en un nuevo contexto —como en el caso del culto a María Lionza en Barcelona— no debe entenderse como transposición, sino como resignificación, una idea que no siempre ha predominado en los círculos académicos. Las prácticas culturales observadas en la diáspora se han interpretado por lo general como un simple ejemplo de resistencia cultural, una estrategia para mantener lazos simbólicos y sentimentales con el país de origen. Pero esto solo es parcialmente cierto. Como hemos visto, la religión puede asumir un papel mucho más decisivo en la diáspora: constituir una acción política, una estrategia para conseguir reconocimiento social y una mejor posición política y económica en un contexto extranjero.

Otro ejemplo revelador es el de Marco. Músico profesional, Marco vive desde hace ocho años en Mataró, una pequeña ciudad costera ubicada a unos cuarenta kilómetros de Barcelona. En Venezuela ya había practicado el culto a María Lionza; pero, según relata, lo hacía de un modo muy «tradicional», es decir, sin mezclar este culto con otras religiones. Sin embargo, a su llegada a Cataluña y por razones profesionales, empezó a relacionarse con músicos y artistas cubanos, dominicanos, senegaleses y cameruneses, muchos de los cuales practicaban religiones africanas o afroamericanas. Dichos contactos le hicieron cambiar su opinión sobre el culto. Como él mismo explica, gracias a estas amistades, adquirió conciencia de los numerosos vínculos existentes entre el culto a María Lionza y otros sistemas de creencias como santería, palo mayombe, vudú y la regla de Ifá. En consecuencia, decidió cambiar su manera de practicar el culto. Ahora Marco tiene un altar magnífico en su casa, que contiene elementos de todas las religiones mencionadas. Ante este altar cele-

bra sus rituales de purificación, curación y adivinación, con frecuencia en compañía de amigos o familiares. Marco relata que en Venezuela tenía la función de «transportarse», es decir, que los espíritus del culto solían poseerlo durante las ceremonias. Reconoce que en Cataluña le resulta más difícil llevar a cabo esta práctica. Como él mismo declara:

—Aquí los espíritus tienen más dificultades para descender.

Pese a esto, Marco celebra rituales con regularidad, en los que los episodios de trance no son infrecuentes. El discurso de Marco sobre el culto también ha cambiado. Mientras que hasta hace algunos años defendía la especificidad y singularidad de esta práctica religiosa y destacaba sus diferencias respecto a otros cultos y sistemas de creencias, ahora afirma que se siente más identificado con la idea de un «cosmopolitismo religioso» según el cual todas las religiones son equivalentes y están relacionadas entre sí.

El caso de Marco constituye un ejemplo paradigmático de lo que podrían llamarse «encuentros de la diáspora» (Johnson, 2012: 97). Con esto me refiero al hecho de que los inmigrantes establecen relaciones sociales sin precedentes que reconfiguran de modo significativo su percepción del mundo y de sí mismos, así como sus inquietudes políticas. Durante mi trabajo de campo en Barcelona he observado que muchos venezolanos seguidores de religiones afroamericanas, como Marco, entran en contacto con inmigrantes procedentes de la costa occidental de África (de Senegal, Ghana y Camerún, entre otros), en especial en el contexto de proyectos artísticos, en su mayoría musicales. En sus conversaciones, tanto los africanos como los venezolanos se suelen referir al hecho de que, a pesar de sus diferencias culturales, unos y otros pertenecen a la gran familia afroamericana y que, como tales, son en cierta medida «hermanos». Es a través de este tipo de encuentros como se crean ciertas comunidades afroamericanas en la diáspora, cuya existencia puede afectar a las prácticas religiosas. Así, en Barcelona —y probablemente en otros lugares— es cada vez más habitual que los afroamericanos incorporen en sus rituales elementos de religiones africanas, y viceversa. Hasta décadas recientes, la idea de una familia cultural africana y afroamericana era en su mayor parte una teoría propuesta por investigadores y activistas culturales para describir y promover los lazos históricos y las afinidades culturales existentes entre estos dos continentes, pero no se hacía ninguna referencia a comunidades específicas. Ahora, en cambio, se trata del establecimiento de una verdadera comunidad entre africanos y afroamericanos. Lo que resulta en particular interesante es que, en muchos casos —como los comentados aquí—,

esta comunidad no se configura en África ni en Sudamérica, sino en un tercer continente (Europa), un continente en el que ambos grupos —africanos y afroamericanos— se hallan en una posición de otredad o extranjería (Bosniak, 2006).

Es digno de mención asimismo que hay un número creciente de catalanes que se sienten atraídos por estas religiones y que algunos empiezan a interesarse en cultos afroamericanos, los cuales combinan o conectan con sus propios referentes. Es el caso de Carles, un catalán que desde hace seis años mantiene una relación con una venezolana, quien le hizo conocer el culto a María Lionza. Lo más interesante de todo esto es que, desde que se instalaron en Barcelona de forma definitiva, ella ha dejado gradualmente de practicar el culto, mientras que él lo ha hecho cada vez más. Carles tiene un altar magnífico que combina elementos del culto a María Lionza y de la santería con múltiples referencias a la historia y la cultura catalanas, como imágenes de la Moreneta y de Sant Jordi (patrón de Cataluña) y banderas nacionales (Carles es un ferviente defensor de la independencia de Cataluña). Explica que este altar es para uso personal y que se lo ha mostrado a muy poca gente (yo lo fotografié, pero no tengo permiso para publicar las fotos). Lo utiliza para purificarse, hacer peticiones y comunicarse con los espíritus. Este caso muestra cómo, al analizar procesos transnacionales, no que hay que centrarse solo en los inmigrantes, sino también en la reinención de las prácticas culturales que —con un criterio transnacional— llevan a cabo miembros del país de adopción.

LA GLOBALIZACIÓN DE LA INDUSTRIA ESOTÉRICA

Como ya hemos mencionado respecto a Internet, en los procesos de diáspora de cultos afroamericanos y del culto a María Lionza en particular, la industria esotérica tiene un papel esencial. En España, por ejemplo, hay centenares de tiendas donde se pueden comprar estatuas de dioses, hierbas para ceremonias y todo tipo de productos necesarios para celebrar rituales. En algunos casos, la producción y distribución de estos productos ha alcanzado una dimensión global. Así, muchas de estas imágenes se confeccionan en China, desde donde se exportan a Sudamérica y Europa, sobre todo a España. Además de esta producción globalizada, en los últimos años se han producido imágenes religiosas en Cataluña en una escala muy local. Los talleres catalanes especializados en esculturas de santos católicos se han visto forzados a diversificar su

producción y han comenzado a producir imágenes de divinidades de los universos religiosos latinoamericano y afroamericano.

Esta serie de procesos globales y locales de producción y distribución de material religioso se refleja en el ejemplo de Ferran. Antiguo propietario de una escuela de conducción, Ferran, un catalán de unos cincuenta años, se inició en la santería cubana hace algunos años. A través de sus frecuentes viajes a Sudamérica, el Caribe y África, entró en contacto con otras religiones africanas y afroamericanas. Fue entonces cuando Ferran decidió cambiar de vida. Cerró su escuela de conducción y abrió una tienda esotérica en el centro de Barcelona. La tienda, que lleva por nombre «Museu de les religions Sant Jordi», ha tenido mucho éxito, y la frecuentan creyentes de muy diversas nacionalidades y religiones. La referencia a la cultura catalana indica su deseo de que la tienda no abastezca únicamente a personas de Latinoamérica y África, sino también a la población local. El empleo del término «museo» también es revelador. La tienda no se ha diseñado solo como bazar, sino asimismo como centro de estudios. Ferran afirma que lo que está creando es una especie de universidad paralela, y dedica un gran esfuerzo a leer y aprender a fin de poder luego enseñar a sus discípulos. Con cierta regularidad, organiza seminarios sobre temas religiosos. Además de la venta de material religioso y de los cursos y conferencias, Ferran celebra rituales en un cuarto trasero, una enorme habitación llena de imágenes, entre ellas la de la diosa María Lionza. Mucha gente, en su mayoría catalanes, acude a él en busca de algún remedio a sus problemas personales o profesionales.

Las estatuas de María Lionza que Ferran tiene en su tienda las ha importado de Venezuela junto con otro material religioso. Ferran reconoce que la primera vez que vio una imagen de la diosa no sabía gran cosa de su historia y su culto. Tampoco pudo buscar asesoramiento, porque por entonces (en 2009) no conocía a nadie que estuviera involucrado en el culto. Tuvo que aprender solo sobre el mito y el culto a María Lionza buscando información en libros y en Internet. Basándose en estas fuentes, Ferran creó su versión de María Lionza, según la cual la diosa es un ejemplo particular de un arquetipo femenino universal en el que se inspiran otras divinidades como la Moreneta o la diosa Isis, y esa es la versión que ha estado relatando en los últimos años a los visitantes de su tienda. Aquí se observa un proceso clave respecto a la reinención del significado de la deidad: cuando la imagen de María Lionza «migra» a un continente donde no existe una práctica consolidada del culto y donde la diosa no es una figura pública y ampliamente conocida, sufre una

especie de falta de significado. Ferran lo dice bien explícitamente: tenía una imagen de ella hermosa y sugestiva, pero desconocía por completo su historia. Por consiguiente, tuvo que crear la historia sobre la diosa basándose en su imagen, la cual, en este caso, precedió al mito y el culto. Este ejemplo etnográfico refleja además que esta falta de significado que experimenta la imagen de María Lionza en el exilio estimula la reinención de la divinidad y su adaptación al nuevo contexto de adopción. En términos más generales, el caso de Ferran muestra el papel crucial desempeñado por la cultura material en lo que se denomina el nomadismo de las creencias. A veces se piensa que, en los procesos de transnacionalización religiosa, la cultura material se establece una vez que la creencia y las prácticas rituales han arraigado en el nuevo contexto, es decir, cuando un grupo consolidado de creyentes considera necesario importar determinados objetos para celebrar rituales. Pero a menudo lo que sucede es lo contrario. Primero llegan los objetos —imágenes religiosas, libros, películas— y, más tarde, se desarrolla una práctica ritual basada en ellos. Así pues, la cultura material, y las imágenes en particular, desempeñan un papel activo y primordial en la globalización de las creencias. Los objetos no están subordinados a la «práctica religiosa», sino que son los que hacen posible dicha práctica.

CONCLUSIONES

¿Cómo se explica la apabullante capacidad del culto a María Lionza para incorporar la mediación tecnológica y usar Internet de un modo tan estratégico, y así reinventar y resignificar sus prácticas religiosas y hacerse conocer más allá de las fronteras de Venezuela? Desde mi punto de vista, la naturaleza aglutinante, dinámica y relacional que tiene este culto, así como su histórica relación con las imágenes y los elementos visuales, han facilitado enormemente su adaptación a los medios de comunicación tecnológicos y el ciberespacio. En los cultos afroamericanos —y en el culto a María Lionza en especial—, las imágenes siempre han tenido una función relacional y han ayudado a establecer vínculos sociales entre la gente, y entre esta y los dioses. Es más, siempre ha habido una tendencia a representar, subvertir, reinventar y resignificar a los espíritus del culto. Así, a lo largo de la historia, las entidades del culto han demostrado una sorprendente flexibilidad y adaptabilidad a nuevos contextos. Es importante asimismo señalar que, sin lugar a dudas, la inexistencia de

una institución religiosa que controle la práctica del culto y los mensajes que se difunden sobre él ha facilitado su expansión y transmisión, mientras que al mismo tiempo hacía posible la reinención de la imagen de la diosa y la adaptación de las prácticas rituales a las exigencias de cada momento. En resumen, gracias a esta clase de afinidad entre el culto a María Lionza y las tecnologías digitales, este culto ha conseguido una gran presencia en Internet y ha sido capaz de adaptarse con toda naturalidad a una sociedad cambiante, diversa y globalizada en la que la tecnología de la imagen tiene un papel predominante. Se trata de cultos que nacieron precisamente en situaciones de cambio, mestizaje y aceleración de avances tecnológicos, y es en este tipo de contextos donde encuentran su espacio ideal, su campo de acción; en pocas palabras, su razón de ser.

En lo que respecta a la práctica del culto en Barcelona, cabe destacar tres aspectos. En primer lugar, la individualización del ritual, que no solo lleva a los creyentes a celebrar los rituales por su cuenta, sino que hace además que estos tiendan a relacionarse con una cantidad menor de divinidades, con las que establecen una relación muy estrecha. En segundo lugar, los casos de Miguel y Luisa —ya explicados— muestran que objetos rituales como las imágenes asumen una doble función en la diáspora: por una parte, estos objetos se usan para establecer un vínculo permanente entre los creyentes y su país de origen; por otra parte, sirven como estrategia para integrar a los creyentes en la nueva sociedad que han adoptado como residencia. Por último, el caso de Ferran evidencia que las imágenes religiosas pueden adquirir un nuevo significado de acuerdo con los criterios locales.

En resumen, el culto a María Lionza se ha transformado en un culto global, como lo demuestra su presencia en Internet, la existencia de una industria esotérica a escala global y la práctica del culto fuera de las fronteras de Venezuela.

CAPÍTULO 7

Una red de imágenes

¿Cuál es la lógica que liga este conjunto de mitos, rituales e imágenes de María Lionza sobre los que he hablado en los seis capítulos precedentes? ¿Cómo se influyen unos a otros? Y, en lo que respecta a las imágenes, ¿cómo se vinculan las imágenes materiales de la divinidad con sus imágenes corporales y mentales? Estas son algunas de las preguntas que trataré de responder en este último capítulo mediante el análisis de unos cuantos ejemplos. Con tal fin, propongo que se interprete este conjunto de mitos, rituales e imágenes de la deidad como si conformaran una especie de red compleja y cambiante en la que cada elemento está ligado a los otros y adquiere su significado a través de esas relaciones.

Tal como señalan autores como Bruno Latour (2005), creo conveniente entender esta red no como un sistema cerrado y estático que constituye una unidad homogénea —es decir, una unidad compuesta por elementos de la misma naturaleza—, sino como un todo complejo, abierto y dinámico que siempre está en transformación. En efecto, se trata de una red compleja porque incorpora agentes de diferente índole: imágenes (materiales, corporales y mentales), versiones míticas de María Lionza y distintas actitudes y conductas ante la diosa y sus imágenes. Es, por lo tanto, una red constituida por objetos, prácticas y palabras, que abarca tanto seres humanos como agentes no humanos (espíritus de antepasados, divinidades). Asimismo, si afirmo que es una red dinámica, es porque constantemente incorpora nuevas representaciones a la vez que se deshace de otras. Las imágenes que lo componen están en continuo movimiento en la sociedad venezolana y fuera de ella: las imágenes que se observan en los transportes públicos se hallan en permanente circulación, las obras de artistas viajan de una galería a otra, la industria esotérica distribuye estatuillas religiosas a todas las «perfumerías» del país e incluso en el extranjero. Pero esta red es dinámica sobre todo en un sentido más profundo: las imágenes se combinan y fusionan entre sí sin cesar, introducen nuevos elementos y dan nacimiento a representaciones antes nunca vistas. En este sentido, las imágenes de María Lionza —como todas las imágenes— son imágenes nómadas.

Uno de los elementos que añade complejidad a este sistema de imágenes es el hecho de que, en mayor o menor medida, se identifica a María Lionza con otras figuras femeninas como santa Bárbara, la Virgen de Coromoto u Ochún (una de las divinidades del panteón yoruba, asociada, como María Lionza, con el agua de los ríos y con la fertilidad). Abordaré el análisis de estas identificaciones antes de describir las relaciones que se establecen entre las imágenes materiales, corporales y mentales de María Lionza.

MARÍA LIONZA Y SUS DOBLES

Las diferentes imágenes de María Lionza que he mostrado hasta aquí revelan su identidad plural, su naturaleza poliédrica o, en pocas palabras, lo que yo propongo denominar su mutiplicidad intrínseca. No obstante, a ellas se pueden añadir otras divinidades más o menos asociadas con María Lionza, como la India Mara, Bárbara, Ochún o la Virgen de Coromoto, a las que de ahora en adelante denominaremos «las dobles de la diosa». Estas dobles —que pueden aparecer como imágenes materiales, corporales o mentales— son divinidades independientes, con sus propios mitos y representaciones, a las que se puede adorar sin hacer referencia alguna a María Lionza. Por esta razón llamaré «pluralidad extrínseca» de la diosa a este conjunto de dobles que posee. Esta pluralidad extrínseca abarca figuras indias, blancas y negras. Es importante especificar que la identificación de otras figuras con María Lionza no es unánime entre los creyentes. De hecho, muchos de ellos no tienen en cuenta estas asociaciones e incluso las rechazan de pleno. Aun así, la identificación de María Lionza con otras divinidades es un fenómeno bastante generalizado que genera entre los creyentes debates tan vivos y apasionados como los que se refieren a la pluralidad intrínseca de la deidad.

Esta pluralidad extrínseca se puede observar en las obras de artistas intelectuales como Gilberto Antolínez, quien identifica a María Lionza con «La dama del peine» —una divinidad vasca—, u Homero Salazar, quien la compara con la India Yara (véase el capítulo 1). En lo que se refiere al habla, se aprecian estas identificaciones en discursos y explicaciones de los creyentes. Algunos de ellos declaran, por ejemplo, que María Lionza «es la india Rosa», que santa Bárbara «representa» a María Lionza en su forma católica, o que «Ochún es María Lionza en versión negra».

La identificación de María Lionza con otras divinidades también ocurre en el ámbito de las imágenes religiosas, como prueban los altares. Así, en la montaña de Sorte conocí a un creyente que consideraba que María Lionza «era» la india Rosa y que, por consiguiente, había colocado la estatua de esta india en la posición más elevada del altar, por lo general reservada a María Lionza. De forma semejante, otro creyente de Guanare aseveraba que María Lionza «era» la Virgen de Coromoto, y había puesto la estatua de esta entre estatuillas de dioses indios y africanos, de tal modo que reproducía la estructura de las Tres Potencias. Estos dos ejemplos revelan una similitud entre el discurso sobre las dobles de la diosa y el vínculo con las imágenes; en otras palabras, en los dos casos hay una semejanza entre lo que se dice y lo que se hace. Sin embargo, esta correspondencia no es lo habitual; por el contrario, más bien constituye una excepción. En efecto, numerosos creyentes afirman que no creen en este tipo de identificaciones, pero luego, fuera del contexto de una entrevista formal, hacen comentarios sobre las imágenes de algunas divinidades o mantienen ciertas relaciones con ellas que demuestran que en su mundo religioso existen tales asociaciones entre María Lionza y otras figuras femeninas. Estas asociaciones funcionan más como una práctica que como un discurso consciente. Por ejemplo, en muchas ocasiones he visto a seguidores del culto llamar María Lionza a la representación de santa Bárbara y mantener con su estatua la misma relación que suelen tener con la estatua de la Reina. Pese a ello, cuando les preguntaba directamente si creían que María Lionza «era» santa Bárbara, recibía un categórico «no» por respuesta. Por lo tanto, ¿cuál es el significado de estas identificaciones? ¿Qué papel desempeñan en el culto? Y ¿por qué hay tal separación entre el ámbito del habla y el vínculo con las imágenes? Antes de responder a estas preguntas, es necesario especificar las características de las divinidades con que se suele identificar a María Lionza y comparar sus representaciones con las de la diosa.

Veamos ante todo las numerosas divinidades indias identificadas con María Lionza y, en particular, Yara. La estatuilla religiosa representa a la diosa Yara como una india, desnuda de la cintura hacia arriba y cubierta solo con un taparrabos, que con los brazos en alto se acaricia el largo cabello negro. El caso de la relación entre María Lionza y la india Yara es único, ya que la identificación entre una y otra es mucho más firme que la existente con las restantes dobles. Dicha identificación tiene dos significados diferentes, que se aplican también a todos los ejemplos de «pluralidad extrínseca» de María Lionza. Por una parte, muchos creyentes y artistas sostienen que «Yara» es el nombre

indio de María Lionza; en otras palabras, que María Lionza y Yara son simplemente la misma figura, que puede aparecer en formas diversas. Por otra parte, algunos creen que María Lionza y Yara son dos entidades distintas, pero íntimamente ligadas. A este respecto, está muy extendida la idea de que Yara es la madre de María Lionza. De acuerdo con esta versión, la imagen de la india desnuda montada en un tapir corresponde a Yara, mientras que la de la reina blanca o mestiza se refiere a María Lionza.

Aparte de las divinidades indias, el otro gran grupo de figuras femeninas con que se identifica a María Lionza es el que proviene del catolicismo. En este grupo, las identificaciones más notables son las que se hacen con la Virgen de Coromoto y con santa Bárbara. La Virgen de Coromoto, patrona de Venezuela desde 1951, es una versión de la Virgen María, por lo que su identificación con María Lionza implica, de manera indirecta, la identificación de María Lionza con la propia Virgen María. A este respecto, muchos católicos critican abiertamente esta identificación, que consideran un insulto a la madre de Cristo. La Virgen de Coromoto recibe también el nombre de «madre» o de «reina» por parte de muchos creyentes. Además, la iconografía de esta Virgen es muy vasta. Siempre se la representa sentada, luciendo una corona de oro y acunando en el regazo a su hijo, quien, a su vez, sostiene el globo terráqueo en la mano izquierda. En muchas iglesias católicas se puede encontrar su estatua, realizada en un estilo barroco hiperrealista. El mismo tipo de estatua está presente en gran número de altares del culto a María Lionza, junto a las de dioses indios y negros. Ahora bien, esta figura introduce un detalle que está completamente ausente de las representaciones de María Lionza, a saber, la maternidad. En efecto, aunque se describe a María Lionza como la diosa del amor y la fertilidad, que yo sepa no hay reproducciones de ella con un niño.

Asimismo, la identificación de María Lionza con Santa Bárbara está sumamente extendida en el culto, y constituye uno de los ejemplos más claros de la influencia de la santería cubana. Santa Bárbara se representa como una mujer de piel blanca que lleva una corona y sostiene una espada en la mano izquierda y una copa de vino en la derecha. A menudo se incluye también una torre, en referencia al lugar donde, según la leyenda, estuvo encerrada antes de que su propio padre la decapitara por haberse convertido al cristianismo. A diferencia de la identificación con la Virgen de Coromoto o con las tres divinidades indias citadas más arriba, la identificación de María Lionza con santa Bárbara está mucho menos presente en el discurso de los seguidores;

con todo, se puede observar en su conducta respecto a las imágenes y, en particular, en las denominaciones que estas reciben. Así, por ejemplo, numerosos creyentes dan el título de «reina» o «madre» a las imágenes de las dos divinidades. No obstante, como dijo un seguidor, «De madre y de reina solo puede haber una». Por añadidura, en muchas ocasiones vi a seguidores del culto rezando a María Lionza delante de estatuas de santa Bárbara (en cambio, no ocurre lo contrario). Además, santa Bárbara es identificada con Changó, una divinidad negra de la santería cubana que tiene una posición bien establecida desde antiguo en la estructura del culto a María Lionza.¹ Por otra parte, el hecho de que se identifique a santa Bárbara con Changó tiene consecuencias en el culto, en especial la introducción de la estatua de esta deidad negra en los altares del culto, así como los numerosos rituales de posesión en los que desciende el espíritu de Changó. La identificación de María Lionza con divinidades negras tiene lugar sobre todo a través de la figura de Ochún (y, a veces, de la de Yemayá), una diosa que pertenece al panteón yoruba de la santería cubana. Identificada también con la Virgen de la Caridad del Cobre, Ochún forma parte de «Las siete potencias africanas» del culto a María Lionza, junto con Yemayá (a quien se supone la madre de Ochún), Obatalá, Elegguá, Oyá, Changó y Oggún. Diosa de las aguas y la fertilidad, se representa con un espejo, un elemento que suele aparecer en muchos mitos de María Lionza (recuérdese que, en la versión de Antolínez, por ejemplo, María Lionza cae en el lago cuando ve su propio rostro reflejado en el agua). Ochún está asociada con el color amarillo, que también se vincula con María Lionza. Todas estas características, y en particular la relación con las aguas dulces y la fertilidad, son los principales aspectos compartidos por Ochún y María Lionza que facilitan su identificación.

El análisis de las identificaciones hecho hasta el momento muestra que María Lionza se asocia sobre todo con divinidades de naturaleza muy erótica (como Yara), figuras católicas (como la Virgen de Coromoto y la Virgen María) o deidades negras (como Ochún y Yemayá). Esto no es casual. De hecho, creo que la función de esta pluralidad extrínseca es permitir que seguidores, artistas y escritores le atribuyan a María Lionza, de forma más o menos consciente, características e identidades que no aceptarían si se atribuyeran direc-

1. Esto no significa que se identifique a María Lionza con Changó, lo cual demuestra que, en lo que hace a los dioses del culto, no siempre se aplica la ley de la transitividad (es decir, que si A es igual a B y B es igual a C, A es, por tanto, igual a C).

tamente a esta diosa. En otras palabras, estas identificaciones con otras divinidades ayudan a definir lo que es María Lionza sin decirlo abiertamente. Ayudan también a crear vínculos indirectos entre el culto a María Lionza y otras religiones (sobre todo, con el catolicismo y la santería cubana). La pluralidad extrínseca es, pues, en cierta forma, un lenguaje indirecto e implícito. Pero ¿por qué es necesario usar este lenguaje alusivo?

La respuesta a esta pregunta se halla en la notable presencia del catolicismo dentro del culto. Incluso entre los creyentes, el catolicismo es la religión que goza de mayor prestigio. Todos los seguidores de María Lionza con quienes he hablado declaraban que eran a la vez creyentes de María Lionza y católicos. Sin duda alguna, la influencia y autoridad de la iconografía católica en el culto es una de las razones fundamentales por las que la imagen de María Lionza más presente en los altares es la que la muestra como reina blanca o mestiza y con sus atributos femeninos casi inexistentes, mientras que los creyentes ocultan en general la desnudez y la sensualidad de las estatuas de María Lionza que la representan como una hermosa india. ¿Qué ha pasado en el culto con el erotismo de la figura de María Lionza? ¿Ha desaparecido? Más bien creo que, entre otras estrategias,² se ha «desviado» hacia otras divinidades como la india Yara, la India Mara o la India Tibisay. Sin embargo, esta identificación se mantiene más o menos oculta, y es precisamente la naturaleza ambigua de la identificación lo que le confiere su fuerza. Del mismo modo, el vínculo entre María Lionza y el catolicismo aparece de forma indirecta en las representaciones: se manifiesta a través de la pluralidad extrínseca. Una representación explícita y notoria de María Lionza como la Virgen María no tendría la aceptación de las autoridades ni la de muchos seguidores. Imposibilitados de decir abiertamente «María Lionza es la Virgen María», la mayoría de los creyentes dejan que esta identificación se haga evidente por intermedio de la pluralidad extrínseca. En este sentido, la asociación entre María Lionza y santa Bárbara es doblemente efectiva, ya que permite introducir en el culto un vínculo con el catolicismo y, a la vez, con la santería cubana, esto es, con el mundo africano.

En resumen, de una manera implícita y casi encubierta, la pluralidad extrínseca ayuda a ampliar el alcance de la figura de María Lionza. Así, ayuda a

2. En el capítulo 3 he explicado que a menudo se esconde la desnudez de María Lionza cuando se la representa como india, vistiendo la estatua de la diosa. Sin embargo, cubrir el cuerpo con ropa tiene el paradójico efecto de destacar aún más la dimensión erótica del personaje.

«transferir» a otras divinidades atributos por lo general asociados con la diosa (como su naturaleza sexual). Al mismo tiempo, la pluralidad extrínseca hace posible integrar en otras divinidades la naturaleza interna del culto, y de ese modo se establece una continuidad entre diferentes sistemas de creencias. Gracias a esta continuidad, que actúa sobre todo a través de las imágenes religiosas, el culto consigue incorporar las diferencias e integrar la alteridad en un todo coherente y unificado, y aun así dinámico y cambiante.

EL NOMADISMO DE LAS IMÁGENES

Las imágenes de María Lionza se mueven sin cesar de un soporte a otro, y adquieren así nuevos significados y nuevas funciones. Y estas trayectorias icónicas producen nuevas prácticas y suscitan nuevos discursos. Por ejemplo, en las paredes de las «perfumerías» o las tiendas de arte esotérico es habitual ver transposiciones de las imágenes con que se representa a María Lionza en las estampas sagradas. Mediante estas transferencias, la imagen deja de tener las características de intimidad y veneración propias de la estampa sagrada, y pasa a adquirir las de una imagen pública. En las paredes de estas tiendas, las funciones de la imagen cambian: ya no desempeñan el papel de un amuleto o una protección individual, sino el de promoción comercial de un edificio dedicado al comercio religioso. Asimismo, las imágenes de las estampas sagradas se suelen reproducir en las ventanillas de autobuses públicos de Caracas y otras ciudades. De acuerdo con los conductores y propietarios de estos vehículos, el objetivo de dichas imágenes es que el dios representado proteja el autobús. La imagen, pues, mantiene aquí su función religiosa: la imagen del autobús reproduce una imagen religiosa previa y, por lo tanto, puede mantener su función de protección, su valor de presencia y su vínculo con el más allá.

La pieza audiovisual creada por Dixon Calvetti es otra obra artística de gran originalidad que demuestra que el nomadismo de las imágenes vincula las imágenes materiales y las imágenes corpóreas. Este vídeo consiste en un marco fijo donde se muestra a una mujer desnuda que está usando un secador de pelo.³ A sus pies hay siete hombres desnudos que alzan y bajan la cabeza en

3. Este vídeo, producido en abril de 2006, se presentó en la exposición «María Lionza, religiosidad mágica de Venezuela» (San Felipe, Venezuela) y en la muestra «María Lionza, una diosa en movimiento» (2021, Barcelona).

señal de sumisión. El vídeo tiene una duración aproximada de dos minutos y se proyecta en forma de bucle. La obra de Calvetti está llena de referencias a la tradición literaria, religiosa y pictórica asociada con María Lionza. La más evidente de ellas es la pintura *María Lionza guarda la entrada de la mina*, de Pedro Centeno Vallenilla, que el vídeo de Calvetti reproduce con gran fidelidad. No obstante, el artista introduce algunos aspectos nuevos muy significativos. En primer lugar, el vídeo de Calvetti presenta un cambio en lo que respecta a la caracterización de María Lionza. En el cuadro de Centeno Vallenilla, la diosa aparece como una mujer mestiza, un símbolo de la fusión de las tres razas que, según la visión de la época, configuraban el mapa étnico de Venezuela. En la pintura original, además, el autor utilizó un amarillo muy claro y luminoso en la figura de María Lionza, como una muestra de la espiritualidad y el carácter divino que ésta irradia y, a la vez, como manifestación de su relación consubstancial con el oro. En el vídeo de Calvetti, en cambio, María Lionza está encarnada por una mujer negra, ya que el autor quiere destacar los vínculos entre la diosa y el mundo africano. En cuanto al secador de pelo, es un sustitutivo de la serpiente: el cable del aparato, enrollado en el torso de la joven, constituye una clara referencia al cuerpo del reptil. Asimismo, el hecho de que se esté arreglando el pelo es una referencia a las versiones literarias que identifican a María Lionza con «La dama del peine», una leyenda de origen vasco sobre una hermosa joven que se peinaba incesantemente el cabello a orillas de un río. Por último, el hecho de que la película recomience



FIGURA 17. Izquierda: *María Lionza guarda la entrada de la mina*. H. 1950. Artista: Pedro Centeno Vallenilla. Derecha: *Wadabakoa*. 2006. Artista: Dixon Calvetti.

ininterrumpidamente —esto es, que se proyecte en forma de bucle— es, según el autor, una manera de expresar de manera visual la naturaleza cíclica y repetitiva del ritual.

¿Qué impulsó a Dixon Calvetti a realizar esta obra? Según el artista, el vídeo tenía la finalidad de mostrar el desarrollo actual de este personaje y su capacidad para adaptarse a toda clase de soportes artísticos, y de reforzar las teorías de Gilberto Antolínez, de quien es un ferviente lector. Pensaba que, para hacer reflexionar al público, tenía que «asombrarlo» ofreciéndole una versión de María Lionza que difiriera por completo de las representaciones tradicionales y canónicas de la divinidad. Desde un punto de vista más religioso, Calvetti considera que este proyecto constituía un homenaje a la deidad, una manifestación de afecto, estima y respeto hacia ella. Así pues, el autor atribuye un sentido religioso y trascendente al proceso de creación artística. Finalmente, juzga que, al recrear una famosa pintura mediante una *performance* artística, el arte se convierte en actividad religiosa.

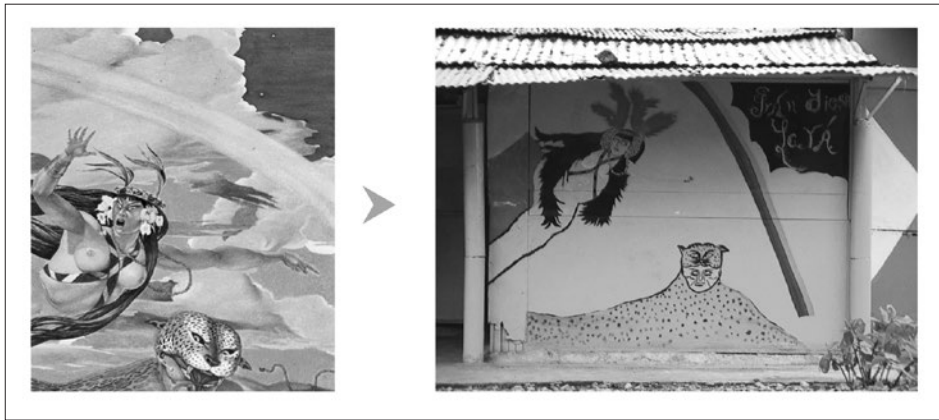


FIGURA 18. Izquierda: panel del mural *Venezuela*. Círculo de las Fuerzas Armadas de Caracas, 1956-1958. Artista: Pedro Centeno Vallenilla. Derecha: *Montaña de Sorte*. 2006. Foto: Roger Canals.

La red de imágenes de María Lionza liga el mundo del arte y el dominio religioso, como se observa en la figura 18. A la izquierda puede verse un detalle de la obra de Centeno Vallenilla dedicada a Yara, una de las dobles de María Lionza, a quien se considera la versión india de la diosa. La foto de la derecha fue tomada en la montaña de Sorte y corresponde a la pared de un

hostal muy modesto que ofrece albergue a los peregrinos. Tal como se aprecia, en esta pared los seguidores del culto reprodujeron un fragmento de la pintura del renombrado artista venezolano. Este traspaso muestra la continuidad que existe entre el arte más cultivado y la práctica popular del culto. Los seguidores, al incorporar imágenes artísticas en los lugares de veneración, consideran sagradas estas obras de arte, es decir, les confieren una dimensión religiosa. Los artistas, por su parte, al inspirarse en el culto a María Lionza para sus creaciones, hacen crecer la dimensión artística y activa del culto. De hecho, lo que nos muestran las obras de Calvetti, de Garrido —quien exagera el aspecto estético y teatral de los rituales— e incluso de Olavarria (véase el capítulo 4) no es solo que hay religión en el arte, sino que hay arte en la religión, una idea que con frecuencia expresan los propios creyentes. A este respecto, un seguidor del culto afirmaba que, para crear un buen altar, «hay que tener arte», es decir, hay que tener cierto don, cierta sensibilidad artística.

Los caminos que siguen las imágenes son imprevisibles. A menudo se requiere muy poco para que una imagen desempeñe un papel u otro en una sociedad. Imaginemos los dos caminos que el busto de María Lionza como reina puede tomar cuando deja la fábrica donde lo confeccionan. Por un lado, está el camino —digamos— habitual, que hará que se pinte el busto de manera tradicional, de acuerdo con ciertas normas establecidas. Pintada de este modo, la escultura resultante es para los creyentes una imagen religiosa que podrán usar en los rituales, dado su vínculo potencial con la divinidad. Pero la imagen también puede acabar en manos de la artista Patricia Proaño (véase el capítulo 4), quien la pintará de forma completamente original. A causa de esta nueva apariencia, el busto de María Lionza se considerará en esencia una imagen artística, por más que la artista, como vimos, atribuye a su actividad artística un sentido religioso de conexión con la divinidad. De hecho, para ella este busto tiene mucho más de imagen religiosa que de imagen artística.

Las imágenes de María Lionza siguen diferentes itinerarios mediante sus distintos soportes. El ejemplo más claro es, sin duda, el de la estatua de Alejandro Colina. Cabe recordar que el artista afirmaba que, para crear su obra, se había inspirado en leyendas y mitos de la región de Yaracuy. Estos mitos, que Colina recopiló durante el tiempo que permaneció con los indígenas, hablaban de una hermosa «india», asociada con la naturaleza y la serpiente, que por las noches montaba en un tapir. En su taller, el artista creó su escultura

con la ayuda de Beatriz Veit-Tané,⁴ una modelo y actriz muy conocida en la década de 1940 que se convirtió en una de las principales sacerdotisas del culto. Aunque no posaba montada realmente en un tapir, imitaba la posición para la escultura, de modo que, hasta cierto punto, los mitos y leyendas sobre María Lionza se materializaron en una imagen corporal antes de convertirse en una imagen material en las manos de Colina. Después de ser colocada en medio de la autopista del Este, y con el apoyo del gobierno de Pérez Jiménez, quien quería hacer de María Lionza un símbolo de la nación, la escultura de Colina siguió incontables caminos. En un primer momento, devino una imagen religiosa porque los creyentes empezaron a celebrar rituales delante de la escultura y porque, reproducida en estampas sagradas y en estatuillas de yeso, comenzó a ocupar un lugar en los altares privados. Pero la estatua de Colina se trasladó asimismo al cuerpo de los médiums durante los rituales de posesión. De hecho, como expliqué en el capítulo 5, cuando María Lionza desciende, suele adoptar la misma posición que la de la famosa escultura: los brazos en alto, las piernas ligeramente separadas y las rodillas dobladas. También se aprecian vestigios de la estatua de Colina en el cuerpo de bailarinas y actrices. Por último, en lo que respecta a las imágenes mentales, muchos creyentes afirman haber visto a María Lionza como una india montada en un tapir. De hecho, un gran número de seguidores del culto sostienen que el origen de esta secuencia de imágenes son sueños o visiones. De acuerdo con ellos, Colina tuvo una visión de María Lionza montada en un tapir. Durante su visión, la diosa le encomendó la misión de crear una estatua que reprodujera su apariencia. Lo cierto es que ningún creyente que adora esta imagen piensa que es una obra surgida de la imaginación del artista, o alguna clase de ficción artística más o menos inspirada en mitos y leyendas. Ello demuestra que no la consideran una obra de arte, sino una imagen religiosa. Y, en el ámbito de las imágenes religiosas, la imagen mental siempre precede a la imagen material.

La influencia de la escultura de Colina se extiende más allá de la esfera del culto. En el dominio artístico se ha utilizado para innumerables creaciones materiales (esculturas, pinturas, *collages*). En Internet se pueden encontrar versiones de lo más sorprendentes. En cuanto a la imagen corporal, bailarinas y actrices siempre se han inspirado en esta imagen para representar a María

4. En el verano de 2014 tuve la oportunidad de entrevistar a Beatriz Veit-Tané. Muy mayor ya, vivía en una residencia para ancianos en Caracas. Seguía identificándose con María Lionza y definía el culto como una religión universal de naturaleza chamánica.

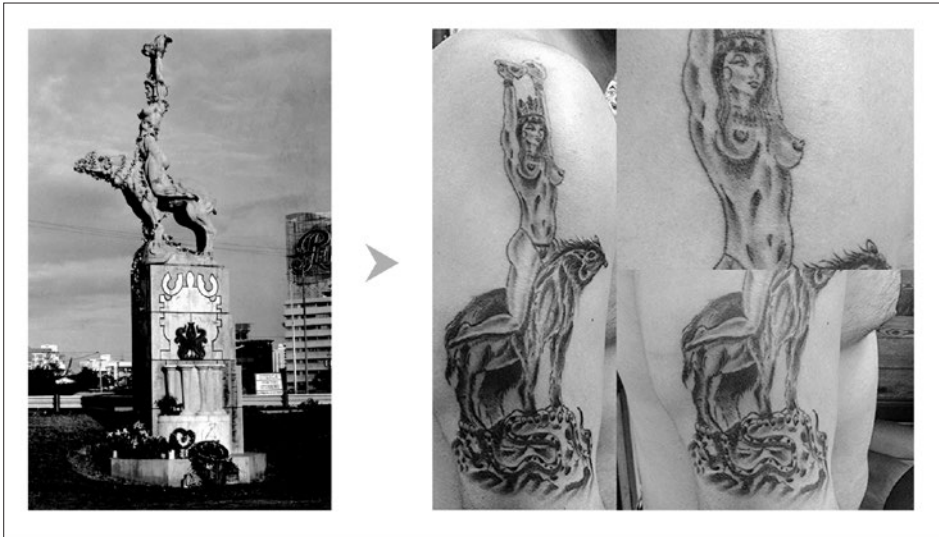


FIGURA 19. Izquierda: María Lionza en la entrada de Caracas. H. 1960. Biblioteca Nacional de Venezuela. Derecha: tatuaje que reproduce la imagen de María Lionza. Artista: Alan Berg.

Lionza. Su cuerpo deviene así la imagen corporal de una imagen material. Como ejemplo del nomadismo de la imagen de Colina, obsérvese la figura 19, que muestra la escultura de Alejandro Colina y un tatuaje, es decir, una imagen creada en un soporte sólido e inerte y su transferencia a la piel de una persona. Esta transferencia es uno de los múltiples modos en que los creyentes difunden la imagen de María Lionza e incluso la interiorizan.

La imagen del tatuaje destaca el hecho de que el soporte en que se hace visible la imagen de María Lionza puede ser también un ser vivo, como la carne de una persona. Sin embargo, aunque esta imagen se realizó directamente en la piel y, por lo tanto, en un cuerpo, sus características se asemejan más a las de una estampa sagrada (imagen material) que a las de la posesión (imagen corporal). En efecto, la naturaleza particular de las estampas sagradas —pequeños rectángulos de cartulina con el rostro de una divinidad en un lado y una corta oración en el otro— es precisamente su permanencia, su presencia continua junto a los creyentes, que siempre las llevan en un bolsillo o en la cartera. En cambio, la posesión se caracteriza por su naturaleza excepcional. Con una duración limitada por fuerza (únicamente los dementes están poseídos de forma permanente), solo tiene lugar en el contexto definido de un ritual. Más que de una imagen corporal, aquí se trata de una imagen hecha en

un cuerpo y que actúa como un signo de adhesión perpetua y definitiva a la divinidad e incluso como estrategia para estar en contacto con ella.

A menudo, el momento en que se transfiere una imagen de un soporte a otro reviste una gran importancia. En el capítulo 4 señalamos que la mayoría de los artistas describen el acto de creación como la transferencia de una imagen mental previa a un soporte material. De acuerdo con ellos, esta creación se lleva a cabo en un estado de profunda inspiración caracterizado por una intensa emoción, lo que lo hace casi semejante a la posesión. De forma similar, los creyentes afirman que, durante los rituales de posesión, hay un momento en que también es posible ver directamente a los espíritus. Esto ocurre en especial durante la crisis, es decir, unos instantes antes de que el médium entre en trance después de haber expelido su alma. Justo antes de entrar en el cuerpo humano que le hará de receptáculo, y como fase intermedia de su adaptación a un cuerpo extraño, el dios recobra la apariencia de su cuerpo original. En otras palabras, antes de convertirse en una imagen corporal, la divinidad se deja ver como imagen mental.

Las imágenes contribuyen a reunir en un conjunto coherente diversos elementos relacionados con la figura de María Lionza. Veamos, por ejemplo, el dibujo de un niño de siete años de la escuela San Javier de la ciudad de San Felipe. La maestra le había pedido que dibujara a María Lionza, y el niño incorporó en su trabajo dos elementos diferentes: el mito de Antolínez y la práctica del culto. El mito está evocado por el lago, la serpiente y, en especial, la presencia de una figura humana (María Lionza) que parece haber caído al agua. A la izquierda se aprecia una práctica del culto. Una persona está tendida en el suelo, encerrada en un círculo amarillo y rodeada por cinco individuos. A sus pies se ve a la gente que participa en el ritual. El dibujo se refiere con toda claridad a un ritual de velación, muy habitual en el culto y del que hemos hablado en el capítulo 2. El ritual —de purificación, iniciación o curación— se está llevando a cabo en la persona tendida en el suelo. Esta mezcla de elementos del culto y del mito es sumamente sorprendente, porque Antolínez era muy crítico con la práctica del culto y, por su parte, son muchos los creyentes del culto que ya no conocen el mito de este intelectual venezolano. Pero el mito se ha transmitido oralmente y, tal como muestra el dibujo, se ha conectado con la práctica ritual por intermedio de la práctica de los creyentes.

Mito de María Lionza

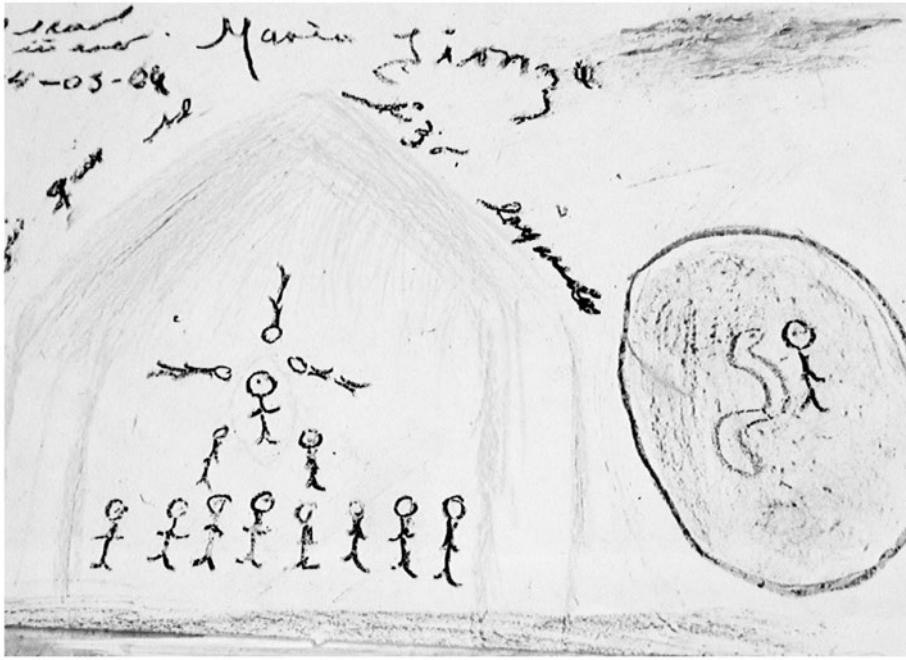


FIGURA 20. Arriba, derecha: ritual de curación. 2006. Foto: Roger Canals. Abajo: dibujo de un alumno de la escuela San Javier. 2006. Venezuela.

IMÁGENES MIXTAS

Las diferentes imágenes de María Lionza se funden entre sí y dan origen a nuevas representaciones. Por ejemplo, la serpiente se asocia por lo general

con la versión india de la deidad. Esta asociación aparece en el mito de Antolín —el relato sobre la diosa más extendido e importante, comentado en el capítulo 1— y en la estatua de Colina. Como símbolo del mundo indígena, la serpiente se opone a la representación de María Lionza como reina, que siempre ha estado asociada con el mundo urbano y la esfera política (de allí la corona, que la muestra como soberana). No obstante, hay mitos e imágenes de María Lionza en que se la caracteriza como una mujer blanca con una serpiente enroscada en su cintura. ¿Cómo hay que interpretar dichas imágenes? Una respuesta posible es que estas demuestran que, en Venezuela, el mundo indio y el mundo criollo están cada vez más entremezclados. No hay que olvidar que la imagen como india coronada apareció en forma de estampa religiosa durante el gobierno de Hugo Chávez, el primer presidente que reconoció los derechos de los indios. Chávez elaboró un discurso social que valoraba las comunidades indígenas, un discurso que era contradictorio en varios aspectos —ya que solo reconocía a los indios como sujetos de su revolución socialista (Canals, 2012a)— pero que tuvo efectos bien visibles, como el artículo 8 de la nueva Constitución. La imagen parece evocar esta integración de los indios, que dejarían de ser «los otros» (como Guacaipuro) para pasar a formar parte del cuerpo de la nación.

Por consiguiente, el conjunto de imágenes de María Lionza como reina y el de María Lionza como una india montada en un tapir no constituyen dos grupos separados; están ligados entre sí y, en general, con todas las otras representaciones que conforman la red de imágenes de la diosa. Su conexión se hace particularmente visible en algunas representaciones que combinan formas mixtas, por así decir. La unión de la estatuilla de María Lionza, representada de pie y como reina, y de las inspiradas en la escultura de Colina ha dado origen a estatuas de María Lionza como reina, de pie pero acompañada por un tapir. A la inversa, es posible encontrar imágenes de María Lionza montada en un tapir y luciendo una corona. Esta combinación de elementos de diferentes fuentes es continua, y constituye una de las razones por las que aparecen nuevas imágenes de la diosa. En estos territorios mixtos existen asimismo imágenes de María Lionza como una reina india o negra, en lugar de una reina blanca o mestiza, como es lo habitual.

Este tipo de transferencias, territorios mixtos (Gruzinski, 1999), figuras híbridas (Burke, 2009) o lugares de encuentro también afectan a las dobles de María Lionza. El caso más evidente es el de María Lionza y santa Bárbara. Ya hemos visto que muchos creyentes combinan las representaciones de estas

dos divinidades, hasta el punto de confundirlas. Esto se observa con claridad en muchas imágenes en que santa Bárbara aparece con una reluciente corona, una rosa y una mariposa prendida al vestido, tres elementos que tradicionalmente no pertenecen a santa Bárbara, sino a María Lionza, y que incluso la identifican. Así pues, ¿qué diosa es esta? Yo diría que ni una ni otra, y las dos al mismo tiempo. Se trata de una de las muestras más notorias del vínculo entre el culto a María Lionza y la santería cubana y, de modo más general, de la intensa y creciente conexión entre el culto a María Lionza y la gran familia de las religiones afroamericanas.

Todos estos ejemplos indican que la imagen de María Lionza se reinventa de tres maneras: combinando elementos que pertenecen a otras representaciones (como en el caso de la reina blanca con una serpiente), introduciendo nuevos elementos (como hace Patricia Proaño, quien incorpora elementos de la cultura comercial en los bustos de la deidad) y haciendo que María Lionza converja con otras divinidades (como en la fusión de María Lionza con santa Bárbara). A menudo estos procesos de reinvención de la imagen no son el resultado de la acción consciente de un ser humano. De hecho, lo que estos ejemplos revelan es que las imágenes poseen cierta autonomía, una capacidad de acción, un propósito propio; en otras palabras, actúan como sujetos. Por lo tanto, la estructura conformada por individuos, prácticas, discursos e imágenes (materiales, corporales y mentales) no se puede reducir a un simple ordenamiento de sujetos y objetos; en lugar de ello, hay que analizarla como una estructura relacional en la que la categoría de sujeto —entendido como la capacidad para intervenir en el desarrollo de la vida social— se aplica a agentes sociales de diferente naturaleza.

CONCLUSIONES

En este capítulo hemos analizado la diferencia entre pluralidad intrínseca y pluralidad extrínseca. La primera se refiere a los diversos modos en que se representa a María Lionza, mientras que la segunda alude a las divinidades con que María Lionza se identifica en mayor o menor grado. Las características de estas dos pluralidades son bien distintas. La pluralidad intrínseca muestra a María Lionza como un personaje múltiple, en tanto que la extrínseca indica que hay diversos personajes asociados con la misma divinidad. El primer tipo de pluralidad implica la multiplicidad en la unidad: María Lionza, siempre la

misma, es reconocida como diversos personajes. El segundo tipo, en cambio, sigue el modelo de la unidad en la multiplicidad: diversas figuras femeninas, reconocidas como diferentes, se refieren a una unidad, a un único personaje. En cierta forma, la pluralidad extrínseca complementa la pluralidad intrínseca. De hecho, merced a la estrategia de las dobles, es posible comunicar una serie de mensajes sobre la divinidad que de otro modo no podrían expresarse. Así pues, la pluralidad extrínseca del personaje constituye un lenguaje alusivo para referirse indirectamente a María Lionza, una estrategia implícita que en la mayoría de los casos no es consciente ni deliberada.

A lo largo del libro he diferenciado entre tres tipos de imágenes de María Lionza: imágenes materiales, imágenes corporales e imágenes mentales. Las imágenes del primer grupo se encuentran básicamente en tres dominios: en el del culto, presentes en las estampas sagradas y en las estatuas de dioses utilizadas en los rituales (capítulo 3); en el dominio del arte, donde abundan las pinturas, esculturas y *collages* inspirados en esta divinidad (capítulo 4), y en el espacio público de Venezuela, con frescos, carteles y pinturas en los transportes públicos (este capítulo). Dentro de las imágenes materiales hay que incluir las imágenes digitales de Internet, que constituyen un caso *sui generis* (capítulo 6). En cuanto a las imágenes corporales (capítulo 5), están también presentes en el culto a través de la posesión, y en el mundo del arte por medio del teatro, la danza, la televisión y el cine. Sin duda, estas divisiones no son claras, ya que la posesión precisa una implicación activa por parte del médium y, a su vez, muchas actrices y bailarinas describen la experiencia de representar a María Lionza de forma similar a una posesión. Por último, las imágenes mentales (capítulo 5) abarcan sueños, visiones y apariciones. Se encuentran ejemplos de imágenes mentales de María Lionza en el dominio del culto (en creyentes), en el del arte (en artistas) y en gente no vinculada directamente con la devoción a la diosa ni con actividades creativas (como es el caso del viajero Assen Trayanoff).

En este capítulo he intentado demostrar que este conjunto de imágenes de María Lionza se puede interpretar como una red abierta, compleja y dinámica en la que tanto el mito como el culto desempeñan un papel fundamental. En dicha red, las diferentes representaciones de María Lionza se definen en relación con las otras, y es mediante este juego de oposiciones como adquieren pleno significado. Todas se refieren a un único objeto, dividido en una multitud de versiones complementarias. Así, si la imagen de María Lionza como una mestiza desnuda con hombres a sus pies es tan chocante, es porque

se opone a las representaciones de la deidad como una mujer blanca que luce una corona, comparada en cierto modo con la Virgen María. Esta relación de opuestos no solo afecta a la manera en que se representa a María Lionza, sino también a cómo se establece contacto con su imagen. En este sentido, lo que hace tan sorprendente la obra de Juan José Olavarría es que muestra una actitud hacia la imagen de la diosa que choca —al menos, aparentemente— con la que tienen los creyentes. Esto ocurre también en relación con las dobles de María Lionza. Si la identificación de María Lionza con Yemayá u Ochún es significativa es porque María Lionza también se identifica con la Virgen de Coromoto.

El estudio de las imágenes del culto a María Lionza muestra que estas no se pueden analizar de forma aislada, sino sobre la base de las relaciones que mantienen entre sí; en otras palabras, lo que podríamos llamar sus vínculos relacionales. En cuanto sujetos históricos, hay que estudiar las trayectorias de las imágenes, esto es, su incesante movimiento de un soporte a otro y las transformaciones que sufren en este proceso de nomadismo. Es sabido que las imágenes «significan» cosas (Panofsky, 1924), que «hacen» cosas (Gell, 1998) y que incluso «desean» cosas (Mitchell, 2004). Pero las imágenes también «experimentan» cosas, es decir, evolucionan y cambian de continuo como cualquier otro agente, como resultado de los encuentros que tienen durante su existencia. Así pues, a lo largo de su trayecto, la apariencia, usos y significados de las imágenes se ven continuamente alterados. Dicho en otros términos, las imágenes no son objetos pasivos con una esencia invariable, sino sujetos que, desde un punto de vista material, semiótico y relacional, se encuentran en un estado de inestabilidad permanente. Es este movimiento lo que la antropología de las imágenes debe analizar y explicar.

A este respecto, querría acabar este libro con una reflexión sobre el papel de la visibilidad en la práctica contemporánea del culto a María Lionza, y señalando algunos de los retos y amenazas a que se enfrenta esta práctica religiosa en el futuro inmediato.

Conclusiones

María Lionza es una diosa en movimiento. Esto significa que todo el universo que la rodea —imágenes, mitos y prácticas rituales— se halla en continua transformación. En este libro he querido analizar este movimiento, tratando siempre de respetar su naturaleza heterogénea, dinámica y, a veces, aparentemente contradictoria. Así pues, he intentado evitar toda descripción estática del culto a María Lionza. En lugar de ello, he destacado su índole cambiante y dinámica, y me he esforzado por no reducir esta complejidad a principios generales abstractos que pretendan explicarlo todo.

La mayor parte del libro está dedicada al análisis de las imágenes de María Lionza, y he enfocado el estudio de estas imágenes desde tres perspectivas diferentes: he considerado la imagen como *sujeto* de estudio, como *método* de investigación y como un elemento que genera un *discurso* antropológico. Estas tres perspectivas de estudio se corresponden con tres dominios diferentes de la antropología visual, a los que se puede añadir el estudio de la mirada y el hecho de ver y ser visto (capítulo 3). Mediante el análisis de las representaciones de María Lionza he intentado, pues, llevar a cabo un ensayo antropológico visual integral, destacando la continuidad entre las tres esferas estudiadas, con el objetivo de efectuar un estudio sobre las imágenes, mediante las imágenes y con las imágenes (a este respecto, es importante recordar que este libro forma parte de un proyecto mayor sobre María Lionza que incluye películas etnográficas y una página web).

El tema de las representaciones de María Lionza ha demostrado ser muy rico y complejo. Para abordarlo, recurrí a textos de Belting como fuente de inspiración y utilicé un marco teórico basado en la noción de «medio» o «soporte». Diferencí así entre tres tipos distintos de imágenes de la deidad: imágenes materiales, imágenes corporales e imágenes mentales. Estos tres tipos de imágenes de María Lionza están estrechamente vinculados, es decir, obedecen a una misma lógica, a un mismo movimiento en el que el conjunto de mitos sobre el origen de la diosa —escritos y orales— y la práctica del culto dedicado a ella desempeñan un papel decisivo. Propuse considerar este conjunto de representaciones visuales de María Lionza como una red de imágenes,

esto es, como un todo relacional en el que cada término (es decir, cada imagen) está vinculado ideal o materialmente a los otros. Lo que quería resaltar con este concepto es que las imágenes no se refieren solo a objetos o seres (reales o imaginarios), sino también a otras imágenes. Analizando la imagen sobre la base de sus relaciones con mitos y rituales, he tratado de demostrar que las imágenes están intrínsecamente ligadas a ciertas pautas discursivas así como a prácticas sociales específicas.

Esta red de imágenes de María Lionza se caracteriza por lo que he denominado «creatividad visual», un concepto que se refiere, en esencia, a la producción de nuevas representaciones (materiales, corporales y mentales), la resignificación de las imágenes preexistentes y la creación de composiciones o paisajes visuales asociados con el culto —como los altares o esos dibujos hechos en el suelo llamados «oráculos», que definen el espacio donde se celebrarán las ceremonias religiosas (capítulo 3)—. Desde un punto de vista antropológico es necesario tener en cuenta esta creatividad visual —que se evidencia tanto en el ámbito artístico como en el culto y en Internet—, ya que constituye un elemento fundamental del culto a María Lionza. Por consiguiente, en el caso de las imágenes materiales (que es lo que analizo sobre todo aquí), si los creyentes se esfuerzan tanto para decorar los altares, no es por razones puramente ornamentales. De forma semejante, si artistas y artesanos (muchos de ellos, seguidores del culto) generan de continuo nuevas representaciones de la diosa, no es solo por un deseo de ser «originales estéticamente». Por el contrario, la creatividad visual demuestra ser una de las maneras privilegiadas en que el culto se estructura y se desarrolla. Reinventar la imagen de la diosa o crear composiciones visuales con objetos materiales o digitales (como los altares) es, para los creyentes, una estrategia —y, en algunos casos, casi una exigencia— para establecer contacto con María Lionza y con los espíritus de su panteón.

La noción de «creatividad visual» revela, pues, el vínculo que existe dentro del culto a María Lionza entre la creación artística (entendida como la invención de nuevas imágenes) y la creación divina (definida como el conjunto de acciones ejecutadas por las divinidades con el fin de intervenir en el desarrollo de la vida social). De hecho, las nuevas representaciones visuales permiten a los creyentes relacionarse con las divinidades, al mismo tiempo que las ayudan a expresarse y a intervenir en la vida de los creyentes, ya sea por mediación de los altares o las estampas sagradas (imágenes materiales), de la posesión (imágenes corporales) o de sueños y apariciones (imágenes mentales).

En el culto a María Lionza, por lo tanto, la creatividad visual tiene un objetivo esencialmente relacional. Su propósito principal es actualizar las relaciones entre humanos y espíritus, y entre los propios humanos, a través de la mediación de los espíritus.

Como tal, la creatividad visual —es decir, el constante ejercicio de actualizar las mediaciones visuales entre creyentes y espíritus— constituye uno de los aspectos fundamentales de la práctica contemporánea del culto a María Lionza. No obstante, este proceso tiene su historia. En efecto, si se vuelve la vista atrás, se advierte que, desde una perspectiva histórica, el culto a María Lionza siempre se ha caracterizado por su plasticidad. Así, y al margen de algunas expresiones rituales específicas muy bien establecidas (como el uso de hierbas en los rituales de curación o la adoración de las Tres Potencias), lo que ha dado continuidad a esta práctica religiosa a lo largo del tiempo es su capacidad para incorporar elementos ajenos y reinventarse, y para hacerlo sobre todo por medio de la creatividad visual. Por ejemplo, se sabe que a principios del siglo xx los espíritus que descendían en el cuerpo de los médiums eran de cierto tipo, y que ahora son de otra clase. En el campo del arte se observa que las normas estéticas seguidas por los pintores apenas veinte años atrás ya no son las mismas que aplican hoy en día. Del mismo modo, se sabe que antes de 1960 la percusión rara vez se incluía en los rituales, lo que contrasta de pleno con la enorme presencia de tambores en las ceremonias contemporáneas. Así pues, las prácticas específicas asociadas con este culto han variado con el correr del tiempo. Lo que ha permanecido estable en el culto a María Lionza, en cambio, es justamente su capacidad para innovar e incorporar nuevos elementos, es decir, su actitud abierta respecto al cambio. Por consiguiente, lo que ha conferido continuidad histórica a este culto es su naturaleza discontinua, esto es, su estado de permanente reinvencción.

Algo similar ocurre en la práctica social del culto. Como he explicado en el capítulo 2, el culto a María Lionza no es ni ha sido nunca una expresión religiosa unificada. No posee un libro sagrado ni una institución eclesiástica que regulen y controlen su práctica. Por ende, el culto tomó forma y siguió desarrollándose durante décadas sobre la base de múltiples grupos religiosos o «caravanas» por lo general muy diversos. Sin embargo, si el culto ha conseguido mantener una mínima homogeneidad a pesar de desenvolverse en secreto y teniendo que enfrentarse a contextos políticos adversos (como los períodos dictatoriales, en los que sufrió la persecución de las fuerzas estatales), ha sido precisamente gracias a esta fragmentación e independencia entre los

grupos del culto, y no pese a ello. De hecho, el hipotético establecimiento de una ortodoxia ritual (no necesariamente compartida por todos) y de una autoridad religiosa dedicada a controlar la práctica del culto habría conducido a un conflicto entre las diferentes tendencias religiosas y a la expulsión de los grupos del culto que no obedecieran los cánones impuestos. Es más, la institución de un poder religioso único habría incrementado el control de la práctica del culto, lo que habría limitado su potencial creativo y, en consecuencia, su capacidad de adaptación. Lo que sucedió fue justo lo contrario: todos los esfuerzos hechos a lo largo de la historia para regular y controlar el culto fracasaron de forma estrepitosa. El culto se desarrolló así de un modo fragmentario e informal, apartado del control estatal, oculto en casas y en las montañas, atomizado en una multitud de grupos religiosos imposibles de abarcar, todos ellos similares y diferentes a la vez. La naturaleza fragmentaria y extraoficial del culto es lo que ha asegurado su supervivencia a través de los años, al mismo tiempo que ha facilitado la existencia de una conciencia mínima de comunidad religiosa entre los creyentes (que, con todo, es siempre frágil y problemática). De hecho, los creyentes del culto declaran que lo que los une con otros es, ante todo, la creencia en María Lionza y su panteón, pero, en especial, la expresión de esta creencia en diferentes maneras. Dicho en otras palabras, si los creyentes del culto a María Lionza pertenecen a la misma comunidad religiosa no es por ser iguales, sino justamente por ser diferentes. En resumen, lo que ha facilitado la cohesión de este culto a lo largo de la historia es, de manera paradójica, su heterogeneidad intrínseca. Asimismo, la falta de reconocimiento oficial que ha sufrido siempre el culto a María Lionza es lo que le ha permitido escapar al control de las instituciones.

Así, desde un principio, el culto a María Lionza ha experimentado una tensión entre discontinuidad y continuidad, entre unidad y pluralidad, entre identidad y diferencia. Esta tensión se hace bien evidente en el caso de la representación visual de la diosa. Como he mostrado a lo largo del libro, la fuerza de esta imagen reside en su permanente posibilidad de figuración. La imagen de María Lionza, pues, no es tanto un objeto como una potencialidad. La importancia de esta imagen no se debe al aspecto que tiene (ni al que ha tenido), sino al modo en que ha llegado a ser como es. No obstante, el análisis comparativo de un considerable número de imágenes y mitos de María Lionza revela que se trata de un personaje multifacético y cambiante, con incontables rostros. De forma más específica, este análisis muestra que María Lionza es una diosa con una triple ambigüedad: ambigüedad étnica, ambigüedad mo-

ral y ambigüedad respecto a su femineidad. De nuevo vemos que lo que ha conformado la identidad —y, en consecuencia, la unidad— de la figura de María Lionza es su intrínseca pluralidad. Para dar cuenta de la naturaleza plural y compuesta de esta figura he definido a María Lionza como una diosa mestiza, usando el concepto de mestizaje como una «metáfora» (Amselle, 2001) para referirme a la imposibilidad de determinar la representación pura o auténtica del personaje. Blanca, india, negra o mestiza, benévola o malévola, madre o amante, de nada sirve preguntarse cuál es la verdadera representación de María Lionza, ya que la especificidad de esta diosa reside justamente en el hecho de que su naturaleza es en esencia multifacética y compuesta, por lo que no se puede clasificar en categorías fijas y absolutas. Esta índole ante todo plural del personaje parece aún más pronunciada si se tienen en cuenta las que he denominado dobles de María Lionza, esto es, el conjunto de divinidades con las que se identifica en mayor o menor grado. La finalidad de dichas identificaciones es permitir, de un modo indirecto más o menos consciente, la difusión de discursos que no pueden expresarse de manera abierta.

Ahora bien, la noción de mestizaje que he utilizado en esta obra no se refiere solo a la idea de una «hibridez» racial y cultural, sino también a la de movimiento. De hecho, la imagen de María Lionza tiene una naturaleza básicamente dinámica en dos sentidos diferentes. Las representaciones materiales de María Lionza —como las estampas religiosas, estatuas e imágenes de Internet— circulan por la sociedad venezolana y en otras partes. Por medio de esta circulación, dichas imágenes adquieren nuevos significados y, a la inversa, mantienen a veces significados que, por así decirlo, han permanecido en ellas. El segundo tipo de movimiento de la imagen de María Lionza no afecta a la imagen como objeto físico, sino como forma visible, entendiendo el concepto de imagen como aquello que se da por medio de un soporte. Esta perspectiva ayuda a entender que una imagen se haga visible a través de diferentes medios de transmisión. Por ejemplo, la imagen de María Lionza como mujer desnuda montada en un tapir es visible en estatuas (soporte material), en el cuerpo de médiums y actrices (soporte corporal) y en sueños, visiones y apariciones (soporte mental). Con ayuda de ejemplos específicos he mostrado cómo se mueven las imágenes de la diosa de un soporte a otro, y al hacerlo dan origen a una suerte de nomadismo. En su trayecto, las imágenes de María Lionza sufren modificaciones estéticas y cambian su significado y funciones. La consecuencia más importante de la naturaleza dinámica de la imagen de María Lionza es que esta se actualiza y resignifica sin cesar.

Asimismo, en este libro he querido destacar el concepto de «continuidad». He intentado, por lo tanto, mostrar la continuidad establecida entre las diferentes esferas en que se desarrolla la creencia en María Lionza (mitos, rituales, creaciones artísticas, política); entre los diferentes tipos de imágenes que representan a la diosa (imágenes materiales, corporales y mentales), y, por último, entre la práctica del culto en Venezuela y más allá de sus fronteras. Por esta razón, mis reflexiones se han movido entre mitos y rituales, religión y arte, cuerpos y sueños, fotografía digital y altares de la diáspora. He señalado también la continuidad que el culto a María Lionza mantiene con otras religiones o sistemas de creencias como la santería cubana, vudú, umbanda, evangelismo y esoterismo New Age. Todas estas manifestaciones religiosas están vinculadas entre sí y forman una estructura religiosa única que experimenta una transformación constante y en la que las imágenes desempeñan un papel crucial.

El debate sobre las «imágenes religiosas» ha sido un tema importante de esta obra. Mediante la noción de «régimen doble», tomada de Didi-Huberman, he mostrado que las estatuas y estampas sagradas de la diosa tienen una relación directa e indirecta con las divinidades, y que es precisamente gracias a esta ambivalencia que pueden cumplir su función de mediadoras entre este mundo y el más allá. En este juego entre identificación y representación, la idea de «semejanza» ha demostrado tener un papel decisivo, ya que la imagen religiosa de María Lionza o de otros espíritus de su panteón no puede funcionar como tal si no se asemeja a la divinidad o no proporciona al menos un retrato fidedigno de ella. Presencia y semejanza están íntimamente ligadas en el culto a María Lionza. Asimismo, he mostrado que, en ciertos casos, el concepto de «imagen religiosa» también se puede aplicar a obras artísticas o imágenes digitales debido a que, según los contextos, estas imágenes adquieren una relación inmediata con el más allá. Lo que activa el componente inmediato o complejo de la imagen es la situación precisa en que esta se encuentra y, en especial, el uso que se hace de ella. Por tal razón, no es posible analizar los espacios religiosos o las imágenes religiosas del culto a María Lionza como si fueran elementos fijos y permanentes. Más bien, hay que concebir la religión como un acontecimiento. La noción de «acontecimiento» expresa esta naturaleza transitoria, dinámica y —en especial— activa del acto religioso.

El primer capítulo de este libro se centró en el mito de María Lionza. La antropología siempre ha mostrado una fascinación literaria por los mitos religiosos. En consecuencia, ha sido habitual que los antropólogos los estudia-

ran como historias descontextualizadas, como vestigios —orales o escritos— de relatos ancestrales. Pero se ha de tener mucho cuidado: los mitos son relatos históricos, es decir, tienen una naturaleza política. El caso del mito de María Lionza constituye un buen ejemplo de ello. Aunque en sus orígenes fue un mito indígena, no se popularizó hasta la década de 1940, en el contexto de movimientos indigenistas y como parte de un proyecto de exaltación nacional dirigido por el dictador Marcos Pérez Jiménez. A partir de este momento, el mito fue reinventado por creyentes, artistas y líderes políticos, con diferentes objetivos. Hoy en día, el mito de María Lionza hay que interpretarlo como uno de muchos mitos que a menudo se contradicen entre sí y provienen de sectores sociales muy diversos. Estos mitos, leyendas o relatos históricos sobre la divinidad ya no se transmiten solo oralmente, sino también mediante documentos escritos y, en especial, por Internet.

El análisis del mito de María Lionza ha conducido al estudio del culto dedicado a la deidad. He decidido definir el culto como «afroamericanizado» —y no como afroamericano— para destacar el hecho de que se trata de un culto de origen indígena con considerables contribuciones del catolicismo, el cual ha ido incorporando elementos de la cultura negra muy lentamente y de forma irregular, según las regiones y el contexto histórico. La afroamericanización del culto, muy prominente en la actualidad, comenzó en 1960 como resultado del contacto del culto a María Lionza con la santería cubana y umbanda. En lo que se refiere al culto contemporáneo, es evidente que se encuentra en una especie de *impasse*. En Venezuela está experimentando un proceso de creciente invisibilización debido a la falta de seguridad, la recesión económica (los creyentes tienen cada vez menos recursos para organizar largos peregrinajes a zonas naturales como la montaña de Sorte) y, sobre todo, la hostilidad gubernamental y la presión ejercida por otras religiones florecientes, como el evangelismo. No obstante, esta dinámica de invisibilización se ve compensada por algunas iniciativas políticas —como la petición de que se reconozca el culto como Patrimonio cultural intangible de la humanidad— y por nuevos fenómenos desconocidos hasta épocas recientes, como la extendida presencia del culto en Internet. Además, el trabajo de campo llevado a cabo en Barcelona revela que, en los procesos migratorios, se produce una individualización del culto, lo que indica una situación de vulnerabilidad social.

La antropología no es una ciencia predictiva. Aun así, es posible señalar ciertas tendencias que pueden determinar el futuro del culto a María Lionza en los años venideros. Todo parece indicar que el mito de María Lionza con-

tinuará extendiéndose entre creyentes y artistas, dentro de Venezuela y más allá, aun cuando no gozará del apoyo gubernamental con que contó a mediados del siglo xx. Esto puede constituir un gran obstáculo para conseguir el reconocimiento del culto por parte de la Unesco, un proyecto que, al parecer, se ha suspendido actualmente (2016). Es muy probable que las imágenes de María Lionza se sigan multiplicando, en especial en Internet y en el ámbito artístico. En cuanto al culto, creo que se encontrará cada vez más atrapado entre un proceso de creciente espectacularidad y un proceso de marginación. De hecho, hoy ya se observa una tendencia a promover los aspectos más extravagantes y sorprendentes del culto, por intereses esencialmente comerciales. Los documentales de televisión y la mayoría de los informes fotográficos de los periódicos son buenos ejemplos de esto. El plan de construir un anfiteatro en la montaña de Sorte donde los turistas puedan presenciar rituales —aquellos rituales que los políticos permitan— de manera cómoda y segura también forma parte de esta tendencia. Además de esta tendencia a comercializar una imagen distorsionada del culto, se observa una creciente marginación de la práctica del culto, que ahora se lleva a cabo en familia o entre amigos. Los grupos de culto se encuentran cada vez con más obstáculos que les impiden celebrar sus rituales libremente en lugares públicos y naturales y, de este modo, contrarrestar la imagen negativa que se está impulsando de esta religión.

Sería de desear que, contrariamente a estas tendencias, los creyentes del culto a María Lionza pudieran practicar sus rituales sin temores ni amenazas. Sería asimismo muy importante que se reconociera el papel social fundamental que el culto ha tenido a lo largo de más de un siglo, al dar origen a relaciones de solidaridad social y brindar refugio a personas que se hallaban en situaciones de exclusión o marginación. Tengo la esperanza de que este libro contribuya a modificar la opinión actual sobre el culto a María Lionza, a fin de que esta práctica religiosa consiga el reconocimiento y respeto que merece.

Deseo también que esta obra sirva de impulso a estudios académicos sobre el culto a María Lionza, de los que aún hay una enorme carencia. A este respecto, permítaseme, como conclusión, proponer tres líneas de investigación en las que creo que sería interesante profundizar en los próximos años. Primero, sería importante llevar a cabo un estudio histórico detallado de la evolución del culto a María Lionza (algo equivalente a lo que hizo Daisy Barreto respecto al mito). Este estudio tendría que considerar, por ejemplo, la herencia del pasado indígena y africano de Venezuela, las oleadas inmigrato-

rias que se han producido a lo largo de los años y el impacto de los diferentes marcos legislativos venezolanos en la práctica popular del culto. Un segundo objetivo, ligado al primero, sería analizar en profundidad los vínculos pasados y presentes entre el culto a María Lionza y algunas religiones afroamericanas, en especial umbanda, santería cubana y palo mayombe. Este análisis tendría que especificar en qué momento entraron estas prácticas religiosas en Venezuela, cómo se pusieron en contacto con el culto a María Lionza y qué influencia ejercen hoy en día. Por último, otra contribución relevante sería efectuar un análisis exhaustivo de los cambios experimentados por el culto durante el gobierno de Hugo Chávez (1999-2013) y del modo en que el culto afronta ahora el desafío de la era poschavista.

Sería asimismo de desear que, en el estudio de esta práctica religiosa, tomaran parte investigadores tanto venezolanos como extranjeros, ya que solo uniendo fuerzas se logrará una mayor comprensión del culto a María Lionza, cuya vitalidad y creatividad son sin duda una fuente de fascinación permanente.

Bibliografía

- ACOSTA SAIGNES, Miguel (1984). *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Vadedell Hermanos.
- AMODIO, Emanuele (2009). «Las cortes históricas en el culto a María Lionza en Venezuela: Construcción del pasado y mitologías de los héroes». *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 15, núm. 3, pp. 157-168.
- AMSELLE, Jean-Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. París: Flammarion.
- ANDREWS, George Reid (2004). *Afro-Latin America: 1800-2000*. Oxford: Oxford University Press [versión castellana: *Afro-Latinoamérica, 1800-2000* (2007). Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert].
- ANGOSTO-FERRÁNDEZ, Luis Fernando (2015). *Venezuela reframed: Bolivarianism, indigenous peoples and socialisms of the twenty-first century*. Londres: Zed Books.
- ANTOLÍNEZ, Gilberto (1972). *Hacia el indio y su mundo: pensamientos vivos del hombre americano: etnología, mitología, folklore*. Barquisimeto: Universidad Centro-Occidental.
- (1995). *Los ciclos de los dioses: folklore y mitología de centro-occidente de Venezuela*. San Felipe: La Oruga Luminosa.
- ASCENCIO, Michaelle (2007). *Las diosas del Caribe*. Caracas: Alfa.
- (2012). *De que vuelan, vuelan. Imaginarios religiosos venezolanos*. Caracas: Alfa.
- AUGÉ, Marc (1997). *La guerre des rêves: Exercices d'ethno-fiction*. París: Seuil [versión castellana: *La guerra de los sueños: Ejercicios de etno-ficción* (2017). Barcelona: Gedisa].
- AUMONT, Jacques (1990). *L'image*. París: Nathan [versión castellana: *La imagen* (1992). Barcelona: Paidós].
- AZRIA, Régine y Danièle HERVIEU-LÉGER (2010). *Dictionnaire des faits religieux*. París: PUF.
- BANKS, Marcus (2007). *Using visual data in qualitative research*. Los Ángeles: Sage.
- BANKS, Marcus y Jay RUBY (eds.) (2011). *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- BARRETO, Daisy (1989). «Perspectiva histórica del mito y culto a María Lionza». *Boletín Americanista*, núms. 39-40, pp. 9-26.
- (1995). «El mito y culto de María Lionza: identidad y resistencia popular». En Emanuele AMODIO y Teresa ONTIVEROS (eds.). *Historias de identidad urbana*, pp. 61-73. Caracas: Fondo Editorial Tropykos; Ediciones Faces/UCV.

- (1998). *Genealogía de un mito*. Tesis doctoral. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- BARRETO RAMOS, Daisy (2020). *María Lionza, divinidad sin fronteras. Genealogía del mito y el culto*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes / Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez / Ediciones Dabánatà.
- BARRETO, Orlando (ed.) (2005). *La diosa de la danta*. San Felipe: UNEY.
- BARTHES, Roland (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Nueva York: Hill and Wang [versión castellana: *La cámara lúcida* (2020). Barcelona: Paidós].
- BASCOM, William (1950). «The focus of Cuban santería». *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 6, núm. 1, pp 64-68.
- (1972). *Shango in the New World*. Austin: African and Afro-American Research Institute.
- BASTIDE, Roger ([1960] 1978). *The African religions in Brazil: Toward a sociology of the interpenetration of civilizations*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BAZIN, André (1975). «Ontologie de l'image photographique». *Qu'est-ce que le cinema?* París: Cerf [versión castellana: *¿Qué es el cine?* (1990). Madrid: Rialp].
- BECK, Ulrich y Elisabeth BECK-GERNSHEIM (2002). *Individualization: Institutionalized individualism and its social and political consequences*. Londres: Sage.
- BELTING, Hans (1991). *Likeness and presence: A history of the image before the era of art*. Chicago: University of Chicago Press [versión castellana: *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* (2012). Madrid: Akal].
- (2007). *La vraie image. Croire aux images?* París: Gallimard.
- (2011). *The anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton: Princeton University Press [versión castellana: *Antropología de la imagen* (2009). Madrid: Katz].
- BLANCO, Celia ([1988] 1990). *Manual esotérico*. Cambre: Representaciones Loga.
- BLANES, Ruy y Diana ESPÍRITO SANTO (eds.) (2013). *The social life of spirits*. Chicago: Chicago University Press.
- BOLDRICK, Stacy y Richard CLAY (2007). *Iconoclasm: Contested objects, contested terms*. Aldershot: Ashgate.
- BOSNIAK, Linda (2006). *The citizen and the alien: Dilemmas of contemporary membership*. Princeton: Princeton University Press.
- BOURGUIGNON, Erika (ed.) (1973). *Religion, altered states of consciousness, and social change*. Columbus: Ohio State University Press.
- BRIGGS, Charles L. (1996). «The politics of discursive authority in research on the "invention of tradition"». *Cultural Anthropology*, vol. 11, núm. 4, pp. 435-469.
- BROWN, David H. (2003). *Santería enthroned: Art, ritual, and innovation in an Afro-Cuban religion*. Chicago: Chicago University Press.
- BURKE, Peter (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. Londres: Reaktion Books [versión castellana: *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico* (2001). Barcelona: Crítica].

- (2009). *Cultural hybridity*. Cambridge: Polity [versión castellana: *Hibridismo cultural* (2010). Madrid: Akal].
- CABRERA, Lydia ([1954] 1983). *El monte*. Miami: Ultra Graphics.
- CANALS, Roger (2010). «Studying images through images: A visual ethnography of María Lionza's cult in Venezuela». En Stephen SPENCER (ed.). *Visual research methods in social sciences: Awakening visions*, pp. 225-238. Londres: Routledge.
- (2011). «Les avatars du regard dans le culte à María Lionza». *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie*, núms. 198-199, pp. 213-226.
- (2012a). «Del indio mítico al mito indígena: La representación del indígena en la corte india en el culto a María Lionza y el socialismo del siglo XXI». En Gemma OROBITG y Gemma CELIGUETA (eds.). *Autoconía, poder local y espacio global frente a la noción de ciudadanía*, pp. 225-256. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- (2012b). «¿Más allá del dualismo? Reflexiones sobre la noción de "cuerpo" en el culto a María Lionza (Venezuela)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 67, núm. 1, pp. 241-266.
- (2013). «Le froid divin: Âme, corps et sens dans le culte à María Lionza (Venezuela)». En Jorge P. SANTIAGO y Marina ROUGEON (eds.). *Pratiques religieuses afroaméricaines: terrains et expériences sensibles*, pp. 111-142. Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan.
- (2014). «Global gods and local laws: Venezuelan migrants in Barcelona». En Engin F. ISIN y Peter NYERS (eds.). *Routledge handbook of global citizenship studies*, pp. 508-521. Londres: Routledge.
- (2018). «The mirror effect: seeing and being seen in the cult of María Lionza (Venezuela)». *Visual Studies*, 33:2, pp. 161-171, DOI: <https://doi.org/10.1080/1472586X.2018.1470902>.
- (2018). «Studying Multi-Modal Religions: Migration and Mediation in the Cult of María Lionza (Venezuela, Barcelona, Internet)». *Vis Anthropol Rev*, 34, pp. 124-135, DOI: <https://doi.org/10.1111/var.12169>.
- (2021). «The intensive image: Transculturation, creativity and presence in the cult of María Lionza», HAU: *Journal of Ethnographic Theory*, 11:1, pp. 202-217, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/714067>.
- CAPONE, Stefania (2010). *Searching for Africa in Brazil: Power and traditions in candomblé*. Durham: Duke University Press.
- (ed.) (2012). *Religions transnationales des suds: Afrique, Europe, Amériques*. Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan.
- CARR, C. Lynn (2016). *A year in white: Cultural newcomers to lukumi and santería in the United States*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- CARRERA DAMAS, Germán (1973). *El culto a Bolívar: esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

- CARROLL, Michael P. (1986). *The cult of the Virgin Mary: psychological origins*. Princeton: Princeton University Press.
- CHOCÓN, Isaac (1976). «Introducción». En Ida GRAMCKO. *María Lionza*. Caracas: Monte Ávila.
- CHUA, Liana y Mark ELLIOTT (eds.) (2013). *Distributed objects: Meaning and mattering after Alfred Gell*. Oxford: Berghahn Books.
- CLAIR, Jean (2007). *Malaise dans les musées*. París: Flammarion [versión castellana: *Malestar en los museos* (2014). Gijón: Trea].
- CLARAC DE BRICEÑO, Jacqueline (1970). «El culto de María Lionza». *América Indígena*, vol. 30, núm. 2, pp. 359-374.
- (1983). «Una religión en formación en una sociedad petrolera». *Boletín Antropológico*, núm. 4, pp. 29-33.
- (1996). *La enfermedad como lenguaje en Venezuela*. Mérida: Universidad de los Andes.
- COLINA, Carlos (ed.) (2002). *Alejandro Colina: el escultor radical*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- COLLEYN, Jean-Paul (2012). «Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle». *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie*, núms. 203-204, pp. 457-480.
- COMAROFF, John L. y Jean COMAROFF (2009). *Ethnicity, Inc*. Chicago: Chicago University Press [versión castellana: *Etnicidad S. A.* (2011). Madrid: Katz].
- COPPENS, Walter (ed.) (1980). *Los aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fundación La Salle.
- CORONIL, Fernando (1997). *The magical State: Nature, money, and modernity in Venezuela*. Chicago: Chicago University Press [versión castellana: *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela* (2013). Caracas: Alfa].
- CRAPANZANO, Vincent y V. GARRISON (eds.) (1977). *Case studies in spirit possession*. Nueva York: John Wiley.
- DEREN, Maya ([1951] 1970). *Divine horsemen: Voodoo gods of Haiti*. Nueva York: Chelsea House.
- DÍAZ, Mariano (1987). *María Lionza, religiosidad mágica de Venezuela*. Caracas: Grupo Univensa.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. París: Minuit [versión castellana: *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto* (2004). Barcelona: Paidós].
- DRENIKOFF-ANDHI, Iván (1986). «La Reina María Lionza». *La Montaña Mágica*, vol. 1, núm. 7.
- ELIADE, Mircea (1951). *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. París: Payot [versión castellana: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (2001). Madrid: Fondo de Cultura Económica].
- ENGELKE, Matthew (2007). *A problem of presence: Beyond scripture in an African church*. Berkeley: University of California Press.

- ESCALONA DÍAZ, César (inédito). *María Lionza: Cambio y continuidad en la representación de lo femenino*. Trabajo de grado en Antropología. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- ESPÍRITO SANTO, Diana (2017). «Possession consciousness, religious individualism, and subjectivity in Brazilian Umbanda». *Religion*, vol. 47, núm. 2, pp. 179-202.
- FANDRICH, Ina J. (2007). «Yorùbá influences on Haitian Vodou and New Orleans Voodoo». *Journal of Black Studies*, vol. 37, núm. 5, pp. 775-791.
- FREEDBERG, David (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press [versión castellana: *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (1992). Madrid: Cátedra].
- FERNÁNDEZ, Anabel y Daisy BARRETO (2001-2002). «El culto a María Lionza: Del pluralismo espiritista a la contestación». *Antropológica*, núm. 96, pp. 13-30.
- FERNÁNDEZ QUINTANA, Anabel (2016). «El baile en candela: narrativas históricas y memoria colectiva en el culto a María Lionza». *Boletín Antropológico*, vol. 34, núm. 91, pp. 131-151.
- FERRÁNDIZ, Francisco (1992). «Dimensions of nationalism in a Venezuelan possession cult: The crystallization of an oral tradition». *Kroeber Anthropological Society*, núms. 75-76, pp. 28-47.
- (1995). «Itinerarios de un médium: espiritismo y vida cotidiana en la Venezuela contemporánea». *Antropología*, núm. 10, pp. 133-166.
- (1996). «Intersubjetividad y vídeo etnográfico: Holguras y texturas en la grabación de ceremonias espiritistas en Venezuela». En María GARCÍA *et al.* (eds.). *Antropología de los sentidos: la vista*, pp. 105-123. Madrid: Celeste.
- (1999). «El culto de María Lionza: tiempos, espacios, cuerpos». *Alteridades*, vol. 9, núm. 18, pp. 39-55.
- (2002). «Calidoscopios de género: cuerpo, masculinidad y supervivencia en el espiritismo de Venezuela». *Alteridades*, vol. 12, núm. 23, pp. 83-92.
- (2004). *Escenarios del cuerpo: espiritismo y sociedad en Venezuela*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- FLORES, Dilia (1991). *La adivinación por el tabaco en el culto a María Lionza*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOSTER, Hal (ed.) (1988). *Vision and visuality*. Seattle: Bay.
- GARCÍA GAVIDIA, Nelly (1987). *Posesión y ambivalencia en el culto a María Lionza: Notas para una tipología de los cultos de posesión existentes en América del Sur*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- GARMENDIA, Hermann (1963). *María Lionza: diosa del amor y la fortuna*. San Felipe: autoedición.

- (1980). *María Lionza: ángel y demonio*. Caracas: Seleven.
- GARMENDIA, Omar (2012). *Diccionario de María Lionza: visión lexicográfica de un mito venezolano*. Oxford: Editorial Académica Española.
- GELL, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.
- GIOBELLINA, Fernando y Elda GONZÁLEZ (2000). *Umbanda: el poder del margen*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- GOODY, Jack (1997). *Representations and contradictions: ambivalence toward images, theatre, fiction, relics and sexuality*. Oxford: Blackwell [versión castellana: *Representaciones y contradicciones: la ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad* (1999). Barcelona: Paidós].
- GRUZINSKI, Serge (1990). *La guerre des images: de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*. París: Fayard [versión castellana: *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* (1999). México: Fondo de Cultura Económica].
- (1999). *La pensée métisse*. París: Fayard [versión castellana: *El pensamiento mestizo* (2000). Barcelona: Paidós].
- HALE, Lindsay (2009). *Hearing the mermaid's song: the umbanda religion in Rio de Janeiro*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- HALLAM, Elisabeth y Tim INGOLD (eds.) (2007). *Creativity and cultural improvisation*. Londres: Routledge.
- HAWKINS, Kirk A. (2010). *Venezuela's Chavismo and populism in comparative perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HELLAND, Christopher (2000). «Online-religion / religion-online and virtual *communitas*». En Jeffrey K. HADDEN y Douglas E. COWAN (eds.). *Religion on the Internet: Research prospects and promises*, pp. 205-224. Nueva York: Elsevier Science.
- HENLEY, Paul (1982). *The Panare: Tradition and change in an Amazonian frontier*. New Haven: Yale University Press.
- (2010). *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: Chicago University Press.
- HERRERA SALAS, Jesús María (2003). *El negro Miguel y la primera revolución venezolana: la cultura del poder y el poder de la cultura*. Caracas: Vadell Hermanos.
- HERSKOVITS, Melville ([1937] 2007). *Life in a Haitian valley*. Princeton: Markus Wiener.
- (1941). *The myth of the negro past*. Nueva York: Harper.
- (1956). «The social organization of the AfroBrazilian candomblé». *Phylon*, vol. 17, núm. 2, pp. 147-166.
- HOLBRAAD, Martin (2012). *Truth in motion. The recursive anthropology of Cuban divination*. Chicago: Chicago University Press.
- HOUTMAN, Dick y Birgit MEYER (eds.) (2012). *Things: religion and the question of materiality*. Nueva York: Fordham University Press.
- INGOLD, Tim (2013). *Making anthropology, archaeology, art and architecture*. Nueva York: Routledge.

- JAY, Martin (1988). «Scopics regimes of modernity». En Hal FOSTER (ed.). *Vision and visibility*, pp. 3-28. Seattle: Bay.
- JENKS, Chris (ed.) (1995). *Visual culture*. Nueva York: Routledge.
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel (1999). «En los dominios de la gran reina». *Revista Bigott*, núm. 48, pp. 57-68.
- JIMÉNEZ SIERRA, Elisio (1971). *La Venus venezolana*. Caracas: Chicuramay.
- JOHNSON, Paul Christopher (2002). *Secrets, gossip, and gods: The transformation of Brazilian candomblé*. Nueva York: Oxford University Press.
- (2012). «Religion and diaspora». *Religion and Society*, vol. 3, núm. 1, pp. 95-114.
- (ed.) (2014). *Spirited things: The work of "possession" in Afro-Atlantic religions*. Chicago: Chicago University Press.
- LACHATAÑERÉ, Rómulo (1942). *Manual de santería: el sistema de cultos «lucumís»*. La Habana: Caribe.
- LAGUERRE, Michel S. (1989). *Voodoo and politics in Haiti*. Basingstoke: Pelgrave Macmillan.
- LATOUR, Bruno (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press [versión castellana: *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red* (2008). Buenos Aires: Manantial].
- LATOUR, Bruno y Peter WEIBEL (eds.) (2002). *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion and art*. Karlsruhe: Center of Art and Media.
- LEIRIS, Michel (1980). *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*. París: Le Sycomore.
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1927). *L'âme primitive*. París: PUF [versión castellana: *El alma primitiva* (2003). Barcelona: Península].
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*. París: Plon [versión castellana: *El pensamiento salvaje* (2005). Madrid: Fondo de Cultura Económica].
- (1993). *Regarder, écouter, lire*. París: Plon [versión castellana: *Mirar, escuchar, leer* (2010). Madrid: Siruela].
- LEWIS, Ioan M. (1989). *Ecstatic religion: A study of shamanism and spirit possession*. Londres: Routledge.
- LUIGI, Marlene, Jesús ARANGUREN y José Alí MONCADA (2008). «El origen del culto a María Lionza como elementos para la educación ambiental y patrimonial en Venezuela». *Revista de Investigación*, vol. 32, núm. 63, pp. 19-42.
- MALAMOUD, Charles y Jean-Pierre VERNANT (eds.) (1986). *Corps des dieux*. París: Gallimard.
- MANARA, Bruno (1995). *María Lionza: su entidad, su culto y la cosmovisión anexa*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- MARTÍN, Gustavo (1982). *Magia y religión en la Venezuela contemporánea*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- MARTÍNEZ, Carlos, Michael FOX y J. FARRELL (2010). *Venezuela speaks! Voices from the grassroots*. Oakland: PM Press.

- MATORY, J. Lorand (2005). *Black Atlantic religion: Tradition, transnationalism and matriarchy in the Afro-Brazilian candomblé*. Princeton: Princeton University Press.
- MAUSS, Marcel ([1924] 2012). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. París: PUF [versión castellana: *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (2009). Madrid: Katz].
- MÉTRAUX, Alfred (1958). *Le vaudou haïtien*. París: Gallimard [versión castellana: *Vodú* (1963). Buenos Aires: Sur].
- MEYER, Birgit (ed.) (2009). *Aesthetic formations: Media, religion, and the senses*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- (2011). «Mediation and immediacy: sensational forms, semiotic ideologies and the question of the medium». *Social Anthropology*, vol. 19, núm. 1, pp. 23-39.
- MEYER, Birgit y Annelies MOORS (eds.) (2006). *Religion, media, and the public sphere*. Bloomington: Indiana University Press.
- MILLER, Daniel (2010). *Stuff*. Cambridge: Polity.
- MINTZ, Sidney y Richard PRICE (1992). *The birth of African-American culture: An anthropological perspective*. Boston: Beacon.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: Chicago University Press.
- (2004). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: Chicago University Press.
- MORET, Karo (2014). «Entre juegos y tenidas: La construcción de la identidad cubana a través de sociedades secretas en La Habana». En José Luis RUIZ-PEINADO y Laia SANMARTÍN (eds.). *Mitos religiosos afroamericanos: cultura y desarrollo*, pp. 125-161. Barcelona: Centre d'Estudis i Recerques Socials i Metropolitanes.
- MORGAN, David (1998). *Visual piety: A history and theory of popular religious images*. Berkeley: University of California Press.
- (ed.) (2010). *Religion and material culture: The matter of belief*. Abingdon: Routledge.
- MURRELL, Nathaniel S. (2010). *Afro-Caribbean religions: An introduction to their historical, cultural, and sacred traditions*. Filadelfia: Temple University Press.
- NARVÁEZ DÍAZ, Yunis (2005). *Aproximación al estudio de la dimensión económica del culto de María Lionza*. Trabajo final de grado. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- NINA RODRÍGUEZ, Raymundo (1935). *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NICHOLS, Elisabeth G. (2006). «The power of the pelvic bones: Breaching the barriers of social class in Venezuela». *Frontiers: A Journal of Woman Studies*, vol. 27, núm. 3, pp. 71-105.
- OROBITG, Gemma (1998). *Les pumé et leurs rêves*. París: Archives Contemporaines.
- ORTIZ, Fernando ([1906] 1995). *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- (1939). «Brujos o santeros». *Estudios Afrocubanos*, vol. 3, núms. 1-4, pp. 85-90.
- PALMIÉ, Stephan (1995). «Against syncretism: “Africanizing” and “cubanizing” discourses in North American orisha worship». En Richard FARDON (ed.). *Counterworks: Managing the diversity of knowledge*, pp. 73-104. Londres: Routledge.
- (2013). *The cooking of history. How not to study Afro-Cuban religion*. Chicago: Chicago University Press.
- PANOFSKY, Erwin. ([1924] 2013). *Idea*. Madrid: Cátedra.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1958). *Collection writings* (8 vols.). Charles HARTSHORNE, Paul WEISS y Arthur W. BURKS (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
- PINE, Frances y João de PINA-CABRAL (eds.) (2008). *On the margins of religion*. Nueva York: Berghahn.
- PLÁCIDO, Bárbara (2001). «It's all to do with words! An analysis of spirit possession in the Venezuelan cult of María Lionza». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 7, núm. 2, pp. 207-224.
- POLLAK-ELTZ, Angelina (1994). *La religiosidad popular en Venezuela*. Caracas: San Pablo.
- ([1972] 2004). *María Lionza, mito y culto venezolano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- POLLAK-ELTZ, Angelina y Yolanda SALAS (eds.) (1998). *El pentecostalismo en América Latina: entre tradición y globalización*. Quito: Abya-Yala.
- PORTELLA, Jorge Gustavo (2005). *La diosa es un pretexto*. Caracas: Alfadil.
- PRICE, Sally (1989). *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press [versión castellana: *Arte primitivo en tierra civilizada* (1993). México: Siglo XXI].
- RAMÍREZ, Alecia (1990). «El culto a María Lionza: un sincretismo religioso urbano de nuestros días». *Anuario Fundación de Etnomusicología y Folklore*, núm. 1, pp. 101-106.
- RAMOS, Alcida Rita (1994). «The hyperreal Indian». *Critique of Anthropology*, vol. 14, núm. 2, pp. 153-171.
- RAMOS GUÉDEZ, José Marcial (2012). *La africanía en Venezuela: esclavizados, abolición y aportes culturales*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*. París: La Fabrique [versión castellana: *El destino de las imágenes* (2010). Nigrán: Politopías].
- REYES, Antonio (2009). *Caciques aborígenes venezolanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- SALAZAR, Homero (1998). *Yara, el libro del siglo: la historia de María Lionza*. Caracas: El Aragiño.
- SANSI-ROCA, Roger (2007). *Fetishes and monuments: Afro-Brazilian art and culture in the 20th century*. Nueva York: Berghahn.
- SANTIAGO, Jorge P. y Marina ROUGEON (eds.) (2013). *Pratiques religieuses afro-américaines: terrains et expériences sensibles*. Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan.
- SARTRE, Jean-Paul ([1936] 2012). *L'imagination*. París: PUF [versión castellana: *La imaginación* (1980). Barcelona: Edhasa].

- SEGALEN, Martine (2009). *Rites et rituels contemporains: domaines et approches*. París: Armand Colin [versión castellana: *Ritos y rituales contemporáneos* (2014). Madrid: Alianza].
- SMILDE, David (2007). *Reason to believe: Cultural agency in Latin America evangelicalism*. Berkeley: University of California Press.
- SPENCER, Stephen (ed.) (2010). *Visual research methods in the social sciences: Awakening visions*. Londres: Routledge.
- STEIN, Rebecca L. y Philip L. STEIN (2005). *The anthropology of religion, magic, and witchcraft*. Boston: Pearson.
- STEINER, George (2001). *Grammars of creation*. New Haven: Yale University Press [versión castellana: *Gramáticas de la creación* (2010). Madrid: Siruela].
- STOLLER, Paul (1995). *Embodying colonial memories: Spirit possession, power, and the hau-ka in West Africa*. Nueva York: Routledge.
- TAMAYO, Francisco (1943). «El mito de María Lionza». *Boletín del Centro Histórico Larense*, vol. 2, núm. 5, pp. 5-8.
- TAUSSIG, Michael (1991). «La magia del Estado: María Lionza y Simón Bolívar en la Venezuela contemporánea». En Manuel GUTIÉRREZ ESTÉVEZ et al. (eds.). *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, vol. 2: *Encuentros interétnicos*, pp. 489-518. Madrid: Siglo XXI.
- (1993). *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. Londres: Routledge.
- (1997). *The magic of the State*. Nueva York: Routledge [versión castellana: *La magia del Estado* (2015). México: Siglo XXI].
- TURNER, Bryan S. (2011). *Religion and modern society: Citizenship, secularisation and the State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TURNER, Victor ([1969] 2008). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Nueva York: Aldine [versión castellana: *El proceso ritual* (1988). Barcelona: Taurus].
- (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. Nueva York: Performing Arts Journal.
- TYLOR, Edward B. ([1865] 1994). *Researches into the early history of mankind and the development of civilization*. Londres: Routledge.
- VAN GENNEP, Arnold ([1909] 1981). *Les rites de passage: étude systématique des rites*. París: Picard [versión castellana: *Los ritos de paso* (2013). Madrid: Alianza].
- VAN DE PORT, Mattijs (2006). «Visualizing the sacred: Video technology, “televisual” style, and the religious imagination in Bahian candomblé». *American Ethnologist*, vol. 33, núm. 3, pp. 444-461.
- VAN WINKEL, Camiel (2005). *The regime of visibility*. Rotterdam: NAI.
- VEIT-TANÉ, Beatriz (1975). *María Lionza y yo*. Caracas: autoedición.
- VERGER, Pierre (1968). *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVIIe au XIXe siècle*. París: De Gruyter Mouton.

Bibliografía

- WADE, Peter (2005). «Rethinking “mestizaje”: Ideology and lived experience». *Journal of Latin American Studies*, vol. 37, núm. 2, pp. 239-257.
- (2009). *Race and sex in Latin America*. Londres: Pluto.
- ([1997] 2010). *Race and ethnicity in Latin America*. Londres: Pluto [versión castellana: *Raza y etnicidad en Latinoamérica* (2000). Quito: Abya-Yala].
- WAFFER, Jim (1991). *The taste of blood: spirit possession in Brazilian candomblé*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- WEDEL, Johan (2003). *Santería healing: A journey into the Afro-Cuban world of divinities, spirits, and sorcery (contemporary Cuba)*. Gainesville: University Press of Florida.
- WRIGHT, Winthrop R. (1990). *Café con leche: Race, class, and national image in Venezuela*. Austin: University of Texas Press.
- YELVINGTON, K. A. (ed.) (2006). *Afro-Atlantic dialogues: Anthropology in the diaspora*. Santa Fe: School of American Research Press.

FILMOGRAFÍA

- CANALS, Roger (2006). *Los bastidores de Sorte* [*A glimpse into the mountain of Sorte*]. CNRS-Images.
- (2007). *Rostros de una divinidad venezolana* [*The many faces of a Venezuelan goddess*]. CNRS-Images, Cellule Audiovisuelle du IIAC.
- (2008). *La sangre y la gallina* [*The blood and the hen*]. CNRS-Images.
- (2016). *Una diosa en movimiento (María Lionza en Barcelona)* [*A goddess in motion (María Lionza in Barcelona)*]. Wenner-Gren Foundation (Nueva York) y Jordi Orbitg Produccions.

ARCHIVOS

Fundación Fundafolk, Caracas, Venezuela.

Índice analítico

- abakuá (culto) 45
 adivinación 43, 85, 89, 106, 175, 176, 212
 afroamericana, religión 232
 Aguirre, Lope de 76, 85
 Alonso, María 72-73, 77-78
 altar
 permanente 123
 temporal 123, 124
 Álvarez, Hugo 14, 18, 20, 146, 153-155
 Andrews, George Reid 52, 88
 animismo New Age 104
 Antolínez, Gilberto 46, 64, 67-68, 78,
 80-81, 86, 104, 145, 154, 162, 218,
 221, 225, 229, 231
 Antolínez de Coraspe, América 64
 antropología visual 26, 43, 53-56, 235
 aparición 58, 75, 112, 133, 184-187,
 189-191
 Ascencio, Michaelle 49, 88, 92
 Atahualpa 104
 augurio 64, 65
 Ave María 36, 175, 177

 banco 35, 93, 126, 152, 173, 176, 179
 Banks, Marcus 53-54
 Bárbara, santa 106, 122, 156, 175, 176-
 177, 218-222, 231-232
 Barreto, Daisy 13-14, 24, 46-48, 64, 66-
 67, 69, 71-72, 77-78, 85-86, 90-93, 96,
 114, 120-121, 145, 172, 187-188, 242
 Barthes, Roland 132
 Bascom, William 45
 Bazin, André 132, 136

 Belting, Hans 38, 57-58, 134, 136, 165,
 185, 189, 235
 Bolívar, Simón 48, 50, 77, 92, 97, 99,
 109, 124, 199, 204
 Brown, David 38, 44-45
 budismo 201
 Bush, George W. 110

 Calvetti, Dixon 13, 15, 27, 177,
 223-226
 Camacho, Mireya 156
 candelas, baile de 101, 103
 candomblé 43-45, 87, 88, 201
 caquetío 46
 caravana 207
 Caridad del Cobre, Virgen de la 221
 Carmelo Fernández, Museo 150, 152,
 162
 catedral 66, 92
 católica, Iglesia 42, 70-71, 91, 108, 110,
 121
 catolicismo 20, 37, 43, 65-66, 70-71, 79,
 83, 90, 92, 108, 113, 131, 135, 172,
 175, 201, 209, 220, 222, 241
 Centeno Vallenilla, Pedro 17, 22, 96,
 144-146, 224-225
 chamarrero 35, 174
 Changó 105-106, 221
 Chávez, Hugo 42, 47, 50, 101, 104,
 108-111, 148, 203-204, 231, 243
 chiste 36, 97, 172
 Clarac de Briceño, Jacqueline 13, 47-48,
 90-91, 93, 97

- Colina, Alejandro 23-24, 46, 52, 109,
119-121, 148, 150, 154, 156, 158-159,
162, 179, 189, 192, 226-228, 231
- Colleyn, Jean-Paul 13, 29, 53
- colonización 66, 73, 90, 97
- Coromoto, Virgen de 71, 218-221, 234
- Coronil, Fernando 50, 52, 67, 109
- Correa, Rafael 104
- corte
africana 100, 105
celestial 95
chamarrera 100, 178
gitana 100
india 95-96, 104, 191, 204
libertadora 99
médica 99
negra 97, 100, 172, 191
vikinga 99
- creatividad visual 19, 38-39, 40, 96, 99,
113, 140, 165, 191, 204, 210, 236-237
- criollo 83, 231
- cristianismo 110, 152, 220
- Cuervo, Manuel Vicente 72
- culto
afroamericano 76, 87, 209
de María Lionza 33, 42, 46-48, 53,
76, 135, 187, 206
- cultura negra 88, 241
- curación 48, 59, 89, 94, 123-124, 126,
176, 212, 229, 230, 237
- curandero 35, 174
- dama del peine, La 218, 224
- Deren, Maya 45
- desnudez 120-121, 222
- Diosa de Venezuela* (pintura) 119
- Diosa selvática* (pintura) 150-152
- divinidad 20, 33, 68-70, 72, 74-77, 79-
80, 82, 84, 90-91, 99, 105, 118, 120,
124-125, 127-129, 131, 134-138,
143, 145, 148-150, 152-154, 156,
158, 161, 163-165, 169-171, 174-
175, 182, 184-186, 188-190, 192,
209, 211, 215, 217-218, 221, 225-
226, 228-229, 232-233, 240-241
- doble 15, 22, 64, 69, 74, 78, 97, 131, 132,
133, 134-135, 138, 140, 150, 158, 170,
182, 185, 191, 197, 198, 204, 208, 210,
216, 240
- régimen 131-134, 138, 140, 170,
182, 198
- Drenikoff-Andhi, Iván 187
- Edsel, Carlos 91
- Elegguá 105, 221
- Emaru* (espectáculo) 183
- entidad 50, 82, 135, 208
- escópicos, régimenes 55
- esoterismo 200, 240
New Age 240
- espiritismo 20, 42, 51, 74, 76, 91,
105-106, 111, 200-201, 249
dominicano 42, 74, 76, 200
- espiritista 21, 23, 34, 107
- espíritu 20, 33, 35, 36, 52, 58, 64, 66,
72, 76, 81, 89-90, 92, 94-97, 100-101,
108-109, 111, 121, 124, 126, 128, 137,
139, 141, 143, 169, 170-178, 181-182,
184, 187, 189-191, 193, 221
- estampa sagrada 97, 113, 209, 223, 228
- evangélico 81, 110, 200
- evangelismo 42, 92, 103, 106-108,
110-112, 240-241
- pentecostalista 107
- Felipe, el Negro 21, 25, 36-37, 96-97,
111, 114, 116, 154, 188, 190
- Fernández Quintana, Anabel 49, 101
- Ferrándiz, Francisco 13, 51, 53, 85-86,
93, 95, 99-100, 129, 182, 202

- Fontcuberta, Joan 133
 Francisca, Negra 124-125, 178, 203
 Fuente de luz 205
- García Gavidia, Nelly 49
 Garmendia, Hermann 46, 71, 77
 Garrido, Gala 14, 160-162, 166, 226
 Gell, Alfred 60, 131, 135, 234
 González, Rafael Ramón 44, 150, 151
 Gramcko, Ida 182
 Guacaipuro, Indio 96
 Guadalupe, Virgen de 200
 Guamonteis de los Llanos 77
 Guevara, Felipe 14, 18, 149
- hermano 94
Hermosa doncella encantada de los nívar
 (leyenda), *La* 64
 Hernández, José Gregorio 49, 99, 114,
 204
 hinduismo 201
- iconoclasia 123, 156, 166
 idolatría 135
 Ifá 43-45, 106, 201, 211
 imagen
 corporal 169-171
 material 58, 129, 138, 169-170, 182,
 189, 192, 197, 227-228
 mental 58, 129, 136, 138, 184-185,
 189, 191-193, 227, 229
 mixta 230-232
 indigenismo 46, 64, 66, 103-105
 indigenista 66-67, 77, 87, 104
 movimiento 66-67, 77, 104
 individualización 207, 216, 241
 iniciación 85, 90, 176, 185, 229
- jaguar 151
 Jesucristo 106-107
- jirajara 46
 jirahara-nívar 64
 Johnson, Paul Christopher 43-44, 115,
 173, 181, 212
 Juanes, Don 95-96, 204
- Kardec, Allan 91, 201
- Latour, Bruno 166, 217
 lectura del tabaco 116, 204
 León, Ponce de 75, 76, 85
 Lévy-Bruhl, Lucien 59, 138
 Libertador, el 50, 77, 109
Lionza, María (pintura) 13-27, 29-54,
 56-111, 113-128, 130-131, 134-146,
 148-154, 156-166, 169-180, 182-
 193, 195, 197-211, 213-242
Lionza, María (reina) 15, 179, 200
Lionza, María (teatro) 13-111, 113-
 125, 127-128, 130-131, 134-146,
 148-154, 156-166, 169-180, 182-
 193, 195, 197-211, 213-243
 Loyo, Elsy 14, 183
 lucumí, religión 44
 Lugo, Milagros 154
- magia 200
 blanca 200
 negra 45, 48, 72, 81, 200, 209
 malandro 35, 51, 171, 181, 191, 204
 Manara, Bruno 49, 73, 76-77, 98, 120,
 172
 Mara, India 218, 222
 María, Virgen 33, 43, 71, 78-80,
 82-83, 118, 148, 177, 191, 220-222,
 234
 María de la Onza (María Lionza) 69-72,
 75, 77, 160
María Lionza guarda la entrada de la
mina (pintura) 146, 224

María Lionza, mitos y leyendas

(espectáculo) 182

«María Lionza en la entrada de Caracas» (fotografía) 228

«María Lionza, religiosidad mágica de Venezuela» (exposición) 162, 223

Marqués, María 77

Martín, Gustavo 69, 71, 87

Mauss, Marcel 59

mediación visual 237

medicina popular 48

médium 21-23, 33, 35, 37, 52, 58, 70, 89-90, 92-93, 95-97, 106-107, 109,

111, 115-116, 120, 123-131, 137,

141, 169-170, 172-182, 184, 188-

193, 200, 202-204, 229, 233

artista 21, 23

espiritista 21, 23

mestizaje 46, 48, 52, 73-74, 84, 97, 118, 125, 144-146, 150, 152, 216, 239

Métraux, Alfred 45

Miguel, Negro 76, 97

Misión Guacaipuro 104

Mitchell, W.J. T. 56, 60, 139, 234

Montaña de Sorte (pintura) 225

Montaña Mágica (revista), *La* 78

Montijo, Eugenia María de 98-99

Morales, Evo 104

Moreneta, la 209-210, 213-214

Morgan, David 60, 117, 135, 140

Murrell, Nathaniel 88

Narváez Díaz, Yunis 51

nomadismo 192, 215, 223, 228, 234, 239

Nuevo Ideal Nacional 67

Obatalá 221

Ochoa, regla de 44

Ochún 74, 200, 218, 221, 234

ocultismo 200

Oggun 221

Olavarría, Juan Jose 14, 18, 158-161, 166, 226, 234

Olivares Figueroa, Rafael 72

oráculo 141, 236

orientalismo 100, 201

Orozco Alverado, Máximo Alberto 146

Ortiz, Fernando 45

otredad 50, 74, 136, 213

Oyá 221

Pachamama 105

palo mayombe 43, 76, 111, 171, 200-201, 205, 211, 243

panteón 35, 50, 79, 88, 90, 92-95,

99-100, 107, 111, 118, 124, 129, 137,

178, 185, 187, 203-204, 206, 208,

218, 221, 236, 238, 240

Parra, Faustino 178

Parra, José 78

Patrimonio cultural intangible de la humanidad 102, 241

Peirce, Charles Sanders 59

pentecostal de Caracas, Iglesia 81

pentecostalismo 42, 49

peregrinaje 92, 101

peregrinaje, centro de 92, 101

Pérez Jiménez, Marcos Evangelista 25, 48, 50, 67, 91, 104-105, 109, 120,

121, 145-146, 188, 227, 241

permiso espiritual 50, 178, 183

plataneo 181

pluralidad 63, 82-85, 177, 191, 218-219, 221-223, 232-233, 238-239

Pollak-Eltz, Angelina 43, 47, 49, 52, 70, 93, 96-99, 106, 172

Portella, Jorge Gustavo 78

posesión, falsa 181

posesión por María Lionza hoy en día 171-179

- Prado de la Talavera de Nívar, María del 75
 Proaño, Patricia 14, 18, 226, 234
 Proaño, Victoria 156-158, 166, 260
 purificación 85, 89, 102, 156, 175, 212, 229
 espiritual 156

 Ramírez, Alecia 91, 114
 Raza, Día de la 101
 Razetti, Luis 99
 rebusque 51
 Reina 24, 102, 107, 116-117, 146, 163, 173-174, 176-177, 184, 191, 198, 204, 207, 211, 219
 Religions Sant Jordi, Museu de les 214
 Resistencia Indígena, Día de la 101
 revelación 84
 Reyes Magos 200
 rito de paso 128, 138
 ritual 16-17, 20, 34-35, 37, 58-59, 61-62, 85-86, 93, 100-102, 104-105, 109, 111, 113, 115, 124-128, 131, 135, 140, 142-144, 153, 165, 169-170, 172-177, 179, 180, 183, 189, 191, 196, 202-203, 205, 207, 215-216, 225, 228-230, 238
 de adivinación 175
 de curación 59, 124
 de posesión 58, 131, 169-170, 172, 175
 Rodríguez, Ruddy 188
 Rodríguez Cárdenas, Manuel 68
 Rojas, Manuel Felipe 98-99
 Rosa, india 178, 218, 219
 Rouch, Jean 115
 Ruby, Jay 53

 sacrificio de animales 171
 Salazar, Homero 75, 173, 218

 Santa Bárbara, fábrica de 122
 santería cubana 42-44, 49, 74, 76, 87-88, 91, 100, 103, 110, 209, 214, 220, 221-222, 232, 240-241, 243
 santero 106, 209
 Sebastián, san 200
 semana sagrada 101
 serpiente 64-66, 69-70, 74, 79, 80-82, 85-86, 90, 146, 149-151, 161, 176, 224, 226, 229-232
 siete potencias africanas 100, 221
Sin título (pintura) 149, 154
 Sorte, montaña de 15-17, 20-21, 23-24, 26, 53, 65, 68-73, 75-76, 78, 80, 92, 95, 101-103, 106, 109, 111, 115, 117, 120, 122-124, 130, 137, 152, 159, 161, 173, 175, 183, 185-188, 190, 199, 203, 210, 219, 225, 241-242, 255
 sueño 18, 84, 183, 188, 190, 193

 Talbot, William Henry Fox 132
 tapir 23, 31-33, 69-71, 75, 79-83, 85-86, 116, 119-121, 151-152, 156, 161-162, 173, 183, 185, 188, 192, 210, 220, 226-227, 231, 239
 Taussig, Michael 40, 49-50, 85-86, 93, 105, 109-110, 114, 136
 Tibisay, India 203, 222
Todo Barcelona (fotografía) 159
 teatro, puro 181
Transmutación de la imagen (escultura) 157
 Trayanoff, Assen 73, 187-188, 233
 tres compadres (grupo), Los 177
 Tres Potencias, las 97-99, 117, 124, 188, 190, 204, 219, 237
 trinidad venezolana 96
 Tylor, Edward B. 59

 umbanda 42-44, 76, 88, 92, 115, 201, 205, 240-241, 243

- Vagos y Maleantes, Ley de 121
 Valles, Lino 137, 171, 182, 187, 189-191
 Vargas, José María 99
 Veit-Tané, Beatriz 92, 109, 227
 velación (purificación espiritual) 85
Velación en la montaña (pintura) 156
 Venezuela 13-15, 17-18, 20, 23-25,
 29-31, 33-34, 37, 41-43, 45-52, 54,
 61-62, 64-67, 69-75, 77, 79-81, 86-
 88, 90-92, 97-102, 104-106, 108-
 109, 111-112, 114, 116-119, 121-
 122, 124-125, 128-129, 145-146,
 150, 153, 159, 161-162, 182, 188,
 195, 198, 201, 207, 209-212, 214-
 216, 220, 223-225, 228, 230-231,
 233, 240-243
 vikingos 51, 85, 100, 171, 191, 204
virgen de los alambres (pintura), *La* 16,
 146, 147, 150
 visibilidad, regímenes de 55
 visión 19, 47, 55, 58, 76-77, 110, 124,
 127, 132, 141, 145, 148, 150, 158,
 184-189, 193, 204, 224, 227
 vudú 43, 45, 74-76, 87-88, 91, 211,
 240
 Yaguarín, Juan Carlos de 73
 Yara 75, 78-79, 82, 218-222, 225
 Yemanyá 74
 Yemayá 105, 221, 234
 yoruba 88, 100, 218, 221

María Lionza es una divinidad de origen venezolano cuyo culto, aún poco estudiado, ha adquirido una gran presencia en distintos países, así como en los medios digitales. En las prácticas contemporáneas dedicadas a esta figura, la creatividad iconográfica es un elemento esencial. Basado en un largo trabajo de campo desarrollado en Venezuela y Barcelona, este libro analiza las innumerables imágenes que representan a esta diosa, estudia el papel que desempeñan en las ceremonias y muestra cómo se trasladan de los objetos a los cuerpos, de los cuerpos a los sueños, y de los ritos al arte o la política. *Una diosa en movimiento* no solamente nos sumerge en el inacabable acervo religioso del culto a María Lionza, sino que también arroja luz sobre las intersecciones entre cultura visual y religión.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions



Calidad en
Edición
Académica

Academic
Publishing
Quality