



Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad

Proclamaciones 2001, 2003 y 2005



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

CLT/CH/ITH/PROC/BR3

Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad

Proclamaciones 2001, 2003 y 2005



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Prólogo



El 20 de abril de 2006, con la entrada en vigor de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, se abrió una nueva etapa en la historia de la acción de la UNESCO para la preservación del patrimonio cultural inmaterial, y por ende para la protección de la diversidad cultural y la creatividad humana.

La Convención pone en efecto por primera vez a disposición de los Estados mecanismos de ayuda a la identificación, transmisión y valorización de las expresiones del patrimonio inmaterial,

estimulando al mismo tiempo la cooperación y la asistencia internacional.

Desde mi llegada a la UNESCO, en 1999, la protección del patrimonio cultural inmaterial ha sido una de las prioridades de la Organización. Consideraba urgente, en efecto, obrar en pro de la conservación de un patrimonio frágil y a menudo amenazado de desaparición que, hasta entonces, no había gozado del suficiente respaldo por parte de nuestra Organización. Me parecía entonces que, tal como ocurre con la Convención de 1972 para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, debía establecerse un mecanismo para este patrimonio vivo, esencial para la identidad cultural de las comunidades y los pueblos.

En este contexto, se inició una doble estrategia. El Programa de la Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad instauró una nueva distinción internacional, concebida como una primera medida inmediata para dar a conocer y valorizar la diversidad del patrimonio inmaterial a través del mundo. Por otra parte, y con el fin de garantizar una salvaguardia duradera y concertada a escala mundial, los Estados Miembros pidieron a la UNESCO que elaborara un instrumento normativo – la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial – que fue adoptada por la Conferencia General de la Organización en su 32ª reunión, en octubre de 2003.

En tres proclamaciones sucesivas – 2001, 2003 y 2005 – se distinguieron 90 formas de expresión y espacios culturales de 70 países. Participaron en el programa más de un centenar de países, y se presentaron más de 150 expedientes de candidatura. La primera Proclamación tuvo lugar en mayo de 2001 e inscribió

una primera lista de 19 obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, enriquecida en noviembre de 2003 con 28 expresiones y espacios culturales nuevos. Todas fueron seleccionadas por su valor artístico, histórico o antropológico, y por su importancia para la identidad cultural y el sentimiento de continuidad de las comunidades detentadoras, así como para la diversidad cultural de la humanidad.

En noviembre de 2005, la proclamación de 43 nuevas obras maestras permitió celebrar una vez más la riqueza y la diversidad del patrimonio cultural inmaterial mundial. El éxito de la tercera proclamación y la entrada en vigor extraordinariamente rápida de la Convención unos meses más tarde muestran hasta qué punto se cifraban esperanzas en la acción de la UNESCO en este ámbito.

El impacto del programa de la Proclamación fue de considerable magnitud. Los Gobiernos interesados tomaron distintas iniciativas, como la creación de instituciones para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, la elaboración de inventarios o la aprobación de legislaciones nacionales.

Pero lo fundamental concernió sobre todo la elaboración de planes de salvaguardia para las obras maestras proclamadas. A día de hoy, cerca de 30 de las 47 obras maestras proclamadas en 2001 y 2003 procedentes de países en desarrollo se han beneficiado del apoyo de la UNESCO, gracias a la generosidad del Gobierno japonés, para el lanzamiento y la realización de proyectos. Una veintena de nuevos proyectos, entre las obras maestras de 2005, deberían beneficiarse también de un financiamiento.

Con la Convención de 2003 se abre una nueva fase. Se integrarán en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural

Inmaterial de la Humanidad, prevista en el artículo 16 de la Convención, las obras maestras ya proclamadas de los países que ratifiquen la Convención, según las modalidades que serán definidas por el Comité Intergubernamental instaurado en el marco de la Convención.

El programa de la Proclamación ha propuesto un enfoque innovador asignando un papel importante a las comunidades locales y a los detentadores de la tradición en la salvaguardia de su patrimonio inmaterial, al hacer hincapié en la transmisión a las generaciones futuras. La implicación de los portadores como garantes de la tradición es pues igualmente esencial para el éxito de los proyectos de salvaguardia.

Con la entrada en vigor de la Convención, el Programa de la Proclamación ha logrado sus objetivos. Ha sensibilizado a la comunidad internacional en cuanto al valor del patrimonio cultural inmaterial y a la urgencia de obrar para garantizar su transmisión. Ha ilustrado la diversidad de las expresiones culturales de que es portador dicho patrimonio y los factores que lo amenazan mediante ejemplos representativos. También ha explorado los medios de protegerlo. La experiencia adquirida desde 2001 ha permitido experimentar los conceptos en el terreno y emprender actividades efectivas de salvaguardia, lo que constituye una plataforma inestimable en la que podrá basarse el futuro Comité Intergubernamental que se encargará de la implementación de la Convención.



Koichiro Matsuura
Director General de la UNESCO

Introducción

La Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad

La Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial constituye una etapa decisiva en la estrategia de la UNESCO para la salvaguardia de nuestro patrimonio vivo. Las Proclamaciones de 2001, 2003 y 2005 permitieron establecer una lista de 90 ejemplos sobresalientes del patrimonio cultural inmaterial (PCI) en el mundo. La experiencia adquirida a través de este programa, especialmente en el marco de las actividades de salvaguardia asociadas, tendrá un valor inestimable para preparar la implementación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que entró en vigor el 20 de abril de 2006. La entrada en vigor de la Convención concluye la serie de Proclamaciones y abre el camino a un nuevo sistema de inscripción y de promoción del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

El programa de la Proclamación fue instaurado en 1997 por la Conferencia General de la UNESCO y su reglamento fue aprobado por el Consejo Ejecutivo el año siguiente. Sus principales objetivos eran los siguientes:

- sensibilizar al público acerca de la importancia del patrimonio oral e inmaterial y de la necesidad de salvaguardarlo;
- Inventariar el patrimonio oral e inmaterial de la humanidad y establecer una lista;
- alentar a los países a elaborar inventarios nacionales y a adoptar medidas jurídicas y administrativas para proteger su patrimonio oral e inmaterial;
- fomentar la participación de los artistas tradicionales y de los que tienen experiencia práctica a nivel local en la identificación y la revitalización de su PCI.

El programa distingue dos categorías de patrimonio cultural inmaterial: 1) las formas de expresión populares y tradicionales y 2) los espacios culturales, definidos en tanto que “lugares donde se concentran actividades populares y tradicionales”.

Las obras maestras fueron seleccionadas de conformidad con seis criterios definidos por el Reglamento de la Proclamación. Los expedientes de candidatura debían demostrar que las expresiones culturales o los espacios culturales propuestos: (i) poseen un valor excepcional en tanto que obras maestras del genio creador humano, (ii) están arraigadas en la tradición cultural o en la historia cultural de la región concernida; (iii) desempeñan un papel en tanto que medio de afirmación de la identidad cultural de la comunidad concernida; (iv) se distinguen por la excelencia en la aplicación de las destrezas y las calidades técnicas empleadas; (v) constituyen un testimonio único de una tradición cultural viva; (vi) están amenazados de desaparición por la falta de medios de salvaguardia o por los procesos acelerados de transformación. Además, los expedientes de candidatura debían contener un plan de acción adecuado a la salvaguardia y la promoción de la expresión cultural o del espacio cultural propuesto.

Según el Reglamento, cada Estado Miembro podía presentar una candidatura cada dos años. Los espacios culturales o las formas de expresión tradicional compartidas por varios Estados podían dar lugar a una candidatura multinacional, además de la cuota nacional. En primer lugar, los expedientes eran evaluados desde un punto de vista científico y técnico por las ONG especializadas, y después examinados por el jurado internacional (véase páginas 100-105)

compuesto por 18 miembros nombrados por el Director General de la UNESCO.

En mayo de 2001, el Director General Koïchiro Matsuura proclamó 19 obras maestras seleccionadas entre 32 candidaturas. En la Segunda Proclamación, que tuvo lugar en noviembre de 2003, se añadieron a la primera lista 28 obras maestras de los 56 expedientes de candidatura recibidos. De los 64 expedientes presentados para la Tercera y última Proclamación, que tuvo lugar en noviembre de 2005, 43 obras maestras nuevas quedaron inscritas en la lista, haciendo un total de 90 obras maestras. Las expresiones y los espacios culturales proclamados están repartidos en más de 70 países de todas las regiones del mundo: 14 en África, 8 en los Estados Árabes, 30 en la región Asia-Pacífico, 21 en Europa y 17 en América Latina y el Caribe.

El programa de la Proclamación distinguió expresiones tan diversas como los carnavales populares de Bolivia o de Bélgica, los dibujos sobre arena de Vanuatu, las formas clásicas de teatro japonés, indio y coreano, un misterio medieval en España y las tradiciones de canto polifónico de África Central, Georgia y Albania, por no citar más que unos pocos ejemplos. La lista de obras maestras contiene asimismo varios espacios culturales, como la Plaza Jemaa el-Fna, la Isla de Kihnu en Estonia, el Espacio Cultural del Sosso-Bala en Guinea o el Distrito de Boysun en Uzbekistán.

Se prestó una atención particular a las expresiones y espacios culturales considerados como amenazados por factores tales como las migraciones, la afluencia incontrolada de los medios masivos, la falta de medios financieros, las políticas de uniformización o la indiferencia general. Estos factores pueden

socavar las funciones y el valor de estas expresiones o espacios, desarraigando a las jóvenes generaciones de su patrimonio inmaterial.

Un componente esencial del programa de la Proclamación era la asistencia preparatoria que aportaba una ayuda financiera a los Estados Miembros en desarrollo para la elaboración de sus expedientes de candidatura. Esta ayuda podía utilizarse para diferentes tipos de actividades: trabajo de campo, investigación, inventarios, labores de identificación, seminarios y talleres con las comunidades e instituciones concernidas, realización de una documentación audiovisual. Al instituir este apoyo financiero, la UNESCO pretendía incitar a las comunidades concernidas a desempeñar un papel directo en la elaboración de los planes de acción. Esta asistencia preparatoria permitió a algunos países emprender la realización de inventarios nacionales, crear comités encargados de coordinar las actividades de salvaguardia y lanzar campañas de sensibilización. Gracias al presupuesto ordinario de la UNESCO y al Fondo en Fideicomiso UNESCO/Japón para la preservación y la promoción del patrimonio cultural inmaterial, 120 instituciones de países en desarrollo recibieron una ayuda en el marco del programa de la Proclamación.

La Proclamación de una expresión o de un espacio cultural es mucho más que una simple distinción reconocida internacionalmente, ya que implica una serie de compromisos específicos. Así, los Estados Miembros concernidos deben velar por la revitalización, la salvaguardia y la promoción de la obra maestra mediante la implementación del plan de acción presentado en el expediente de candidatura. A este efecto, el programa prevé una ayuda financiera, procedente en lo esencial del gobierno japonés, destinada a implementar esos planes

de acción, principalmente en los países en desarrollo. Varios premios concedidos por los Emiratos Árabes Unidos, la República de Corea, Uzbekistán y Bolivia contribuyeron de manera significativa al financiamiento de los planes de acción. De las 47 obras maestras proclamadas en 2001 y 2003, 30 se beneficiaron de esta ayuda y otras 21, proclamadas en 2005, deberían recibir una ayuda financiera similar.

Los planes de acción abarcaban entre otros:

- la identificación y el establecimiento de inventarios;
- la investigación y la documentación;
- el refuerzo de la transmisión de conocimientos y técnicas a las jóvenes generaciones;
- la sensibilización del público a niveles local y nacional a través de campañas de información, festivales, talleres, conferencias y otros medios;
- la adopción de medidas jurídicas de protección;
- la creación de programas especializados en las escuelas y universidades.

En regla general, estas medidas de salvaguardia fueron establecidas en consulta con las comunidades interesadas.

El Programa de Proclamación y la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003

El Programa de la Proclamación, que se inspira en la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (1989) y en la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972), se considera como un eslabón esencial de la serie de instrumentos legales y programas que culminaron en la adopción de la Convención de

2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En una primera etapa, el Programa de la Proclamación retomó la definición de “patrimonio oral e inmaterial” de la Recomendación de 1989. No obstante, tras una serie de reuniones de expertos y de debates internacionales, además de la experiencia adquirida gracias al programa, se decidió revisar la definición del PCI, estableciendo así las bases de la Convención de 2003. El Programa de la Proclamación desempeñó además un importante papel en la elaboración de enfoques innovadores de salvaguardia y de una nueva lista de ámbitos que fueron integrados en la Convención de 2003.

La Convención reconoce la siguiente lista, no exhaustiva, de ámbitos:

- (a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;*
- (b) artes del espectáculo;*
- (c) usos sociales, rituales y actos festivos;*
- (d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;*
- (e) técnicas artesanales tradicionales.*

Además, para dar una mayor visibilidad al PCI, la Convención prevé un sistema de dos listas: (1) una Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, considerada como el equivalente de la famosa Lista del Patrimonio Mundial; (2) la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que Requiere Medidas Urgentes de Salvaguardia, que definirá las acciones que han de llevarse a cabo de manera prioritaria.

La Convención de 2003 no adoptó el concepto de “valor excepcional” mencionado en el primero de los seis criterios

de selección de las obras maestras en el marco del Programa de la Proclamación (“su valor excepcional en tanto que obra maestra del genio creador humano”). Hace más bien hincapié en la representatividad, estableciendo una “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”.

La cuestión de la oposición entre “valor excepcional” y “representatividad” fue ampliamente debatida por los expertos gubernamentales que elaboraron la Convención. A su parecer, en la medida en que la Convención protege los elementos del PCI que son significativos para la identidad y la continuidad de los grupos y las comunidades, el instrumento no debía tender a establecer una jerarquía entre esos elementos, o entre las culturas.

En las diversas reuniones de expertos que se organizaron después de la adopción de la Convención en octubre de 2003, el concepto de “representatividad” fue interpretado, por una parte, en el sentido de “representativo para la creatividad de la humanidad”, y por otra, en el de “representativo para el patrimonio cultural de comunidades, grupos o, en su caso, Estados”.

El papel central atribuido por el programa de la Proclamación a los individuos, comunidades y grupos detentadores de las tradiciones ha constituido un enfoque innovador decisivo para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, especialmente con respecto a la Recomendación de 1989 y a la Convención de 1972. No sólo el programa reconocía la importancia del PCI para el sentimiento de identidad y el bienestar de las comunidades, sino que de igual manera estipulaba específicamente que sólo serían aceptados por la UNESCO los expedientes de candidatura presentados con el

acuerdo de las comunidades de detentadores de la tradición concernidas. Además, entre los criterios empleados para evaluar los planes de acción figuraban el papel asignado a las comunidades concernidas y los beneficios potenciales que podían sacar de ellos.

La Convención de 2003 atribuye también un papel esencial a los individuos, comunidades y grupos en la identificación y la salvaguardia de su patrimonio inmaterial. Para los objetivos de la Convención, el PCI no puede ser definido e identificado sin la participación de las comunidades, grupos y/o individuos que crean, perpetúan y transmiten ese patrimonio. Estos últimos también deben participar en la gestión y la salvaguardia de su PCI, y las prácticas consuetudinarias que rigen el acceso a su patrimonio deben ser respetadas.

La primera Asamblea General de los Estados Partes en la Convención se celebrará entre el 27 y el 29 de junio de 2006. El Comité Intergubernamental elegido en esta ocasión se encargará de preparar las Directrices Operativas que orientarán la implementación de la Convención una vez aprobadas por la Asamblea General. Después de la elección de sus miembros por la Asamblea General, el Comité Intergubernamental se reunirá por primera vez en septiembre de 2006.

Las Directrices Operativas definirán un nuevo conjunto de criterios para establecer las listas de la Convención. Estas determinarán asimismo la manera en que serán incorporadas a la Lista representativa las obras maestras situadas en el territorio de los Estados Partes en la Convención. Actualmente, más de la mitad de las obras maestras se encuentran en uno o varios Estados Partes en la Convención.

Lista de Obras Maestras

Albania

- 1 La Isopolifonía Popular Albanesa (2005)

Argelia

- 2 El Ahellil del Gurara (2005)

Armenia

- 3 El Duduk y su Música (2005)

Azerbaiyán

- 4 El Mugham Azerbaiyano (2003)

Bangladesh

- 5 Los Cantos de los Baul (2005)

Bélgica

- 6 El Carnaval de Binche (2003)

Bélgica, Francia

- 7 Gigantes y Dragones Procesionales de Bélgica y Francia (2005)

Belize, Guatemala, Honduras, Nicaragua

- 8 La Lengua, la Danza y la Música de los Garífunas (2001)

Benín, Nigeria, Togo

- 9 El Patrimonio Oral Gelede (2001)

Bhután

- 10 La Danza de Máscaras de los Tambores de Drametse (2005)

Bolivia

- 11 El Carnaval de Oruro (2001)
12 La Cosmovisión Andina de los Kallawayas (2003)

Brasil

- 13 Las Expresiones Orales y Gráficas de los Wajapi (2003)
14 La Samba de Roda de Recôncavo de Bahía (2005)

Bulgaria

- 15 Las Babi de Bistritsa – Polifonía, Danzas y Prácticas Rituales Arcaicas de la Región de Shoplouk (2005)

Camboya

- 16 El Ballet Real de Camboya (2003)
17 El Sbek Thom, Teatro de Sombras Jémer (2005)

República Centroafricana

- 18 Los Cantos Polifónicos de los Pigmeos Aka de Centroáfrica (2003)

China

- 19 La Opera Kun Qu (2001)
20 El Guqin y su Música (2003)
21 El Muqam Uyghur del Xinjiang (2005)

Colombia

- 22 El Carnaval de Barranquilla (2003)
23 El Espacio Cultural de Palenque de San Basilio (2005)

Costa Rica

- 24 La Tradición del Boyeo y las Carretas de Costa Rica (2005)

Côte d'Ivoire

- 25 El Gbofe de Afounkaha: la Música de las Trompas Traveseras de la Comunidad Tagbana (2001)

Cuba

- 26 La Tumba Francesa (2003)

República Checa

- 27 Slovácko Verbuřik, la Danza de los Reclutas (2005)

República Dominicana

- 28 El Espacio Cultural de la Cofradía del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella (2001)
29 La Tradición del Teatro Bailado Cocolo (2005)

Ecuador, Perú

- 30 El Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del Pueblo Zápata (2001)

Egipto

- 31 La Epopeya Al-Sirah al-Hilaliyyah (2003)

Estonia

- 32 El Espacio Cultural de Kihnu (2003)

Georgia

- 33 El Canto Polifónico Georgiano (2001)

Guatemala

- 34 La Tradición del Teatro Bailado Rabinal Achí (2005)

Guinea

- 35 El Espacio Cultural del Sosso Bala (2001)

India

- 36 El Teatro Sánscrito Kutiyattam (2001)
37 La Tradición del Canto Védico (2003)
38 Ramilla: Representación Tradicional del Ramayana (2005)

Indonesia

- 39 El Teatro de Marionetas Wayang (2003)
40 El Kris indonesio (2005)

Irak

- 41 El Maqam Iraquí (2003)

Italia

- 42 El Teatro de Marionetas Siciliano Opera dei Puppi (2001)
43 El Canto A Tenore, un Canto Pastoral Sardo (2005)

Jamaica

- 44 Las Tradiciones de los Cimarrones de Moore Town (2003)

Japón

- 45 El Teatro Nôgaku Theatre (2001)
46 El Teatro de marionetas Ningyo Johuri Bunraku (2003)
47 El Teatro Kabuki (2005)

Jordania

- 48 El Espacio Cultural de los Bedu de Petra y Uadi Rum (2005)

Italia

- 49 El Arte de los Akyn, Narradores Épicos Kirguises (2003)

Estonia, Letonia y Lituania

- 50 Las Celebraciones de los Cantos y Danzas Bálticos (2003)

Lituania (Letonia)

- 51 La Creación y el Simbolismo de las Cruces (2001)

Madagascar

- 52 El Trabajo de la Madera de los Zafimaniry (2003)

Malawi

- 53 El Vimbuza, Danza de la Curación (2005)

Malawi, Mozambique, Zambia

- 54 El Gule Wamkulu (2005)

Malasia

- 55 El Teatro Mak Yong (2005)

Mali

- 56 El Espacio Cultural del Yaaral y del Degal (2005)

México

- 57 Las Festividades Indígenas Dedicadas a los Muertos (2003)

Mongolia

- 58 La Música Tradicional del Morin Khuur (2003)

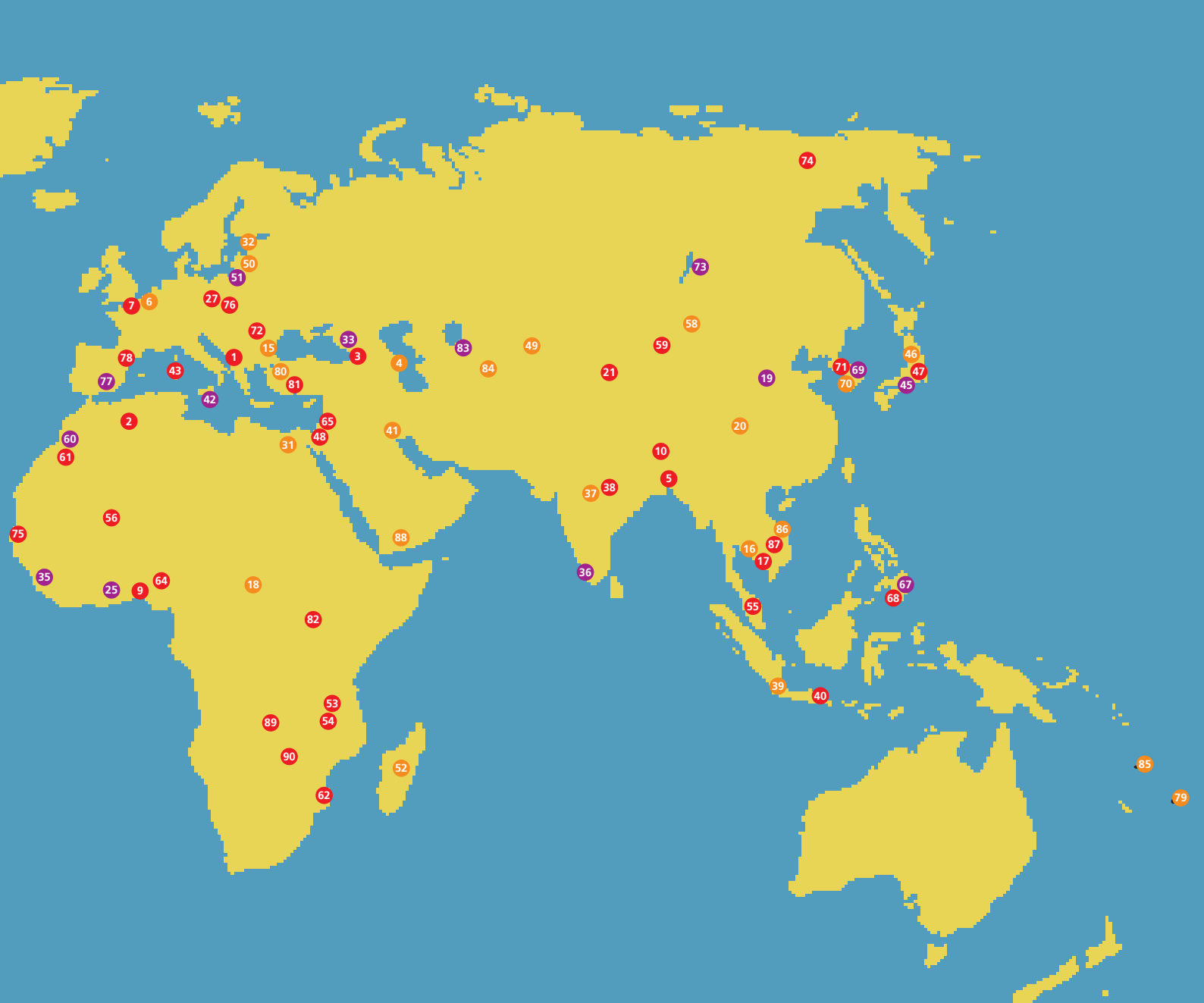


Años

2001

2003

2005



Mongolia, China

59 El Urtiin duu – Cantos Largos Tradicionales de los Mongoles (2005)

Marruecos

60 El Espacio Cultural de la Plaza Jemaa el-Fna (2001)
61 El Moussem de Tan-Tan (2005)

Mozambique

62 El Chopi Timbila (2005)

Nicaragua

63 El Güegüense (2005)

Nigeria

64 El Sistema de Adivinación Ifá (2005)

Palestina

65 La Hikaye Palestina (2005)

Perú

66 El Arte textil de Taquile (2005)

Filipinas

67 El Hudhud, Relatos Cantados de los Ifugao (2001)
68 La Epopeya Darangen de los Maranao del Lago Lanao (2005)

República de Corea

69 El Rito Real Ancestral del Santuario de Jongmyo y su Música (2001)
70 Los Cantos Épicos Pansori (2003)
71 El Festival Danaje de Gangneung (2005)

Rumania

72 El Ritual del Căluș (2005)

Federación de Rusia

73 El Espacio Cultural y la Cultura Oral de los Semeiskie (2001)
74 La Epopeya Heroica Yakuta Olonjo (2005)

Senegal, Gambia

75 El Kankurang, Rito de Iniciación Mandinga (2005)

Eslovaquia

76 La Fujara y su Música (2005)

España

77 El Misterio de Elche (2001)
78 La Patum de Berga (2005)

Tonga

79 Lakalaka, Danzas y Discursos Cantados de Tonga (2003)

Turquía

80 El Arte de los Meddah, Narradores Públicos (2003)
81 El Sema, Ceremonia mevlevi (2005)

Uganda

82 La Fabricación de Tejidos de Corteza en Uganda (2005)

Uzbekistán

83 El Espacio Cultural del Distrito Boysun (2001)

Uzbekistán, Tayikistán

84 La Música Shashmaqom (2003)

Vanuatu

85 Los Dibujos en la Arena de Vanuatu (2003)

Viet Nam

86 El Nha Nhac, Música de la Corte Vietnamita (2003)
87 El Espacio de la Cultura de los Gongs (2005)

Yemen

88 El Canto de Sana'a (2003)

Zambia

89 La Mascarada Makishi (2005)

Zimbabue

90 La Danza Mbende Jerusarema (2005)

2005

1

La Isopolifonía Popular Albanesa

ALBANIA



La música polifónica tradicional de Albania puede dividirse en dos grandes grupos estilísticos: el de los Ghegs, al norte de Albania, y el de los Tosks y los Labs, que viven en el sur del país. La palabra *iso* está relacionada con el *ison* de la música litúrgica bizantina y tiene que ver con el bordón que acompaña el canto polifónico. El bordón se ejecuta de dos maneras: ente los Tosks es siempre un zumbido continuo correspondiente a la vocal “e”, por lo que los cantantes van respirando alternativamente, mientras que entre los Labs a veces es rítmico y acompaña el texto del canto. Interpretada principalmente por cantantes masculinos, esta música acompaña tradicionalmente una amplia variedad de acontecimientos sociales: bodas, funerales, fiestas de la cosecha, celebraciones religiosas

y festivales como el de Gjirokastra, muy famoso en Albania.

La isopolifonía de Albania se caracteriza por cantos que constan de dos partes interpretadas en solo, (canto y contracanto), con un bordón coral. La estructura de las partes cantadas en solo varía según las diferentes maneras de ejecutar el bordón, cuyas dos variantes representan a su vez una larga gama de estructuras, especialmente en el estilo popular

adoptado por todos los grupos que interpretan esta música.

Desde hace algunas décadas, el modesto incremento del turismo cultural y el creciente interés de la comunidad de investigadores por esta tradición popular única, han contribuido al renacimiento de la Isopolifonía albanesa. Sin embargo, esta tradición sufre de la pobreza, la ausencia de protección legal y la falta de apoyo financiero, comprometiendo la transmisión del vasto repertorio de cantos y técnicas. El éxodo rural de los jóvenes hacia las grandes ciudades y el extranjero en busca de trabajo constituye otra amenaza. Por el momento, la transmisión de esta tradición se mantiene más gracias a los artistas populares tradicionales que a la estructura familiar.

El Ahellil del Gurara

2005

ARGELIA

2

Interpretado durante las ceremonias colectivas, el Ahellil es un género musical y poético emblemático de la población Zenete de Gourara. Esta región del suroeste argelino cuenta con un centenar de oasis poblados por más de 50000 habitantes de origen berebere, árabe y sudanés. El Ahellil, practicado en la región de expresión berebere de Gourara, se interpreta regularmente con motivo de las festividades religiosas, en los peregrinajes, así como en festejos profanos tales como bodas y ferias locales. Estrechamente asociado al modo de vida Zenete y a su agricultura de oasis, el Ahellil simboliza la cohesión de la comunidad que vive en un ambiente hostil y transmite los valores y la historia de los Zenetes en una lengua que está en peligro de desaparición.



A la vez poesía, canto polifónico, música y baile, este género es interpretado por un *bengri* (flautista), un cantante y un coro. Este último puede llegar a ser integrado por un centenar de cantantes que, colocados hombro con hombro alrededor del cantante, le dan la réplica batiendo palmas. Una sesión de Ahellil consiste en una serie de cantos que se suceden en un orden decidido por el músico o el cantante. La sesión sigue un esquema inalterable: La primera parte, el *lemserreh*, está abierta a todos y consiste en cantos cortos, muy conocidos, que se prolongan hasta altas horas de la noche. En la segunda, llamada *aougrout*, intervienen sólo los artistas ya adiestrados y continúa hasta el alba. El *tra* termina al amanecer y en él participan sólo los mejores intérpretes. Esta estructura

tripartita queda reflejada también en la interpretación del canto, que empieza con un prelude instrumental, seguido por una repetición de ciertos versos por el coro y termina con un murmullo coral que va creciendo lentamente para producir un conjunto armonioso y potente.

Esta tradición musical está amenazada debido a que el número de ocasiones para interpretarla es cada vez más bajo. Esta disminución se debe a la escasez de festividades tradicionales, que requieren muchos preparativos, al éxodo de los jóvenes hacia las ciudades y a la multiplicación de grabaciones de Ahellil, que la gente prefiere escuchar en lugar de participar en interpretaciones en vivo.

2005

3

El Duduk y su Música

ARMENIA



El *duduk*, oboe armenio, es un instrumento de viento de doble lengüeta caracterizado por un timbre caluroso, suave y ligeramente nasal. Pertenece a la categoría de los aerófonos, que también incluye al *balabán*, ejecutado en Azerbaiyán y en Irán, el *duduki* es común en Georgia, y el *nay* de Turquía. La madera tierna del albaricoquero es el material ideal para fabricar el cuerpo del instrumento. La lengüeta, llamada *ghamish* o *yegheg*, se hace con una planta local que crece a orillas del río Arax.

El origen de la música *duduk* remonta a los tiempos del rey armenio Tigran el Grande (95-55 a. de C.). El *duduk* acompaña las canciones y los bailes tradicionales armenios de las diferentes regiones, especialmente en bodas y funerales. Aunque existen famosos solistas *duduk*, como Gevorg Dabaghyan y Vache Sharafyan, el *duduk* suele ser interpretado por dos músicos: Uno de ellos crea el fondo musical con un bordón continuo gracias a una técnica de respiración circular, mientras que el otro desarrolla melodías e improvisaciones complejas.

Hay cuatro grandes tipos de *duduk*, con una longitud que varía entre los 24 y los 40 cm. Esta variedad permite crear distintas atmósferas, en función del contenido de la pieza y del ambiente en el que es tocado. El *duduk* de 40 cm de largo, por ejemplo, se considera el más apropiado para las canciones de amor, mientras que el más pequeño suele acompañar los bailes. Hoy día, los artesanos siguen creando y experimentando con diferentes formas de *duduk*. Muchos armenios consideran que el *duduk* es el instrumento que expresa de manera más elocuente el calor, la alegría y la historia de su comunidad.

En las últimas décadas, la música *duduk* ha venido perdiendo popularidad, en particular en las zonas rurales, de donde es originario. El *duduk*, que se toca cada vez menos en las festividades populares, tiene auge en conciertos interpretados por profesionales, lo que puede representar una amenaza para la viabilidad y el carácter tradicional de esta música.



El Mugham Azerbaiyano

2003

AZERBAIYÁN

4

El *mugham* azerbaiyano es un género musical tradicional caracterizado por un alto grado de improvisación. Considerado como una música clásica y académica, el *mugham* utiliza melodías, ritmos y técnicas de interpretación es de origen popular y bardo, y se practica en numerosas celebraciones en todo el país.

Las interpretaciones contemporáneas del *mugham* azerbaiyano reflejan distintos periodos de la compleja historia de Azerbaiyán y sus contactos con los persas, los armenios, los georgianos y con otros pueblos turcos. Este género musical comparte algunas características artísticas con el *maqam* iraquí, el *radif* persa y el *makam* turco. Antaño, el *mugham* se tocaba principalmente en dos ocasiones: el *toy*, es decir, el banquete tradicional del casamiento, y el *majles*, una tertulia privada de aficionados. También practicaban este arte los miembros de las órdenes *suffes* y los actores que interpretaban los dramas religiosos llamados *ta'z'ie* o *sabih*. Se organizaban certámenes oficiales y encuentros informales que servían para dar a conocer a los músicos consumados.

Este género musical asocia a un cantante, hombre o mujer, con músicos que tocan instrumentos tradicionales, como el *tar* (un laúd de mástil largo), el *kamancha* (violín de cuatro cuerdas con un remate en punta, y el *daf* (una especie de



pandero). Como esta música no puede ser transcrita de forma definitiva, las múltiples versiones son transmitidas por maestros que forman a sus discípulos en el arte sutil de la improvisación, que constituye la riqueza de esta expresión artística.

El *mugham* ha perdido algunas de sus características estéticas a causa de las influencias europeas, particularmente influyentes en cuanto al modo en que los músicos interpretan y transmiten su arte a las nuevas generaciones.

2005

Los Cantos de los Baul

5

BANGLADESH

Los baul son trovadores místicos que viven en las zonas rurales de Bangladesh y en el Oeste de Bengala, India. El movimiento baul, que alcanzó su apogeo a finales del siglo XIX y principios del XX, ha recobrado hoy popularidad entre la población rural de Bangladesh. Su música y su modo de vida han influenciado un amplio sector de la cultura bengalí, y particularmente las composiciones del Premio Nobel Rabindranath Tagore.

Los baul pueden vivir cerca de un pueblo o bien desplazarse por los campos. Se ganan la vida cantando acompañados por un instrumento de una cuerda, la *ektara*, un laúd llamado *dotara* y un tambor llamado *dubki*. Los baul pertenecen a una tradición piadosa no ortodoxa, claramente diferenciada de sus influencias doctrinales: el hinduismo, el budismo, el vaishnavismo bengalí y el sufismo. Los baul no se identifican con ninguna religión, ignoran el sistema de castas y no tienen divinidades, ni templos ni lugares sagrados particulares. Para ellos, lo importante es el cuerpo físico de cada individuo en tanto que morada de Dios. Los baul son admirados por su



desapego con respecto a las convenciones, así como por su música y su poesía. Los cantos, danzas, así como la poesía y música de los baul, exploran la relación del hombre con Dios y exaltan la liberación espiritual. Sus cantos piadosos se remontan al siglo XV, época en la que aparecen por primera vez en la literatura bengalí.

La música baul representa un tipo particular de canto popular, con influencias del movimiento hindú *bhakti*, así como del *suphi*, una forma de canto sufí. El gurú utiliza los cantos, que se transmiten oralmente, para

enseñar a los discípulos la filosofía baul. La lengua de los cantos se moderniza continuamente, lo que les confiere un carácter contemporáneo.

La preservación de los cantos baul y del contexto general en el que se interpretan depende sobre todo de la situación socio-económica de los que lo practican. La situación de este grupo relativamente marginado ha empeorado en las últimas décadas a causa del empobrecimiento general de las zonas rurales.

El Carnaval de Binche

2003

BÉLGICA

6

La ciudad medieval de Binche está situada al sur de Bruselas, en la provincia belga de Hainaut. Cada año, durante los tres días que preceden la Cuaresma, esta ciudad celebra un carnaval en el centro histórico de la ciudad que atrae a un gran número de visitantes extranjeros. El célebre Carnaval de Binche, cuyos orígenes remontan a la Edad Media, es una de las más antiguas celebraciones de este tipo que sobreviven en Europa.

Durante esos días, reina un ambiente de gozosa efervescencia en la ciudad, donde miles de habitantes se afanan en la confección de suntuosos trajes y participan en los ensayos de percusiones y en los bailes de disfraces. El domingo de Carnaval, que marca el inicio oficial de las festividades, las calles y los cafés de Binche se ven invadidos por muchedumbres disfrazadas y festeras que recorren la ciudad. Los *Mam'selles*, hombres disfrazados con extravagantes atuendos femeninos, son la principal atracción de ese día. El apogeo de la fiesta es el martes de Carnaval, cuando hacen su espectacular aparición los legendarios Gilles. Una vez ataviados en una ceremonia ritual, varios centenares de Gilles ostentando sus trajes rojos, amarillos y negros, sombreros de plumas de avestruz, zuecos de madera, campanillas, máscaras de cera y pequeños anteojos, recorren la ciudad al compás del tambor. *Pierrots*, arlequines y campesinos siguen los desfiles mezclándose con los festeros y las bandas de música locales que tocan flautines



de cobre y clarinetes. Los bailarines, exaltados por las melodías tradicionales tocadas por violas y tambores, ejecutan complicados pasos, entre ellos el eterno favorito, "el paso de Gille". El momento culminante de los festejos del día es el baile de los Gilles en la Plaza Mayor, iluminado por fuegos artificiales.

El carnaval de Binche es una genuina fiesta popular famosa por su espontaneidad y por la sustancial colaboración financiera de los participantes. Los habitantes de la ciudad están muy orgullosos de esta celebración y tratan de preservar las técnicas artesanales asociadas a los trajes, accesorios, bailes y músicas tradicionales del Carnaval.

Gigantes y Dragones Procesionales de Bélgica y Francia

2005

7

BÉLGICA Y FRANCIA



La tradición de las inmensas efigies de gigantes y dragones procesionales abarca un conjunto original de manifestaciones festivas y representaciones rituales. Aparecidas por primera vez en las procesiones religiosas de finales del siglo XIV en muchos pueblos europeos, estas efigies son el emblema de identidad de ciertas ciudades belgas (Ath, Bruselas, Dendermonde, Mechelen y Mons), y francesas (Cassel, Douai, Pézenas y Tarascon), donde siguen siendo tradiciones vivientes.

Los gigantes y dragones son grandes muñecos que miden hasta nueve metros de altura y que pueden pesar hasta 350 kg. Representan héroes míticos, animales, oficios, personalidades locales contemporáneas, personajes históricos, bíblicos o legendarios. Se escenifica el combate de San Jorge contra el Dragón en Mons; el caballo Bayardo de la leyenda de Carlomagno desfila en Dendermonde; mientras Reuze Papá y Reuze Mamá, personajes populares y familiares, desfilan en Cassel. Las representaciones, que mezclan a menudo procesiones profanas y ceremonias religiosas, varían de una ciudad a otra, pero siempre siguen un ritual muy preciso, en el que el gigante está a menudo relacionado con la historia, la leyenda o la vida de la ciudad.

Gigantes y dragones animan así las fiestas populares en las que son los actores principales al menos una vez al año, puesto que cada gigante tiene su fiesta en una fecha fija. Representan escenas históricas y bailan en las calles acompañados de charangas y grupos de personas disfrazadas. La muchedumbre sigue la comitiva y son muchos los que participan en los preparativos y en las distintas etapas de la fiesta. La fabricación de un gigante, así como su mantenimiento permanente, requiere meses de trabajo y conocimientos de distintas técnicas, dada la variedad de materiales utilizados. Aunque estas manifestaciones no están amenazadas de desaparición por ahora, sufren una serie de presiones como las transformaciones de los centros urbanos y el incremento del turismo, que van en detrimento del carácter popular y espontáneo de la fiesta.

La Lengua, la Danza y la Música de los Garifunas

2001

BELICE, GUATEMALA, HONDURAS Y NICARAGUA

8

Los Garifunas proceden del mestizaje de varios grupos originarios de África y del Caribe, cuyos elementos culturales integraron. En el siglo XVIII, se establecieron en la costa atlántica de América Central tras verse obligados a huir de la isla de San Vicente. Hoy día, estas comunidades viven en Honduras, Guatemala, Nicaragua y Belice.

La lengua garifuna pertenece a la familia de lenguas arawak y ha sobrevivido a siglos de discriminación y dominación lingüística. Poseen una gran riqueza de *úrugas*, relatos que se narraban durante las veladas o las grandes reuniones. Las melodías reúnen elementos africanos y amerindios y los textos constituyen una verdadera reserva de la historia y el saber tradicional de los Garifunas sobre el cultivo del manioc, la fabricación de canoas y la construcción de casas de barro cocido. Hay también un fuerte componente satírico en las canciones, que se cantan al ritmo de los tambores y se acompañan de bailes en los que participan los espectadores.



Estas tradiciones siguen siendo esenciales en la vida de los Garifunas. Los encargados de perpetuar las ceremonias, fiestas y tradiciones orales son los ancianos. Pero la transmisión se ve en peligro a causa de las migraciones económicas, la discriminación y la ausencia de la lengua garifuna en el sistema escolar. Ésta, aunque es aún hablada por numerosas personas, ya sólo se enseña en un pueblo.

El Patrimonio Oral Gelede

BENÍN, NIGERIA Y TOGO



El Gelede es practicado por la comunidad yoruba-nago, establecida en Benín, Nigeria y Togo. Desde hace más de un siglo, esta ceremonia tiene por objeto rendir homenaje a la madre primordial, Iyà Nlà, y al papel que desempeñan las mujeres en la organización social y el desarrollo de la sociedad yoruba. El Gelede se celebra después de las cosechas, con motivo de acontecimientos importantes, o en caso de sequías o de epidemias. El espectáculo, que se caracteriza por el uso de máscaras talladas, se canta en lengua yoruba y narra la historia y los mitos del pueblo yoruba-nago.

Las ceremonias tienen lugar de noche en una plaza pública, cerca de una casa donde se visten los bailarines. Los primeros que salen son los cantantes acompañados por el hombre que toca el tambor y por la orquesta. Luego hacen su aparición los bailarines, vestidos con magníficos atuendos. La ceremonia requiere un gran trabajo artesanal preparatorio, particularmente para tallar las máscaras y confeccionar los trajes. Gracias a este ritual, se garantiza la transmisión del patrimonio oral, en el que se mezcla poesía épica y lírica, todo ello entreverado con ironía e irrisión. Se suelen utilizar figuras de animales, como la serpiente, símbolo de poder; o el pájaro, mensajero de "las madres". La comunidad se organiza en grupos de hombres y de mujeres dirigidos respectivamente por un responsable masculino y femenino. Se trata del único grupo de máscaras que es dirigido también por mujeres. Aunque el Gelede parece haberse adaptado a la sociedad más patriarcal de hoy, su patrimonio oral y sus danzas son testimonio de un antiguo orden matriarcal.

El desarrollo técnico entraña una pérdida de las competencias técnicas tradicionales, y el turismo contribuye a transformarlo en un producto folclórico. Sin embargo, la comunidad Gelede tiene clara conciencia del valor de su patrimonio inmaterial, como prueba el intenso trabajo de preparación y la afluencia de nuevos participantes.

La Danza de Máscaras de los Tambores de Drametse

2005

BHUTÁN

10

La danza de máscaras de Drametse es una danza sagrada que se representa durante el festival de Drametse en honor a Padmasambhava, un gurú budista. El festival, que tiene lugar dos veces por año en este pueblo del Bhután oriental, es organizado por el monasterio de Ogyen Tegchok Namdroel Choeling. El baile reúne a 16 bailarines enmascarados, vestidos con trajes coloreados, y a otros diez hombres que forman la orquesta. El baile consta de una parte lenta y contemplativa que representa a las divinidades pacíficas y de otra parte rápida y atlética, en la que los bailarines representan a divinidades encolerizadas.

Los bailarines, vestidos con hábitos monásticos y llevando máscaras de madera con rasgos de animales reales o mitológicos, ejecutan un baile de plegaria en el *soeldep cham*, o tumba principal, antes de aparecer uno por uno en el gran patio. La orquesta está formada por címbalos, trompetas y tambores, entre ellos el *bang nga*, un gran tambor cilíndrico, el *lag nga*, un pequeño tambor llano que se lleva en la mano, y el *nga chen*, un tambor que se toca con un palillo curvo.

El Drametse Ngcham ha sido representado en el mismo monasterio durante siglos. Su forma tiene a la vez un significado religioso y cultural, porque se cree que originalmente fue representado por los héroes y las heroínas del mundo celeste. En el siglo XIX se introdujeron diversas versiones del Drametse Ngcham en otras regiones del Bhután. Para el público, el baile es una fuente de poder espiritual y asisten a ella los habitantes de Drametse y los de los pueblos y regiones próximas para recibir bendiciones. En su origen, era un acontecimiento local centrado en una comunidad particular, pero hoy día el baile se ha transformado en una forma de arte, símbolo de la identidad nacional de Bhután.



Aunque el Drametse Ngcham es altamente apreciado por todas las generaciones, el número de participantes disminuye, no solamente debido al poco tiempo consagrado para ensayar y a la carencia de un sistema de formación, pero también a la falta creciente de interés por parte de los jóvenes.

El Carnaval de Oruro

BOLIVIA



Oruro, situado a una altitud de 3.700 m en las montañas del oeste de Bolivia, y antiguo centro ceremonial precolombino fue también un importante centro minero en los siglos XIX y XX. La ciudad fue refundada por los españoles en 1606 y siguió siendo un lugar sagrado para el pueblo uru, al que venían

desde muy lejos para cumplir con los ritos, especialmente la gran fiesta de Ito. Los españoles prohibieron esas ceremonias en el siglo XVII, pero éstas continúan bajo la fachada de la liturgia cristiana: los dioses andinos se ocultaban tras los iconos cristianos, convirtiéndose así en santos. La fiesta de Ito fue transformada en ritual cristiano: la Candelaria (el 2 de febrero), y la tradicional "lama lama" o "diablada" se convirtió en el baile principal de Oruro.

Todos los años, durante seis días, ese carnaval da lugar el despliegue de toda una gama de artes populares, como máscaras, tejidos y bordados. El principal acontecimiento es la procesión ("entrada"), durante la cual los bailarines recorren durante veinte horas, sin interrupción, los cuatro kilómetros de la procesión. Más de 28.000 bailarines y 10.000 músicos repartidos en unos cincuenta grupos participan en el desfile, que ha sabido conservar las características tomadas a los misterios medievales.

El declive de las actividades tradicionales mineras y agrícolas amenaza a la población de Oruro, así como la desertización del altiplano andino, que provoca una emigración masiva. La urbanización ha producido un fenómeno de aculturación, abriendo una brecha creciente entre las generaciones. Otro peligro es la explotación financiera incontrolada del carnaval.

La Cosmovisión Andina de los Kallawayas

2003

BOLIVIA

12

Los orígenes del grupo étnico de los Kallawayas, afincados en la región montañosa de Bautista Saavedra, al norte de La Paz, remontan a la época preincaica. Al igual que muchos otros aspectos de la cultura andina, sus prácticas y sus valores han evolucionado con la fusión de las religiones indígena y cristiana.

La actividad principal de los Kallawayas es el ejercicio de una medicina ancestral, a la que están asociados diversos ritos y ceremonias que constituyen la base de la economía local. La cosmovisión andina de la cultura kallawayas abarca todo un acervo coherente de mitos, ritos, valores y expresiones artísticas. Sus técnicas medicinales, basadas en los sistemas de creencias de los antiguos pueblos indígenas de los Andes, gozan de un amplio reconocimiento en Bolivia y en numerosos países de América del Sur, donde ejercen los médicos-sacerdotes kallawayas.

Este arte de curación, que está reservado a los hombres, procede de un conocimiento extraordinario de la farmacopea animal, mineral y botánica, así como de todo un corpus de conocimientos rituales indisolubles de las creencias religiosas. Los curanderos itinerantes tratan a los pacientes gracias a conocimientos médicos y farmacéuticos que se articulan en torno a un sistema complejo de transmisión y de aprendizaje en el que el viaje desempeña un papel preponderante. Al atravesar ecosistemas muy variados en el transcurso de sus viajes, los curanderos kallawayas enriquecen sus conocimientos de las plantas medicinales. La farmacopea kallawayas, que



consta de unas 980 especies, es una de las más ricas del mundo. Las mujeres kallawayas participan en ciertos ritos y se consagran a la salud de las mujeres encintas y de los niños. Ellas tejen los paños que se utilizan en los ritos, cuyos motivos y adornos evocan la cosmovisión kallawayas. Durante las ceremonias rituales, grupos de músicos llamados *kantus* tocan la zampoña y el tambor para entrar en contacto con el mundo de los espíritus.

En los últimos años, el modo de vida tradicional de los Kallawayas se ha visto amenazado por la aculturación, lo que puede entrañar la desaparición de este acervo extraordinario de conocimientos médicos. La tradición también se ha visto afectada por la falta de protección jurídica de las comunidades indígenas frente a las grandes empresas farmacéuticas.

2003

13

Las Expresiones Orales y Gráficas de los Wajapi

BRASIL

Los Wajapi, que pertenecen al grupo etnolingüístico tupi-guaraní, son una población indígena del norte de la Amazonia. Los 580 miembros que componen actualmente esta comunidad viven en unas cuarenta aldeas agrupadas en un territorio protegido del Estado de Amapá, al noreste del Brasil. Los Wajapi tienen una remota tradición que consiste en utilizar tintes vegetales para adornar sus cuerpos y otros objetos con motivos geométricos. En el transcurso de los siglos, han ido desarrollando un lenguaje único, mezcla de arte gráfico y verbal, que refleja su visión particular del mundo y mediante el cual transmiten los conocimientos esenciales de la vida de la comunidad.

Los motivos de este arte gráfico único, llamado *kusiwa*, se realizan a base de tintes vegetales rojos que se extraen de una planta del Amazonas, la bija, mezclada con resinas odoríferas. El arte *kusiwa* es tan complejo que los Wajapi consideran que la competencia técnica y artística necesaria para dominar el arte del dibujo y preparar los tintes no puede alcanzarse antes de los cuarenta años. Los motivos más recurrentes suelen ser el jaguar, la anaconda, la mariposa y el pez. Los dibujos *kusiwas* evocan la creación de la humanidad



y cobran vida a través de los numerosos mitos en torno a la aparición del hombre. Este grafismo corporal, estrechamente vinculado a las antiguas tradiciones orales amerindias, posee múltiples significaciones a nivel sociológico, cultural, estético, religioso y metafísico. De hecho, el *kusiwa* constituye la estructura genuina de la sociedad wajapi y su significación va mucho más allá de su mera dimensión artística. Ese repertorio codificado de conocimientos tradicionales evoluciona de forma permanente, ya que los artistas

indígenas renuevan constantemente los motivos mediante la reinterpretación o la invención.

Aunque los Wapajis están afincados en un territorio protegido, su modo de vida tradicional, y en particular la práctica del *kusiwa*, corren el peligro de perder su significación simbólica, e incluso de desaparecer por completo. Esa alteración modificaría radicalmente las referencias sociales y cosmológicas de la comunidad. El principal peligro procede de la falta de interés de las jóvenes generaciones, del número cada vez más reducido de Wapaji que conocen bien el *kusiwa* y de la indiferencia de la sociedad contemporánea.

La Samba de Roda de Recôncavo de Bahía

2005

BRASIL

14

La Samba de Roda es un acontecimiento popular festivo que combina música, baile y poesía. Apareció en el siglo XVII en el Estado de Bahía, cerca de Recôncavo y procede de los bailes y tradiciones culturales de los esclavos africanos de la región. También contiene elementos de la cultura portuguesa como la lengua, la poesía y algunos instrumentos musicales. Aunque empezó siendo un componente principal de la cultura regional popular entre los brasileños de origen africano, la Samba de Roda fue luego adoptada y exportada por los migrantes a Río de Janeiro, donde influyó la evolución de la samba urbana, que se convirtió en el símbolo de la identidad nacional brasileña en el siglo XX.



Este baile congrega a la gente en ocasiones específicas, como las fiestas católicas populares o los cultos afrobrasileños, pero también surge a veces de forma espontánea. Todos los presentes, incluyendo a los principiantes, son invitados a participar en el baile y a aprender a través de la observación y la imitación. Una de las características de esta samba es que los participantes se reúnen en círculo llamado *roda*. Generalmente, sólo bailan las mujeres. Una por una, se van situando en el centro del círculo formado por los otros bailarines, que cantan y baten palmas a su alrededor. Esta coreografía a menudo es improvisada y se basa en el movimiento de los pies, las piernas y las caderas. Uno de los movimientos más característicos es la famosa *umbigada*

(movimiento de ombligo), de origen bantú, movimiento por el cual la bailarina invita a la que va a sucederla en el centro del círculo. Hay otros rasgos específicos, como el paso de baile llamado *miudinho*, la utilización de instrumentos raspados y de la viola *machete*, un laúd pequeño con cuerdas punteadas.

La influencia de los *mass media* y la competencia de la música popular contemporánea han contribuido a devaluar esta samba a los ojos de los jóvenes. El envejecimiento de los participantes y el número decreciente de artesanos capaces de fabricar algunos de los instrumentos constituyen una amenaza suplementaria para la transmisión de esa tradición.

Las Babi de Bistritsa – Polifonía, Danzas y Prácticas Rituales Arcaicas de la Región de Shoplouk

2005

15

BULGARIA



Las danzas y los cantos polifónicos de la región de Shoplouk, en Bulgaria, siguen siendo interpretados por un grupo de ancianas, las Babi de Bistritsa. Esta tradición incluye la diafonía, conocida con el nombre de polifonía *shoppe*, antiguas formas del baile en cadena *horo*, y la práctica ritual del *lazarouvane*, una ceremonia de iniciación para las jovencitas.

La diafonía es un tipo específico de canto polifónico en el que una o dos voces construyen la melodía compuesta de *izvikva*, (grito, llamada), y del *bouchi krivo*, (rugido), mientras que otros cantantes mantienen un bordón monotónico que se duplica o se triplica para producir un sonido más fuerte. Las bailarinas, vestidas con trajes tradicionales, se mantienen unidas agarrándose por el cinturón o la cintura y bailan en círculo, con pasos ligeros y moviéndose en el sentido contrario a las agujas del reloj. Dentro de esta estructura se realiza un cierto número de variaciones, dependiendo de la canción y de la práctica ritual.

La función social del canto polifónico ha cambiado a lo largo del siglo XX, pues ahora se representa sobre todo en una escena. Sin embargo, las Babi de Bistritsa son consideradas como un componente importante de la vida cultural de la región, transmitiendo expresiones culturales tradicionales a las generaciones más jóvenes. Estas mujeres figuran entre los pocos representantes que quedan de la polifonía tradicional y el pueblo de Bistritsa es una de las últimas zonas de Bulgaria donde esta expresión cultural se ha mantenido durante siglos.

La proximidad de la capital Sofía, donde se ofrece gran variedad de atracciones culturales, hace que los jóvenes pierdan el interés por las tradiciones locales. A lo largo de los años, se ha reducido el rico repertorio de cantos y bailes, incluyendo ahora solamente sus aspectos más populares para ser representados en escena.

El Ballet Real de Camboya

2003

CAMBOYA

16

Famoso por los gestos gráciles y por sus magníficos trajes, el Ballet Real de Camboya (también llamado danza clásica jémer) está estrechamente asociado a la corte jémer desde hace más de mil años. Sus representaciones acompañaban tradicionalmente las ceremonias reales y diversos acontecimientos como coronaciones, bodas, funerales o fiestas jemer. Esta forma de arte, que estuvo a punto de ser aniquilada en los años setenta, es venerada por muchos camboyanos.

Investida de una función sagrada y simbólica, la danza encarna los valores tradicionales de refinamiento, respeto y espiritualidad. Su repertorio perpetúa las leyendas asociadas a los orígenes del pueblo jémer. Es por eso que los camboyanos la han considerado desde siempre como el emblema de la cultura jémer. En el repertorio clásico se distinguen cuatro tipos de personajes: la mujer, *Neang*; el hombre, *Neayrong*; el gigante, *Yeak*; y el mono, *Sva*. Cada uno posee colores, trajes, maquillaje y máscaras que le son propios. Esas posturas y gestos codificados, cuyo dominio requiere años de formación intensiva, evocan toda la gama de las emociones humanas, desde el miedo y la cólera hasta el amor y la alegría. Una orquesta acompaña la danza, al tiempo que un coro femenino va comentando la intriga y poniendo de relieve las emociones que miman los bailarines. Estos últimos eran considerados como los mensajeros de los reyes ante los dioses y los antepasados.



El Ballet Real casi dejó de existir bajo el régimen represivo de los jémeres rojos, que exterminaron a casi todos los maestros de baile y de música. Inmediatamente después de la derrota de Pol Pot en 1979, resurgieron los grupos de baile y se reanudaron las representaciones del antiguo repertorio. En los últimos años, el ballet casi ha llegado a recobrar el esplendor de antaño, pero aún se enfrenta a numerosas dificultades, tales como la falta de dinero y de lugares para las representaciones, la competencia de los medios masivos y el riesgo de convertirse en una mera atracción turística.

2005

17

El Sbek Thom, Teatro de Sombras Jémer

CAMBOYA



El Sbek Thom es un teatro de sombras jémer que presenta marionetas no articuladas de hasta dos metros de alto hechas de cuero calado. El Sbek Thom, que remonta a un periodo anterior al Angkoriano, es considerado sagrado junto con el ballet clásico real y el teatro de máscaras. Dedicado a las divinidades, las representaciones sólo podían tener lugar tres o cuatro veces al año en ocasiones específicas, tales como el Año Nuevo jémer, el cumpleaños del rey o la veneración de personalidades ilustres. Después de la caída de Angkor en el siglo XV, el teatro de sombras se desarrolló más allá del simple marco ritual para convertirse en una forma artística, al tiempo que conservaba su dimensión ceremonial.

Las marionetas se hacen de una pieza única de cuero según una ceremonia especial para cada dios o divinidad representado. Las pieles se tiñen con una solución obtenida a partir de la corteza del árbol *kandaol*. El artesano dibuja el personaje sobre la piel curtida, después la recorta y la pinta antes de atarla a dos palos de bambú, lo que permite al bailarín animar la marioneta.

Las representaciones tienen lugar generalmente por la noche al aire libre, al lado de un arrozal o de una pagoda. Un gran telón blanco se coloca entre dos altos palos de bambú delante de una gran hoguera. Actualmente, se utilizan proyectores en su lugar. Las siluetas de la marioneta se proyectan como sombras chinas sobre la pantalla blanca. Los animadores dan vida a las marionetas con pasos de baile precisos y específicos. La representación está acompañada por una orquesta y dos narradores. Inspirándose en el *Reamker*, la versión jémer del *Ramayana*, se representan escenas de esta epopeya que pueden durar varias noches y requerir hasta 160 marionetas para una sola presentación. Muchas de ellas fueron destruidas bajo el régimen represivo de los jemereros rojos, que casi consiguió aniquilar este arte sagrado. Desde 1979, el Sbek Thom ha sido revitalizando progresivamente gracias a los pocos artistas supervivientes. Hasta ahora, tres teatros de sombras han logrado renacer de sus cenizas, asegurando así la transmisión de los conocimientos y las técnicas, sobre todo las relacionadas con la fabricación de las marionetas.

Los Cantos Polifónicos de los Pigmeos Aka de Centroáfrica

2003

18

REPÚBLICA CENTROAFRICANA

Los pigmeos aka, que viven en el suroeste de la República Centroafricana, han elaborado una tradición músico-vocal particular: una forma compleja de polifonía contrapuntica a cuatro voces que el conjunto de la comunidad aka domina perfectamente.



La música y la danza forman parte integrante

de los rituales aka, en especial las ceremonias que acompañan la inauguración de nuevos campamentos, la caza o los funerales. Al contrario de los sistemas polifónicos que son representados mediante notas escritas, la tradición vocal de los pigmeos aka permite la expresión espontánea y la improvisación. Cada cantante puede, durante la ejecución de una canción, modificar su voz para producir una multitud de variaciones, lo que produce la impresión de que la música está en continua evolución. Los cantos suelen estar acompañados por diversos instrumentos de percusión y de cuerdas, específicos para cada circunstancia. Los más utilizados son el *enzeko*, un tambor local, el *geedale-bagongo*, una especie de arpa, y el *mbela*, un

arco de una sola cuerda. Mediante los cantos se transmiten los conocimientos considerados esenciales para la cohesión del grupo y la preservación de los valores de la comunidad. Las danzas se acompañan batiendo palmas. Según el ritual, ciertos bailes son ejecutados por hombres, otros por parejas mixtas y, en

algunos casos, en solo. Los pigmeos aka han conseguido preservar ese conocimiento musical mediante la transmisión oral desde muchas generaciones asociando a los niños a todos los rituales desde su más tierna edad.

El modo de vida de los pigmeos aka se ha visto profundamente perturbado por los cambios que se están produciendo en la República Centroafricana. La escasez de los animales de caza resultante de la deforestación, el éxodo rural y la folclorización de su patrimonio con fines turísticos son algunos de los principales factores que han contribuido a la desaparición gradual de muchas de sus costumbres, ritos y técnicas tradicionales.

La ópera Kun Qu

CHINA



La ópera Kun Qu se desarrolló bajo la dinastía Ming (del siglo XIV al XVII) en la ciudad de Kunshan, situada en la región de Suzhou, al Sureste de China. Hay que buscar sus raíces en el teatro popular: El repertorio de cantos se fue imponiendo poco a poco como un arte dramático principal. El Kun Qu es una de las formas más antiguas de ópera china presentes hoy día.

Se caracteriza por su estructura dinámica y su melodía (*kunqiang*). Obras como *El pabellón de las peonías* o *El salón de la longevidad* han llegado a ser clásicos del repertorio. Este arte combina el canto, la recitación y un complejo sistema de técnicas coreográficas, acrobacias y gestos simbólicos. En el reparto hay un joven protagonista, un personaje femenino principal, un anciano y diversos personajes cómicos, todos vestidos con trajes tradicionales. Una flauta de bambú, un pequeño tambor, tablillas de madera, gongs y címbalos acompañan los cantos, resaltando las acciones y las emociones de los personajes. Reputada por el virtuosismo de sus pautas rítmicas (*changqiang*) la ópera Kun Qu ha ejercido una influencia predominante sobre otras formas más recientes de ópera china, como la de Sechuán o la de Pekín.

La ópera Kun Qu entró en un periodo de declive a partir del siglo XVIII porque requería grandes conocimientos técnicos por parte del público. De las 400 arias que se cantaban regularmente en las representaciones de ópera a mediados del siglo XX, hoy día sólo quedan algunas docenas. La ópera Kun Qu ha sobrevivido gracias a los esfuerzos de algunos animosos conocedores y adeptos que tratan de suscitar el interés de una nueva generación de intérpretes.

El Guqin y su Música

CHINA

2003

20

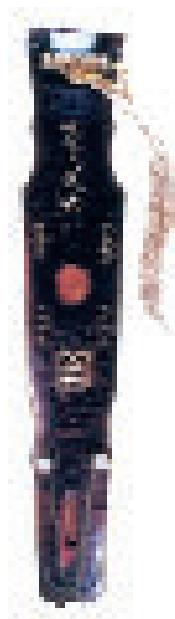
La cítara china, llamada guqin, existe desde hace 3.000 años y ocupa un lugar primordial entre los instrumentos musicales solistas de China. Este instrumento secular, que ya aparece atestado en antiguas fuentes literarias corroboradas por descubrimientos arqueológicos, es indisoluble de la historia de los intelectuales chinos. El arte de tocar el guqin estaba reservado originalmente a una elite y lo practicaban en la intimidad nobles y eruditos, por lo que no se hacían representaciones públicas. Junto con la caligrafía, la pintura y una antigua forma de ajedrez, formaba parte de las cuatro artes que todo erudito chino debía dominar. Según la tradición, se necesitan unos veinte años de práctica para llegar a ser un maestro del guqin.

El guqin consta de siete cuerdas y trece posiciones que marcan los tonos. Al colocar las cuerdas de diez maneras distintas, los músicos pueden obtener un conjunto de cuatro octavas. Hay tres técnicas instrumentales básicas: *san* (cuerda libre), *an* (cuerda fija) y *fan* (armónicos). La *san* se toca pinzando las cuerdas con la mano derecha una por una o en grupos, lo que permite emitir sonidos fuertes y claros para las notas importantes. En la técnica *fan*



los dedos de la mano izquierda rozan suavemente la cuerda en los puntos que indican las marcas incrustadas, mientras que la mano derecha pinza la cuerda, lo que produce un sonido suave y flotante. Para la técnica *an* también se utilizan ambas manos: la derecha pinza la cuerda, mientras que un dedo de la mano izquierda ejerce una fuerte presión sobre ella y puede deslizarse hasta las otras notas o realizar diversos ornamentos musicales y vibratos.

Hoy día, quedan menos de mil artistas capaces de dominar este instrumento y no más de cincuenta maestros en vida. Del repertorio inicial de varios miles de composiciones, apenas un centenar de obras se interpretan regularmente.



El Muqam Uyghur del Xinjiang

CHINA



El muqam uyghur del Xinjiang es un término general para designar una variedad de prácticas de muqam muy difundidas entre las comunidades uyghur, que forman una de las minorías étnicas más grandes de la República Popular de China. A través de su historia, la región del Xinjiang se ha caracterizado por un alto nivel de intercambios culturales entre el Este y el Oeste, debido en particular a su situación en la Ruta de la Seda.

El muqam uyghur del Xinjiang es una mezcla de cantos, danzas y de música popular y clásica. Se caracteriza por su diversidad en el contenido, la coreografía, los estilos musicales y los instrumentos que se utilizan. Los cantos varían en ritmo y compás y son interpretados por solistas o por grupos.

La letra de los cantos no solamente contiene baladas populares, sino también poemas escritos por los maestros clásicos uyghur. Así, los cantos ofrecen una amplia gama de estilos, tales como poesía, proverbios, narraciones populares, lo que constituye un testimonio de la historia y la vida contemporánea de la sociedad uyghur. En los conjuntos de muqam, los instrumentos principales se hacen con materiales locales y varían en su forma (pueden ser de cuerda y arco, punteados o instrumentos de viento). Los estilos de danza se caracterizan por los pasos, ritmos y formaciones específicas, así como por sus figuras (coger flores con la boca, llevar cuencos sobre la cabeza) y sus imitaciones de animales interpretados en solo.

El muqam uyghur del Xinjiang ha dado lugar a cuatro estilos regionales principales: Doce Muqam, Dolan Muqam, Turpan Muqam y Hami Muqam. Hoy día, las fiestas locales como el *meshrep* y el *bezme*, en las cuales todos participan en el muqam, son cada vez menos frecuentes. La responsabilidad de transmitir la tradición a las nuevas generaciones ha recaído casi exclusivamente sobre los artistas populares y el interés de los jóvenes por el muqam está declinando. Varias obras de muqam han dejado de representarse, en particular elementos del "Doce Muqam", que consta de más de 300 obras. Estas se tocan en doce series instrumentales y vocales y pueden durar más de 20 horas.

El Carnaval de Barranquilla

COLOMBIA

2003

22

Cada año, durante los cuatro días que preceden la Cuaresma, el Carnaval de Barranquilla presenta un repertorio de danzas y expresiones culturales de las distintas culturas colombianas. Por su situación geográfica en la costa del Caribe y por su auge económico durante el periodo colonial, la ciudad de Barranquilla se ha transformado en uno de los primeros centros de comercio del país y en un lugar de convergencia de los pueblos y culturas amerindias, europeas y africanas.

Este mestizaje de diversas tradiciones locales trasparece en numerosos aspectos del carnaval, y en particular en los bailes (como el *mico* y las *micas* originario de las Américas, el *congo africano* y el *paloteo*, de origen español), los géneros musicales (principalmente la *cumbia*, pero también otras variantes como la *puya* y el *porro*), y los instrumentos populares (*tambora* y *alegre*, *maracas*, *claves*...). La música del carnaval suele ser interpretada por conjuntos de tambores o de instrumentos de viento. La cultura material de los objetos artesanales se expresa profusamente mediante carrozas, trajes, sombreros adornados y máscaras de animales. Grupos de bailarines con máscaras, actores, cantantes e instrumentistas deleitan a las multitudes con sus representaciones teatrales y musicales inspiradas tanto de los acontecimientos históricos como de la actualidad. La vida política contemporánea y sus personalidades son objeto de mofa en los discursos y canciones satíricas que dan su carácter burlesco al carnaval.



Gracias al creciente éxito que obtuvo en el siglo XX, el Carnaval de Barranquilla se ha transformado en una manifestación profesional que es objeto de una amplia cobertura mediática. Aunque esta evolución genera beneficios económicos a muchas familias de bajos ingresos, la creciente comercialización constituye una amenaza potencial para la supervivencia de numerosas expresiones tradicionales.

2005

23

El Espacio Cultural de Palenque de San Basilio

COLOMBIA



El pueblo de Palenque de San Basilio, de unos 3.500 habitantes, está situado en los contrafuertes de los Montes de María, al sureste de la capital regional Cartagena. Palenque de San Basilio es uno de los pueblos fortificados llamados “palenques”, que fueron fundados por los esclavos fugitivos como refugio en el siglo XVII. De los muchos palenques que existían en épocas anteriores, sólo el de San Basilio ha sobrevivido hasta hoy, convirtiéndose en un espacio cultural único.

El espacio cultural de Palenque de San Basilio abarca prácticas sociales, médicas y religiosas, así como tradiciones musicales y orales, muchas de las cuales tienen raíces africanas. La organización social de la comunidad se basa en las redes familiares y en los grupos de edad llamados *ma-kuagro*. La calidad de

miembro del *kuagro* implica todo un sistema de derechos y deberes hacia los otros miembros del grupo y se caracteriza por su fuerte solidaridad interna. Todos los miembros del *kuagro* emprenden el trabajo diario y organizan conjuntamente los acontecimientos particulares.

Los ritos fúnebres y las complejas prácticas médicas son testimonio de sistemas espirituales y culturales distintivos que enmarcan la vida y la muerte. Expresiones musicales tales como el “Bullerneze sentado”, el “Son palenquero” o el “Son de negro” acompañan las celebraciones colectivas tales como los bautismos, bodas y fiestas religiosas, así como las actividades de ocio.

Un elemento esencial del Espacio Cultural de Palenque de San Basilio es la lengua palenquera, la única lengua criolla de las Américas que combina una base léxica española con las características gramaticales de lenguas bantúes. Esta lengua constituye un factor primordial que refuerza la cohesión social entre los miembros de la comunidad.

El Espacio Cultural de Palenque está amenazado no sólo por los cambios económicos que afectan los modos de producción locales, sino también por el conflicto armado entre los paramilitares colombianos y grupos guerrilleros locales. Fuera de Palenque, sus habitantes sufren habitualmente de discriminación y de prejuicios sociales que provocan un rechazo de sus valores culturales.

La Tradición del Boyeo y las Carretas de Costa Rica

COSTA RICA

2005

24

La tradicional carreta de bueyes es el tipo de artesanía más famoso de Costa Rica. Desde mediados del siglo XIX, las carretas de bueyes eran utilizadas para transportar el grano de café desde el valle central de Costa Rica, en las montañas, a Puntarenas, en la costa del Pacífico. Un viaje que requería de 10 a 15 días. Las carretas de bueyes tenían ruedas sin radios, un híbrido entre el disco usado por los aztecas y la rueda de radios introducida por los españoles, para avanzar en medio del fango sin atascarse. En muchos casos, las carretas de bueyes eran el único medio de transporte de una familia y simbolizaban su estatuto social.

La tradición de pintar y engalanar las carretas comenzó a principios del siglo XX. Originalmente, cada región de Costa Rica tenía su propio diseño, lo que permitía identificar el origen del boyero por los motivos pintados en las ruedas. A principios del siglo XX, flores, rostros y paisajes en miniatura empezaron aparecer al lado de motivos que representaban estrellas puntiagudas. Se organizaron concursos anuales para premiar a los artistas más creativos, costumbre que aún perdura hoy día.

Cada carreta de bueyes se fabrica para producir su propio "canto", un sonido único producido por un anillo de metal que golpea el cubo de la rueda cuando la carreta traquetea por los caminos. Cuando las carretas de bueyes se convirtieron en motivo de orgullo individual, se construían con un gran cuidado, seleccionando las maderas de mejor calidad para producir los mejores sonidos.



Las carretas variopintas y ricamente engalanadas de hoy se parecen poco a los vehículos originales rectangulares, con un cuadro de caña y toscamente labrados y cubiertos de cuero sin curtir. En la mayoría de las regiones de Costa Rica, los camiones y los trenes han substituido a las carretas como principal medio de transporte, pero éstas siguen siendo símbolos fuertes del pasado rural del país, y aún ocupan el lugar más importante en los desfiles y las celebraciones religiosas y profanas.

Al convertirse la mayoría de las carretas en un medio de transporte obsoleto, se ha reducido la demanda de carretas, y por tanto también ha disminuido en las últimas décadas el número de artesanos que dominan la técnica para fabricarlas y decorarlas.

El Gbofe de Afounkaha: la Música de las Trompas Traveseras de la Comunidad Tagbana

2001

25

CÔTE D'IVOIRE



El gbofe se practica principalmente en el pueblo de Afounkaha, perteneciente a la comunidad tagbana. El término "gbofe" designa tanto al instrumento, las trompas traveseras, como la música, cantos y danzas asociados a ellas. Las trompas se fabrican a base de raíces que se cubren con piel de vaca. Esas trompas, que son seis y de tamaños crecientes (50 a 70 cm),

emiten una gama de sonidos capaces de reproducir palabras de la lengua tagbana. Un coro de mujeres "traduce" luego esas palabras. La música de las trompas y los cantos están acompañados por tambores que dan el ritmo y la estructura al gbofe. Esta música se interpreta durante los ritos y ceremonias tradicionales, y los mensajes que transmite varían según las circunstancias: alabanzas, amor, sátiras, luto, mensajes morales o educativos. El gbofe desempeña una función social importante, ya que confiere respeto a los portadores de la tradición e inspira un sentimiento de identidad en las comunidades. Los músicos de gbofe siguen un periodo de aprendizaje, y si bien la transmisión se hace a menudo de padres a hijos, los jóvenes talentos pueden participar en los ensayos.

La práctica del gbofe ha desaparecido en algunas regiones de la Côte d'Ivoire a causa de las guerras, el éxodo rural y la industrialización. Aunque ha sido reintroducido en ciertas comunidades, el gbofe sigue amenazado de desaparición. Los jóvenes parecen cada vez menos interesados por esta tradición, de manera que los que poseen estos conocimientos rituales y técnicas de fabricación de los instrumentos son cada vez más raros, así como las personas que dominan el arte y las técnicas de la danza, los cantos y la música.

La Tumba Francesa

2003

CUBA

26

El tipo de baile, canto y percusión llamado Tumba Francesa (literalmente, “tambor francés”) llegó a Cuba con los esclavos haitianos, que fueron trasladados a la parte oriental de la isla tras las revueltas que sacudieron Haití alrededor de 1790. Esta danza encarna uno de los vínculos más antiguos y más visibles del patrimonio afrohaitiano en la provincia cubana de Oriente. Es el fruto de la fusión que tuvo lugar en el siglo XVIII, de la música de Dahomey (África occidental) con los bailes tradicionales franceses. Tras la abolición de la esclavitud en Cuba en 1886 y la migración urbana de los libertos en busca de trabajo, surgieron las sociedades de Tumba Francesa en varias ciudades.



Las representaciones de la Tumba Francesa suelen comenzar con el *composé*, un solo cantado en un dialecto español o francés interpretado por el cantante principal. Cuando éste da la señal, el *catá*, un gran idiófono de madera, arranca con un ritmo frenético al que replican tres tambores llamados *tumbas*. Esos instrumentos, que se tocan con la mano y se parecen a las congas modernas, se fabrican con una sola pieza de tronco de madera hueca y se adornan con motivos grabados y pintados. Las danzas se ejecutan bajo la dirección del *Mayor de Plaza*. Los bailarines y el coro están formados principalmente por mujeres. Estas van ataviadas con vestidos largos al estilo colonial, se cubren la cabeza con pañuelos africanos y llevan en la mano pañuelos variopintos. Los cantantes acompañan el ritmo con sonajeros metálicos (*chachás*). Las representaciones consisten en series de cantos y danzas que duran 30 minutos y suelen prolongarse hasta bien entrada la noche.

La popularidad de la Tumba Francesa alcanzó su apogeo al final del siglo XIX. Hoy día, sólo se interpretan regularmente dos de los numerosos estilos de danza asociados a la Tumba Francesa: el *masón*, una parodia jocosa de los bailes de salón franceses, y el *yubá*, un baile improvisado basado en ritmos frenéticos de tambor. Tres conjuntos siguen manteniendo viva esta tradición.

2005

27

Slovácko Verbuňk, la Danza de los Reclutas

REPÚBLICA CHECA



El Slovácko Verbuňk es una danza improvisada ejecutada por los jóvenes y hombres que viven en las regiones de Moravia del Sur y Zlín, en la República Checa. El nombre de la danza se deriva del término alemán *Werbung* (que se ha transformado en *verbuňk*) que significa “reclutamiento”, y es un reflejo de sus orígenes asociados al reclutamiento de bailarines y soldados para el ejército en el siglo XVIII. Hoy, es representado por grupos de danza folclórica en la mayoría de las ciudades y de los pueblos de la región de Slovácko, generalmente con motivo de las fiestas, tales como la celebración anual de la comunidad Hody.

manera. Hay seis tipos regionales distintos de Slovácko Verbuňk, lo que explica la gran variedad de figuras y ritmos. Estos tipos se desarrollaron a principios del siglo XX y siguen evolucionando. Las danzas son un componente esencial de las costumbres, ceremonias y celebraciones locales y se representan con motivo del concurso anual del mejor bailarín en el Festival Internacional de Folklore de Strážnice.

La migración de los jóvenes y adultos hacia los centros urbanos del país se considera la mayor amenaza para la viabilidad de los diversos tipos regionales de Slovácko Verbuňk. Otra amenaza es que la danza depende de la ayuda financiera, puesto que los trajes e instrumentos musicales tradicionales se hacen a mano y requieren un mantenimiento regular.

El espacio cultural de la Cofradía del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella

2001

REPÚBLICA DOMINICANA

28

La Cofradía de los Congos del Espíritu Santo de Villa Mella se distingue en el campo de la música, de la danza y de las festividades populares. Los músicos de la Cofradía tocan instrumentos llamados *congos*. Estos *congos*, cuyo origen se atribuye al Espíritu Santo, son tambores que se tocan con las manos. La Cofradía, que en la actualidad está abierta a todos sin distinción de sexo ni de origen, fue fundada en el siglo XVI por esclavos africanos y mestizos. Por razones históricas, la Cofradía es un elemento importante de la identidad cultural de sus miembros y de la región en general.

En la fiesta del Espíritu Santo, celebrada en Pentecostés, la Cofradía celebra un ritual que incluye oraciones, danzas y cantos acompañados por *congos*, así como una procesión en la que se exhibe la imagen de una paloma que representa al Espíritu Santo. La Cofradía celebra también los ritos fúnebres en los velatorios, durante la procesión hacia el cementerio y en el noveno día de luto, mientras se reza ante un catafalco de tres niveles sobre el que se coloca un muñeco que representa al difunto. Tres años después de la muerte, se celebra una ceremonia llamada *Banko*. El mismo catafalco se prepara y los vivos se despiden del muerto, que adquiere así la condición de antepasado. De nuevo, en esta ocasión, los invitados bailan al ritmo de los *congos*.



La perennidad de la Cofradía siempre se ha visto amenazada por la falta de interés de las autoridades por las culturas de origen africano y mestizo. Hoy día, la aceleración del crecimiento urbano, las migraciones, el desempleo y la uniformización de los valores no hacen sino reforzar los prejuicios y la incomprensión con respecto a la Cofradía.

2005

29

La Tradición del Teatro Bailado Cocolo

REPÚBLICA DOMINICANA



Varios grupos de teatro Cocolo solían hacer representaciones en Navidad, el día de San Pedro y durante las fiestas de Carnaval. Cada grupo mezclaba de manera creativa temas de distintos mundos: música y danza de origen africano, intrigas, leyendas y personajes dramáticos tomados de la literatura medieval europea y de la Biblia. En las celebraciones se escuchan villancicos y la música de instrumentos de cuerdas, y se puede asistir al famoso *Niega business*, con bailes de máscaras y

La tradición del teatro bailado Cocolo se desarrolló entre los descendientes de los esclavos del Caribe británico, que llegaron a la República Dominicana a mediados del siglo XIX para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar. Esta comunidad, lingüística y culturalmente distinta, fundó sus propias iglesias, escuelas, sociedades de beneficencia y servicios de asistencia mutua. Sus expresiones más distintivas son las representaciones anuales del teatro bailado. Aunque originalmente peyorativo, el término “cocolo” designa a los migrantes que trabajaban en las plantaciones británicas de caña de azúcar. Hoy día, se utiliza con orgullo.

representaciones teatrales como “David y Goliat”, “Moko-Yombi” o “Vaqueros e indios”. Actualmente, sólo queda una compañía de actores de edad avanzada.

Este mestizaje de tradiciones africanas y británicas, y su adaptación al medio católico español, es la expresión de una creatividad extraordinaria. Aunque los miembros más viejos de la comunidad Cocolo todavía hablan en casa el inglés caribeño, la mayoría de ellos han perdido su antigua lengua materna y para dar prioridad al español. Hoy día, los cocolos viven dispersos en varias regiones de la República Dominicana y la mayoría de ellos se han integrado cultural y lingüísticamente dentro de la sociedad dominicana. Debido a ello, es más difícil para los ancianos conservar sus instituciones y mantener viva la tradición del teatro bailado. Pero sus esfuerzos continúan por transmitir la tradición a las generaciones más jóvenes.

El Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del Pueblo Zápara

ECUADOR Y PERÚ

2001

30

El pueblo Zápara vive en una región de la selva amazónica situada entre el Perú y Ecuador. Afincados en una de las regiones del mundo más ricas en biodiversidad, los Záparas son los últimos representantes de un grupo etnolingüístico que comprendía muchas otras poblaciones antes de la conquista española. En pleno corazón del Amazonas, han desarrollado una cultura oral particularmente rica en conocimientos de su entorno natural, como atestigua la abundancia de su terminología sobre la flora y la fauna, sus prácticas médicas y su conocimiento sobre las plantas medicinales de la selva. Este patrimonio cultural también se expresa a través de mitos, rituales, prácticas artísticas y de su lengua. Ésta, que es la depositaria de sus conocimientos y de su tradición oral, constituye también la memoria de la comunidad y de toda la región.

Cuatro siglos de historia marcados por la conquista española, la esclavitud, las epidemias, las conversiones forzosas, las guerras y la deforestación, han exterminado casi por completo al pueblo Zápara. Sin embargo, a pesar de tantas amenazas, los Záparas han sabido preservar sus conocimientos ancestrales. Gracias a los matrimonios mixtos con otros pueblos indígenas (quechuas y mestizos), este pueblo ha logrado sobrevivir. Pero esta dispersión implica también la pérdida de una parte de su identidad.



La situación actual del pueblo Zápara es crítica y no se excluye el riesgo de extinción. En 2001, el número de Záparas no superaba los 300 (200 en Ecuador y 100 en Perú), de los cuales sólo 5, de más de 70 años, hablan aún la lengua zápara.

La Epopeya Al-Sirah al-Hilaliyyah

2003

31

EGIPTO



Este poema oral, también llamado “Epopeya Hilali”, cuenta la historia de la tribu de beduinos Bani Hilal y su migración desde la Península Arábiga hasta África del Norte en el siglo X. Esta tribu dominó durante más de un siglo un vasto territorio situado en el centro de África del Norte antes de ser aniquilada por sus rivales marroquíes. De todos los grandes poemas épicos que surgieron de la tradición popular árabe, la epopeya Hilali es la única que se sigue interpretando íntegramente en su forma musical. Aunque antaño estaba muy difundida en todo el Medio Oriente, hoy día ha desaparecido en todos los países salvo en Egipto.

Desde el siglo XIV, esta epopeya es cantada en verso por poetas acompañados por un instrumento de percusión y de un violín de dos cuerdas (*rabab*). Se interpreta en los casamientos, las ceremonias de circuncisión o en reuniones privadas y puede durar varios días. Antes, los poetas recibían su formación en el seno del círculo familiar y la interpretación de la epopeya era su única fuente de ingresos. El arduo proceso de aprendizaje se comenzaba a la edad de cinco años y duraba toda una vida. Aún hoy día, los aprendices de poeta siguen una formación especial para ejercer su memoria y perfeccionar su práctica instrumental. También deben aprender a improvisar comentarios para que sus intrigas sean más apasionantes para el público contemporáneo.

El número de intérpretes de la Epopeya Hilali está disminuyendo a causa del efecto combinado de los medios de comunicación y la reducción del número de jóvenes dispuestos a someterse al riguroso proceso de formación. La presión lucrativa de la industria turística egipcia incita a los jóvenes poetas a no presentar el poema íntegro, sino sólo algunos breves pasajes que son interpretados en espectáculos folclóricos.

El Espacio Cultural de Kihnu

2003

ESTONIA

32

Kihnu y Manija, dos pequeñas islas del mar Báltico situadas frente a la costa de Estonia, albergan una comunidad de 600 personas cuyas expresiones culturales y tradiciones agrícolas han permanecido vivas a lo largo de los siglos, en gran parte gracias a las mujeres. Ya desde los primeros tiempos de su asentamiento en las islas, los hombres de la comunidad kihnu salen al mar para pescar y cazar focas, mientras que las mujeres permanecían en tierra para cultivar los campos y realizar las tareas domésticas. Las mujeres de Kihnu se convirtieron así en las principales custodias de las tradiciones culturales, que se manifiestan a través de cantos, juegos, bailes, ceremonias matrimoniales y artesanías. El canto ocupa un lugar primordial en las actividades artesanales colectivas y las celebraciones religiosas. Dentro del repertorio musical de los isleños cabe destacar una tradición oral de origen precristiano: el *Kalevala* o *canto rúnico*.

El emblema más visible de la cultura kihnu siguen siendo las prendas de lana que aún llevan las mujeres de la comunidad. Trabajando en sus casas con telares tradicionales y lana de producción local, tejen manoplas, medias, faldas y blusas, combinando colores vivos, rayas llamativas y complejos



bordados. Muchos de los símbolos que adornan esas prendas proceden de antiguas leyendas. El espacio cultural Kihnu se caracteriza también por la estrecha interrelación entre el patrimonio cultural y el natural. En las dos islas, el paisaje característico compuesto por prados, bosques de abetos y playas, ha permanecido relativamente intacto.

Gracias a su aislamiento geográfico, a un fuerte sentido comunitario y a un abnegado apego a sus costumbres ancestrales, los habitantes de Kihnu han conseguido preservar su artesanía y sus costumbres. Hoy día, esta cultura se ve amenazada por las dificultades económicas, la construcción incontrolada de viviendas y la intrusión de turistas insensibles a las tradiciones y al entorno natural de las islas.



2001

33

El Canto Polifónico Georgiano

GEORGIA



Las canciones populares ocupan un lugar primordial en la cultura georgiana. Los cantos polifónicos en lengua georgiana constituyen una tradición secular en este país cuya lengua y cultura han sido oprimidos por todo tipo de invasores. Hay tres tipos de polifonía en Georgia: la polifonía compleja que se practica en Svanetia; el diálogo polifónico con un fondo de bajo continuo, que se practica en el Este de Georgia (Kajetia); y la polifonía contrastada que comprende tres partes

cantadas parcialmente improvisadas, característica de Georgia occidental. El *Chacrulo*, que se suele cantar en las ceremonias y las fiestas y que pertenece a la primera categoría polifónica, se distingue porque recurre a las metáforas y porque contiene un yodel, el *krimanchuli* y un “canto de gallo” que interpreta un hombre con voz de falsete. Algunos de estos cantos están asociados al cultivo de la viña y remontan al siglo VIII. Los cantos están omnipresentes en todos los ámbitos de la vida cotidiana: desde el trabajo (el *Naduri*, que incorpora en la música los sonidos del esfuerzo físico), hasta los cantos de Navidad (*Alilo*) pasando por cantos de curación. Los himnos litúrgicos bizantinos también han incorporado la tradición polifónica georgiana, que se ha convertido en una importante expresión de ésta.

Tras haber sufrido las consecuencias de las políticas culturales socialistas, la música tradicional georgiana está amenazada por el éxodo rural y por la creciente popularidad de la música pop. Las numerosas grabaciones de los cantos polifónicos efectuadas a principios del siglo XX en discos de vinilo no ofrecen suficientes garantías para preservar su contenido a largo plazo.

La Tradición del Teatro Bailado Rabinal Achí

2005

GUATEMALA

34

El Rabinal Achí es un drama dinástico maya del siglo XV y uno de los escasos testimonios de la tradición prehispánica. En él se presentan mitos acerca de los orígenes de los habitantes de la región de Rabinal, así como temas populares y políticos, y se expresa con bailes de máscaras, teatro y música.

El relato oral y escrito es presentado por un grupo de personajes que aparecen en una escenografía que representa los poblados mayas, como Kajyub'la capital regional de Rabinal en el siglo XIV. El relato, dividido en cuatro actos, trata del conflicto entre dos entidades políticas importantes de la región. Los personajes principales son dos príncipes, el Rabinal Achí y el K'iche Achí. Los otros personajes son el rey de Rabinal, Job'Toj y su sirviente, Achij Mun Achij Mun Ixoq Mun, que tiene rasgos a la vez masculinos y femeninos; la madre de las plumas verdes, Uchuch Q'uj'Uchuch Raxon; así como trece águilas y trece jaguares que representan los guerreros de la fortaleza de Kajyub'. K'iche Achí es capturado y procesado por haber intentado raptar a los hijos de Rabinal, una grave violación de la ley maya.

Desde la colonización en el siglo XVI, el Rabinal Achí se ha venido representando el día de San Pablo, el 25 de enero. La fiesta es organizada por los miembros de las cofradías, hermandades locales encargadas de la gestión de la comunidad. Al bailar, los vivos entran en contacto con los muertos, los *rajawales*, representados por máscaras. El recuerdo de los antepasados no es sólo una manera de perpetuar el patrimonio del pasado, sino también una visión del futuro, puesto que un día los vivos se reunirán con sus antepasados.



El conflicto armado, especialmente en los departamentos de Rabinal y K'iche, casi ha hecho desaparecer este baile por completo. Hoy, se ve especialmente amenazado por la precariedad económica de los que lo preservan y de la comunidad en su conjunto. También se ve confrontado a la folclorización y la trivialización, que amenazan seriamente la transmisión de las técnicas y los valores asociados a esta tradición teatral.

El Espacio Cultural del Sosso-Bala

GUINEA

El balafón sagrado, llamado Sosso-Bala, es considerado como el símbolo de libertad y de cohesión del pueblo mandinga, dispersado en un territorio que pertenecía en otra época al imperio de Malí. Este instrumento pertenecía y era tocado originariamente por el rey Soumaoro Kanté, que accedió al trono a principios del siglo XIII. Desde entonces, ha acompañado a lo largo de los siglos la transmisión de los poemas épicos, principalmente la epopeya Sunjata y sus himnos a la gloria del fundador del imperio de Malí.

El Sosso-Bala es una especie de xilófono de 1,5 m de largo, constituido por 20 láminas minuciosamente talladas de desiguales dimensiones, bajo cada una de las cuales hay una calabaza que sirve de caja de resonancia. Según las fuentes escritas y orales, el balafón podría haber sido fabricado por el propio rey, o bien sería un regalo de un *jinni* (genio). El Sosso-Bala original se conserva con otros objetos sagrados e históricos en una choza de tierra situada en



el pueblo de Nyagassola, al norte de Guinea, lugar de origen de la familia Dökala, a la que pertenecen los hechiceros Kouyaté de Nyagassola. El *balatigui*, patriarca de la familia Dökala, es el guardián del instrumento. Sólo él puede tocarlo y sólo en ciertas ocasiones, como en la fiesta del año nuevo musulmán o en algunos entierros. El *balatigui* se encarga también de impartir la enseñanza tradicional del balafón a los niños a partir de los siete años de edad.

Además de lo precario de las infraestructuras y de las difíciles condiciones de vida en Nyagasola, la progresiva disminución del número de alumnos debida al éxodo

rural se considera como uno de los principales factores que ponen en peligro la perennidad de esta tradición musical. Sin embargo, el *balatigui* y otros miembros de la familia Dökala, que ocupan aún una posición importante en el seno de la sociedad mandinga, se han comprometido a transmitir sus conocimientos y técnicas a las futuras generaciones.

El Teatro Sánscrito Kutiyattam

INDIA

2001

36

El kuttiyattam, teatro sánscrito de la provincia de Kerala, representa una de las tradiciones teatrales vivas más antiguas de la India. Con una historia de más de 2000 años, el kuttiyattam es a la vez una síntesis del clasicismo sánscrito y el reflejo de las tradiciones locales de Kerala. En su lenguaje teatral estilizado y codificado, la expresión de los ojos (*neta abhinaya*), y los gestos (*hasta abhinaya*) desempeñan un papel fundamental al focalizar la atención en los pensamientos y los sentimientos del personaje principal. Los actores, para ser dignos de ser llamados así, deben someterse a una rigurosa formación de diez a quince años para adquirir un perfecto dominio de la respiración y de los sutiles movimientos de la cara y el cuerpo. Todo el arte consiste en desarrollar una situación o un episodio en sus menores detalles, hasta el punto de que la representación de un solo acto puede durar varios días, y la obra entera, hasta 40 días.

El kuttiyattam se representa tradicionalmente en teatros llamados Kuttampalams, que se instalan dentro de los templos hindúes. Aunque al principio estaban reservadas a un auditorio restringido en razón de su carácter sagrado, las representaciones se han ido abriendo a un público más amplio. La función de actor sigue conservando una dimensión sagrada, como atestiguan los ritos de purificación a los que se somete o a la lámpara de aceite que se enciende en la escena y que simboliza la presencia divina. Los actores masculinos transmiten a sus alumnos libros de arte dramático muy detallados, que hasta una época reciente eran propiedad exclusiva y secreta de ciertas familias.



Con el fin del sistema feudal y la consecuente desaparición del mecenazgo en el siglo XIX, las familias que guardaban los secretos de estas técnicas dramáticas se vieron enfrentadas a grandes dificultades. Pese a un periodo de renovación al principio del siglo XX, el kuttiyattam enfrenta de nuevo la falta de medios económicos, lo que trae consigo una grave crisis en la profesión. Dadas las circunstancias, las instituciones responsables de la transmisión de la tradición han unido sus esfuerzos para asegurar la continuidad de este teatro sánscrito.

La Tradición del Canto Védico

INDIA



Los Vedas constituyen un amplio corpus de poesía sánscrita, diálogos filosóficos, mitos y encantaciones rituales compuestas y desarrolladas por los arios hace más de 3500 años. Considerados por los hindúes como la fuente primera de conocimiento y fundamento sagrado de su religión, los Vedas encarnan una de las tradiciones culturales vivas más antiguas del mundo.

El patrimonio védico abarca una multitud de escritos e interpretaciones repartidas en cuatro Vedas habitualmente llamados “libros del conocimiento”, aunque hayan sido transmitidos oralmente. El *Rig Veda* es una antología de textos sagrados; en el *Sama Veda* figuran los arreglos musicales de los himnos del *Rig Veda* y de otras fuentes; el *Yajur Veda* está dedicado a

las plegarias y fórmulas sacrificiales utilizadas por los sacerdotes; y el *Atharva Veda* se consagra a las encantaciones y las fórmulas mágicas. Los Vedas ofrecen también un extraordinario panorama histórico del hinduismo e ilustran los orígenes de varias nociones artísticas, filosóficas y científicas fundamentales, como el concepto de “cero”.

Expresados en la lengua védica procedente del sánscrito clásico, los versos de los Vedas se solían cantar tradicionalmente durante los ritos sagrados, y se recitaban cotidianamente en las comunidades védicas. El valor de esta tradición no radica tanto en el contenido de su literatura oral como en las técnicas ingeniosas empleadas por los brahmanes para preservar los textos intactos en el transcurso de los milenios. Para conseguir que el sonido de cada palabra permanezca inalterable, los recitadores siguen una rigurosa formación desde la niñez. Esos métodos ancestrales de recitación se basan en el acento tonal, una manera única de pronunciar cada letra las combinaciones específicas del discurso.

Aunque los Vedas siguen desempeñando un papel importante en la vida de los indios, del millar de ramas védicas que existían antaño, sólo trece han logrado sobrevivir. Cuatro famosas escuelas védicas – Maharastra en el centro de la India, Kerala y Karnata en el sur, Orissa en el este – están en inminente peligro de desaparición.

Ramlila: Representación Tradicional del Ramayana

2005

38

INDIA



Ramlila, literalmente “la obra de Rama”, es una escenificación de la epopeya de Ramayana en una serie de episodios que incluyen cantos, narraciones, recitaciones y diálogos. Se representa en toda la India del Norte durante el festival de Dussehra, que se celebra cada año en otoño, según el calendario ritual. Los Ramlilas más representativos son los de Ayodhya, Ramnagar y Benarés, Vrindavan, Almora, Sattna y Madhubani.

Esta escenificación del Ramayana se basa en el *Ramacharitmanas*, una de las formas narrativas más populares en el norte del país. Este texto sagrado dedicado a la gloria de Rama, el héroe del Ramayana, fue compuesto por Tulsidas en el siglo XVI en un dialecto cercano al hindi para poner la epopeya sánscrita al alcance de todos. La mayoría de los Ramlilas narran episodios tomados del *Ramacharitmanas* a través una serie de representaciones que duran de diez a doce días, pero algunos, como el Ramnagar, pueden durar un mes entero.

Cientos de fiestas se organizan en cada población, ciudad y aldea durante la temporada del festival de Dussehra, para celebrar el regreso de Rama de su exilio. Ramlila evoca la batalla entre Rama y Ravana y consiste en una serie de diálogos entre dioses, sabios y fieles. La fuerza dramática de Ramlila proviene de la sucesión de los iconos que representan el clímax de cada escena. Se invita a la audiencia a cantar y participar en la narración. El Ramlila reúne a toda la población, sin distinción de castas, religión o edad. Todos los aldeanos participan espontáneamente, actuando o participando en una variedad de actividades conexas, como la confección de máscaras y trajes, y la preparación del maquillaje, efigies e iluminación. Sin embargo, el desarrollo de los medios de comunicación, y particularmente de las series de la televisión, provoca una reducción del interés del público por las representaciones de Ramlila, que están perdiendo su vocación principal de reunir a la gente y a las comunidades.

El Teatro de Marionetas Wayang

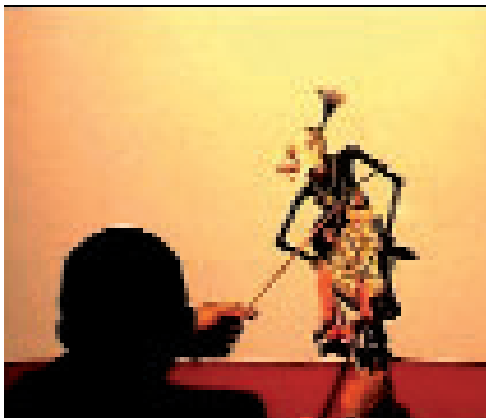
2003

39

INDONESIA



Esta forma antigua de narración, famosa por sus marionetas minuciosamente elaboradas y por lo complejo de sus estilos musicales, surgió en la isla indonesia de Java. Durante diez siglos, el wayang se desarrolló tanto en las cortes reales de Java y Balí como en los medios rurales. Hoy, no sólo se practica en esas islas, sino también en Lombok, Madura, Sumatra y Borneo, donde se han desarrollado distintos estilos locales de interpretación y de acompañamiento musical.



Si esas marionetas fabricadas artesanalmente con esmero son de diversas tallas, formas y estilos, dominan dos grandes tipos: la marioneta de madera de tres dimensiones (*wayang kitik o golèk*), y la marioneta del teatro de sombras, lisa y de cuero (*wayang kulit*), cuya silueta es proyectada en sombra chinesca en una pantalla. Ambos tipos se distinguen por sus trajes, los rasgos de la cara y los cuerpos articulados. El *dalang* (maestro marionetista) manipula cuidadosamente los brazos mediante unas varillas muy finas fijadas en las marionetas. Para reforzar el efecto dramático, los cantantes y los músicos interpretan melodías complejas acompañándose de instrumentos de bronce y de *gamelan* (tambores). En otra época, los marionetistas eran considerados como personas cultas y expertas en transmitir con su arte valores morales y estéticos. Las palabras y las acciones de los personajes cómicos, que representaban al “hombre ordinario”, constituían artificios eficaces para criticar los problemas sociales y políticos, y es de creer que esta función especial contribuyó a su supervivencia a lo largo de los siglos. Los personajes de los mitos del wayang proceden de los mitos locales, los cuentos persas o de las antiguas epopeyas indias. El repertorio y las técnicas de interpretación se transmitían oralmente dentro de las familias de los marionetistas, músicos y artesanos que las fabricaban. Los *dalang* han de ser capaces de aprender de memoria un amplio acervo de historias, declamar fragmentos de relatos antiguos y cantar canciones poéticas, todo ello de manera ingeniosa y creativa.

El teatro de marionetas wayang sigue gozando del interés del público. Pero para hacer frente a la competencia de formas contemporáneas de diversión como el vídeo, la televisión o el karaoke, tienden a exagerar las escenas cómicas en detrimento del argumento de la historia y a reemplazar el acompañamiento musical tradicional por música pop, contribuyendo así a alterar ciertas características de la tradición.

El Kris Indonesio

2005

INDONESIA

40

El *kris*, o *keris*, es una daga asimétrica característica de Indonesia. A la vez arma y objeto espiritual, se suelen atribuir al *kris* poderes mágicos. Los más antiguos *kris* conocidos remontan al siglo X, y lo más probable es que se extendieran a partir de la isla de Java a través de Asia del Sureste.

La hoja del *kris* suele ser estrecha, con una base ancha asimétrica. A menudo, la funda es de madera, aunque algunas son de marfil e incluso de oro. El valor estético del *kris* procede del *dhapur* (forma y diseño de la hoja, con unas 40 variantes), del *pamor* (efecto decorativo producido en la hoja por la aleación de metales, con unas 120 variantes) y el *tangguh*, que indica su edad y origen. Un herrero (*empu*) fabrica la hoja superponiendo capas de minerales de hierro y de níquel meteórico. Para las hojas de los *kris* de alta calidad, el material es doblado docenas y hasta centenares de veces y manipulado con una precisión máxima. Los *empu* son artesanos que gozan de gran respeto, y poseen además conocimientos en literatura, historia y ciencias ocultas.

Los *kris* se transmiten de generación en generación y lo pueden llevar tanto hombres como mujeres en la vida cotidiana y en ceremonias especiales. Se ha desarrollado una espiritualidad y mitología muy ricas en torno a esta daga. Los *kris* se utilizan como objetos de exhibición, como talismanes con poderes mágicos, como armas, como reliquias de familia sagradas, como equipo suplementario para los soldados de la corte, como accesorios para trajes ceremoniales, como indicador de estatuto social, o como símbolo de heroísmo.



A lo largo de las tres últimas décadas, los *kris* han perdido una parte de su significado social y espiritual. Aunque aún se pueden encontrar en muchas de las islas *empu* activos y muy honrados que fabrican *kris* de alta calidad según el método tradicional, su número está disminuyendo rápidamente y tienen más dificultad para encontrar sucesores a quienes puedan transmitir sus competencias.

El Maqam Iraquí

IRAK



Ampliamente reconocido como la principal tradición de música culta en Irak, el maqam cubre un vasto repertorio de cantos, acompañados por instrumentos tradicionales. Este género popular brinda una gran cantidad de informaciones sobre la historia musical de la región y sobre las influencias árabes que dominaron durante siglos.

Por su estructura y su instrumentación, el maqam está estrechamente asociado a la familia de las formas musicales tradicionalmente practicadas en Irán, Azerbaiyán y Uzbekistán. El maqam iraquí abarca numerosos géneros y modos melódicos primarios. Comprende partes vocales improvisadas que recurren a un acompañamiento rítmico regular y se terminan a menudo en una mezcla de estrofas de distintos cantos. El talento improvisador del principal cantante (*qari'*) consiste en entablar un diálogo complicado con la orquesta (*tshalghi*), que lo acompaña de manera permanente. Los instrumentos típicos son una especie de cítara (*santur*), una violín con remate en punta de cuatro cuerdas (*jawzah*), un tambor de sonido grave

(*dumbek*) y una pequeña pandereta (*daff*). Las interpretaciones de maqam se suelen dar en las reuniones privadas, en los cafés y en los teatros. Con un repertorio inspirado en la poesía árabe clásica o popular, el maqam es el género musical más ponderado por músicos, intelectuales, especialistas en literatura y música, así como una parte importante de la población iraquí.

Mientras que muchos estilos musicales árabes de la región han desaparecido o se han occidentalizado de manera considerable, el maqam iraquí ha permanecido casi inalterado, conservando en particular su técnica vocal de ornamentación vocal y su carácter de improvisación.

A causa de la situación política actual, los conciertos de maqam ante un amplio público son cada vez más raros, por lo que se limitan a los círculos privados. Sin embargo, las numerosas grabaciones y recitales muestran que sigue siendo muy apreciado por la población.



El Teatro de Marionetas Siciliano Opera dei Puppì

ITALIA

2001

42

La Opera dei Pupi, teatro de marionetas, apareció en Sicilia a principios del siglo XIX y tuvo un gran éxito entre las clases populares. Los marionetistas contaban historias inspiradas de la literatura caballeresca medieval, la poesía italiana del Renacimiento, en la vida de los santos o en la de los bandidos más famosos. Los propios marionetistas improvisaban en gran parte los diálogos de sus representaciones. Las dos escuelas de marionetas más importantes de Sicilia, Palermo y Catania, se distinguen por el tamaño y la forma de sus marionetas, pero también por las técnicas de manipulación y por la variedad de los colores del telón de fondo.

Estos teatros eran a menudo negocios familiares. Las marionetas, famosas por la expresividad de los rostros, eran talladas y pintadas por artesanos según métodos tradicionales. Los marionetistas intentaban superarse unos a otros en los espectáculos y ejercían una verdadera influencia sobre el público. Antaño, estas representaciones se distribuían a lo largo de varias veladas y brindaban a las personas la oportunidad de reunirse.



Las mutaciones económicas y sociales fruto del extraordinario crecimiento económico de los años 1950 alteraron considerablemente este arte, amenazándolo en sus propias bases. Otras formas semejantes de teatro desaparecieron en Italia en la misma época, para resurgir unos veinte años más tarde. La Opera dei Pupi constituye pues el único ejemplo de tradición ininterrumpida de esta forma de teatro. Actualmente, las dificultades económicas ya no permiten a los marionetistas vivir de su arte, por lo que se orientan hacia profesiones más lucrativas. Además, el turismo ha contribuido a disminuir la calidad de los espectáculos que normalmente se destinaban a un público local.

2005

43

El Canto a Tenore, un Canto Pastoral Sardo

ITALIA



El Canto a tenore se ha desarrollado dentro de la cultura pastoral de Cerdeña. Representa una forma de canto polifónico masculino a varias voces – *bassu*, *contra*, *boche* y *mesu boche* – interpretado por cuatro hombres. Una de sus características es el timbre profundo y gutural de las voces *bassu* y *contra*. Los cantantes forman un círculo y el solista entona la melodía, un texto en prosa o un poema, mientras que las otras voces forman un coro de acompañamiento. Muchos

de estos cantantes viven en la región de Barbagia y otras partes del centro de Cerdeña. Este arte vocal forma parte de la vida cotidiana de las comunidades locales. A menudo, se interpreta espontáneamente en bares locales llamados *su zilleri*, pero también en ocasiones más formales, como las bodas, el esquileo de los corderos, las festividades religiosas o el carnaval de Barbaricino.

El Canto a tenore abarca un amplio repertorio que varía de una región a otra. Las melodías más comunes son la serenata *boche 'e notte* (la voz de la noche) y los cantos de baile tales como los *mutos*, *gosos* y *ballos*. Los textos pueden ser poemas antiguos o contemporáneos sobre temas actuales, tales como la emigración, el desempleo y la política. En este sentido, estos cantos pueden considerarse como expresiones culturales tradicionales y contemporáneas a la vez.

El Canto a tenore es especialmente vulnerable a los cambios socioeconómicos, tales como la decadencia de la cultura pastoral y el aumento del turismo en Cerdeña. Las interpretaciones en escena para los turistas tienden a reducir la diversidad del repertorio y a alterar el carácter íntimo de esta música.

Las Tradiciones de los Cimarrones de Moore Town

2003

JAMAICA

44

Situada en las montañas del este de Jamaica, la ciudad de Moore Town está habitada por los descendientes de las comunidades independientes de antiguos esclavos fugitivos, los cimarrones. Los antepasados africanos de los cimarrones de Moore Town habían sido arrancados de su tierra

natal por los negreros españoles y enviados al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII. Con la palabra "cimarrón" se designa a los esclavos que huyeron de las plantaciones a principios del siglo XVII y establecieron sus asentamientos en las Montañas Azules y en los Montes Johncrow. A principios del siglo XVIII, esas comunidades controlaban casi toda la zona oriental de la isla. Con objeto de paralizar la expansión del sistema británico de plantaciones, los cimarrones formaron unidades militares clandestinas muy bien organizadas y de una considerable eficacia. Tras varias décadas de conflictos, los británicos acabaron accediendo a la demanda de las comunidades cimarronas, y en 1739 firmaron un tratado en el que se reconocía oficialmente su autonomía.

Procedentes del oeste y del centro de África, con lenguas y prácticas culturales diversas, los cimarrones de Moore Town elaboraron nuevas ceremonias religiosas colectivas que integraban varias tradiciones espirituales. Esas expresiones y



prácticas tradicionales, que posteriormente fueron llamadas *Kromanti Play*, constituyen aún hoy día la base identitaria de los cimarrones. Durante las ceremonias *coromantee* se interpretan bailes, cantos y ritmos de percusión para invocar los espíritus de los antepasados. En los rituales se recurre a un lenguaje de origen africano, llamado también *coromantee*, y a misteriosas preparaciones medicinales. El patrimonio de los habitantes de Moore Town incluye también un sistema original de tierras de propiedad colectiva, una estructura política local y la utilización del *abeng*, un cuerno de origen jamaicano que sirve de medio de comunicación a larga distancia.

Varios decenios de oposición por parte de los misioneros evangelistas contra el *Kromanti Play* han llevado a esta tradición a una semiclandestinidad, provocando graves disensiones dentro de las comunidades. Además, la deterioración de la situación económica ha obligado a muchos cimarrones a emigrar a otras regiones de Jamaica o al extranjero.

El Teatro Nôgaku

JAPÓN



El teatro Nôgaku tuvo su edad de oro en el Japón de los siglos XIV y XV, aunque en realidad remonta al siglo VIII, cuando el *Sangaku* pasó de la China al Japón. En aquella época, el término *Sangaku* comprendía varios tipos de representaciones que incluían acrobacias, cantos, danzas y números cómicos. Con el tiempo, se fue adaptando al contexto social japonés y asimiló otras formas de arte tradicional. Hoy día, el Nôgaku es la forma principal de teatro japonés y ha ejercido su influencia sobre el teatro de marionetas y el Kabuki.

Las historias del Nôgaku se inspiran a menudo en la literatura tradicional. En él se mezclan máscaras, trajes y otros accesorios con movimientos de danza. Este teatro requiere actores y músicos de alto nivel.

El Nôgaku abarca dos tipos de teatro, el Nô y el Kyôgen, que se representan en el mismo espacio. El escenario se avanza hasta el público y está unido por una pasarela a un "salón de los espejos" que se encuentra en los bastidores. En el teatro Nô, las emociones se representan mediante una serie de gestos estilizados convencionales. El héroe es a veces un ser sobrenatural que adopta la forma humana para contar una historia. Las máscaras, que son características del Nô, son utilizadas para los papeles de fantasmas, mujeres, niños y ancianos. En cambio el

Kyôgen, que se deriva de los espectáculos cómicos del Sangaku, se basa en diálogos cómicos y utiliza muy pocas máscaras. El texto está escrito en lengua oral medieval y describe de forma apasionada los personajes ordinarios de aquella época (siglos XII al XIV).

En 1957, el gobierno japonés declaró el Nôgaku "Bien cultural inmaterial importante", garantizando una protección legal a esta tradición y a sus artistas más acreditados. El gobierno del Japón apoya financieramente el teatro Nôgaku. El Teatro Nacional Nô fue fundado en 1983 y ofrece representaciones regularmente. Además, imparte la enseñanza necesaria para formar actores destinados a interpretar los papeles principales del Nôgaku.

El Teatro de Marionetas Ningyo Johruri Bunraku

JAPÓN

2003

46

Considerado en Japón, al igual que el Nô y el Kabuki, como uno de los principales géneros dramáticos tradicionales, el teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku combina la narración cantada, el acompañamiento instrumental y el teatro de marionetas. Surgió a principios del periodo Edo (hacia 1600) como una asociación de las marionetas con el Johruri, un género narrativo muy en boga en el siglo XV. Las intrigas contadas en el Ningyo Johruri, como se llamaba entonces a esta nueva forma de teatro de marionetas, se derivan de dos fuentes principales: los relatos históricos de la época feudal (*Jidaimono*) y los dramas contemporáneos sobre los conflictos entre sentimientos amorosos y obligaciones sociales (*Sewamono*).

A mediados del siglo XVIII, el Ningyo Johruri adoptó el estilo escénico que lo caracteriza. Tres marionetistas, cuya parte superior del cuerpo es visible al público, manipulan grandes marionetas articuladas. Desde una plataforma saliente y elevada (*yuca*), el narrador (*tayu*) cuenta la historia mientras un músico toca el *shamisen*, un laúd de tres cuerdas. El *tayu* interpreta todos los personajes, tanto masculinos como femeninos, adaptando su voz y sus entonaciones a los



personajes y a las situaciones. Aunque el *tayu* lee un texto escrito, tiene un amplio margen para la improvisación. Los movimientos de los tres marionetistas deben estar cuidadosamente coordinados para que los gestos y las actitudes de las marionetas den una impresión de realismo. Éstas, ataviadas con suntuosos atuendos y cada una dotada de su propia expresión personal en el rostro, son confeccionadas por maestros artesanos. El género adoptó su nombre actual, Ningyo Johruri Bunraku, a finales del siglo XIX, cuando el Bunrakuza era el teatro más célebre.

Actualmente, estas representaciones tienen lugar en el Teatro Nacional Bunraku de Osaka, pero sus artistas de renombre también hacen representaciones en Tokio y en otros escenarios regionales. De las 700 obras escritas en el periodo Edo, sólo 160 forman parte del repertorio actual. Las representaciones, que antes podían durar un día completo, han sido reducidas de seis actos a tan sólo dos o tres. El Ningyo Johruri Bunraku, proclamado "Bien cultural inmaterial importante" en 1955 por el gobierno japonés, atrae a numerosos jóvenes artistas y sus cualidades estéticas y el contenido dramático de las obras continúan interesando al público contemporáneo.

2005

47

El Teatro Kabuki

JAPÓN



El Kabuki es una forma de teatro tradicional del Japón que surgió en la época Edo, al principio del siglo XVII, y que era particularmente popular entre los habitantes de las ciudades. Originalmente, en las obras de teatro Kabuki actuaban hombres y mujeres, pero más tarde quedó limitado a los actores masculinos, una tradición que ha perdurado hasta hoy. Los actores masculinos especializados en papeles femeninos se llaman *onnagata*. Existen otros dos grandes tipos de papeles: el *aragoto* (estilo violento) y el *wagoto* (estilo suave).

Las obras de Kabuki tratan de acontecimientos históricos y conflictos morales en las relaciones amorosas. Los actores hablan con voz monótona y están acompañados por instrumentos tradicionales. El escenario Kabuki está equipado con varios dispositivos, como plataformas giratorias y trampillas a través de las cuales los actores pueden aparecer y desaparecer. Otra característica del Kabuki es su pasarela (*hanamichi*) que se prolonga hasta donde se encuentra el público.

El teatro de Kabuki se caracteriza por su música, su indumentaria, sus dispositivos y accesorios escénicos, así como por su repertorio, su lengua y unos estilos de actuación, tales como el *mie*, en el cual el actor mantiene una postura característica para establecer su personaje. El *keshiy*, un maquillaje particular, también constituye un elemento de estilo fácilmente reconocible, incluso por los que no son expertos en esta forma de arte.

Después de 1868, cuando el Japón se abrió a la influencia occidental, los actores trataron de mejorar la reputación del teatro Kabuki ante la clase alta y adaptar los estilos tradicionales al gusto moderno. Hoy, el Kabuki es la forma de teatro tradicional japonés más apreciada.



El Espacio Cultural de los Bedu de Petra y Uadi Rum

2005

48

JORDANIA



los conocimientos técnicos que se asocian a ella. Han preservado conocimientos específicos relativos a la flora y la fauna del área, la medicina tradicional, la cría de camellos, la fabricación de tiendas, el rastreo y hasta la escalada. Los bedu han desarrollado un vasto conocimiento de su entorno, así como un código moral y social complejo, que se expresa y se transmite oralmente. Su rica mitología se manifiesta en varias formas de expresión oral, que incluyen la poesía, cuentos y canciones populares muy vinculados a lugares particulares y a la historia de estas comunidades.

Los bedu son comunidades nómadas y sedentarias que viven en el sur de Jordania, particularmente cerca de Petra y Uadi Run, una región montañosa semiárida y de desiertos. Estas condiciones han permitido el desarrollo y la coexistencia de dos tipos de comunidades unidos por su relación complementaria.

Varias tribus bedu, en particular los Bdul, los Ammarin y los Sa'idiyyin, continúan utilizando las mismas cisternas y cuevas para la recogida del agua que utilizaban los antiguos Nabateos, cerca de Petra. Las comunidades bedu que viven en esta zona mantienen viva la cultura tradicional pastoral y

Desde hace cincuenta años, un número creciente de bedu se han sedentarizado. La educación, el alojamiento y los servicios médicos y sanitarios hacen que la vida sedentaria resulte más atractiva para muchos grupos bedu. Esta mutación ha derivado en la erosión de habilidades y conocimientos desarrollados por los bedu a lo largo de las generaciones. No se debería permitir que el aumento del turismo del desierto, y su correspondiente demanda de una "cultura bedu auténtica", degrade aún más el patrimonio inmaterial de los bedu de Petra y Uadi Run.

2003

49

El Arte de los Akyn, Narradores Epicos Kirguises

KIRGUISTÁN



La expresión cultural predominante de los nómadas kirguises es la narración de epopeyas. El arte de los akyn, narradores kirguises de relatos épicos, combina el canto, el arte dramático y la composición musical. Estas representaciones tienen lugar con motivo de fiestas religiosas o privadas, en ceremonias de temporada o en las fiestas nacionales. Las epopeyas han sobrevivido a lo largo de los siglos gracias a la transmisión oral.

El carácter excepcional de los relatos épicos kirguises radica en sus intrigas dramáticas y en su fundamento filosófico. Son una verdadera enciclopedia oral de valores sociales, conocimientos culturales y de la historia del pueblo kirguís. El relato épico más famoso es la trilogía de *Manas*, que data de unos mil años y que es digna de mención no sólo por su extensión (16 veces más larga que la *Iliada* y la *Odisea* de Homero), sino también por la riqueza de su contenido. Esta epopeya, mezcla de hechos históricos y de leyendas, inmortaliza los acontecimientos que marcaron la historia del país desde el siglo IX. También se han preservado otras cuarenta aventuras más cortas. A la diferencia de la epopeya de *Manas*, en la que el relato no se acompaña de ningún otro arte, esas obras suelen interpretarse al ritmo del *komuz*, el laúd kirguís de tres cuerdas. Cada epopeya posee su propio tema, melodía y estilo. Antaño, los akyn eran personajes muy respetados, que iban de región en región y participaban a menudo en certámenes de narración. Se apreciaba en ellos su talento narrativo, sus gestos expresivos, entonaciones e imitaciones de gran viveza, acordes con el contenido emocional de las epopeyas.

En los años 1920, se transcribió la primera parte de la trilogía *Manas* a partir de la interpretación oral del gran cantante épico Sagynbay. Las epopeyas siguen siendo un componente esencial de la identidad kirguís, además de ser fuente de inspiración para escritores, poetas y compositores contemporáneos. Las interpretaciones tradicionales están asociadas, aún hoy, a espacios culturales sagrados. Aunque el número de practicantes está disminuyendo, los maestros akyn continúan formando a los jóvenes. Para ello, el gobierno kirguís ha lanzado iniciativas de revitalización.

Las Celebraciones de Cantos y Danzas Bálticos

2003

ESTONIA, LETONIA Y LITUANIA

50

Esta expresión cultural, que es a la vez custodia e ilustración de la tradición de las artes escénicas populares en la región, alcanza su apogeo con los grandes festivales que se celebran cada cinco años en Estonia y Letonia, y cada cuatro en Lituania. Estas manifestaciones de gran envergadura se prolongan durante varios días y reúnen hasta 40.000 cantantes y bailarines. La mayoría de ellos pertenecen a coros y grupos de baile de aficionados. En su repertorio se refleja la gran variedad de tradiciones musicales de los países bálticos, desde los cantos populares más antiguos hasta las composiciones contemporáneas. Bajo la dirección de directores de coro y de orquesta así como de los profesores de baile, muchos cantantes y bailarines practican su arte a lo largo de todo el año en los centros de ocio o en las asociaciones culturales locales.

Los coros y los conjuntos musicales fueron institucionalizados por primera vez en Estonia en el siglo XVIII. Más tarde, el canto coral se propagó en los medios rurales y urbanos gracias a la creciente popularidad de la música coral y de los festivales de canto en Europa Occidental. Las celebraciones de los cantos y de los bailes bálticos se organizaron por primera vez en Estonia en 1869 y en Letonia en 1873, con la participación de los coros más activos de todas las regiones de los tres países bálticos. En 1924, Lituania fue el país huésped de esta celebración. Tras la emancipación de la tutela de Rusia y el acceso a la independencia después de la Primera Guerra Mundial, las celebraciones suscitaron el entusiasmo general como un medio de afirmar la identidad cultural báltica. En los tres países, se construyeron salas y lugares de espectáculo para



albergar estas manifestaciones. Aun después de la anexión de los Estados Bálticos a la Unión Soviética en 1945, las celebraciones pudieron continuar, aunque adaptándose a la ideología comunista dominante.

Una vez recobrada la independencia en 1991, los Estados bálticos tomaron diversas medidas para proteger esta tradición, aunque las crisis económicas y sociales que vive la región suscitan graves inquietudes con respecto al futuro. Actualmente, las principales amenazas se deben al éxodo rural y a la consiguiente disolución de los grupos de aficionados locales.

La Creación y el Simbolismo de las Cruces

2001

51

LITUANIA CON EL APOYO DE LETONIA



La fabricación de cruces es una tradición muy difundida en Lituania. No sólo evoca la fabricación de cruces y altares, sino también su consagración y los rituales asociados. Las cruces, talladas en madera de roble, están asociadas a las ceremonias católicas y a las fiestas de la cosecha. Desde el momento en que la cruz es bendecida por un sacerdote, adquiere una significación sagrada inalienable. En el siglo XIX, con la integración al imperio ruso ortodoxo, estas cruces se convirtieron además en el símbolo de la identidad nacional y religiosa. Este simbolismo se reforzó bajo el régimen soviético, aunque oficialmente estaban prohibidas.

Su altura varía de uno a cinco metros, suelen estar cubiertas por un tejadillo y decoradas con motivos florales o geométricos, y a veces están acompañadas de estatuillas. Las cruces se encuentran al borde de las carreteras, a la entrada de los pueblos, cerca de monumentos o en los cementerios. Las personas desamparadas suelen dirigirse a las estatuas de la Virgen María y de distintos santos para que vengan en su ayuda. Se les hacen diferentes ofrendas, como alimentos, rosarios, dinero, pañuelos de colores (para un matrimonio, por ejemplo), o delantales (símbolo de la fertilidad). Las cruces son también un importante lugar de encuentro en el pueblo y símbolo de la unidad de la comunidad.

Hoy como antes, la creación de cruces no se enseña en ninguna escuela, sino que se transmite de manera informal. La amenaza más grave es el éxodo rural y la uniformización cultural que suscitan los medios de comunicación. Aunque el mantenimiento de las cruces corre a cargo de las parroquias, es indispensable un mayor apoyo.



El Trabajo de la Madera de los Zafimaniry

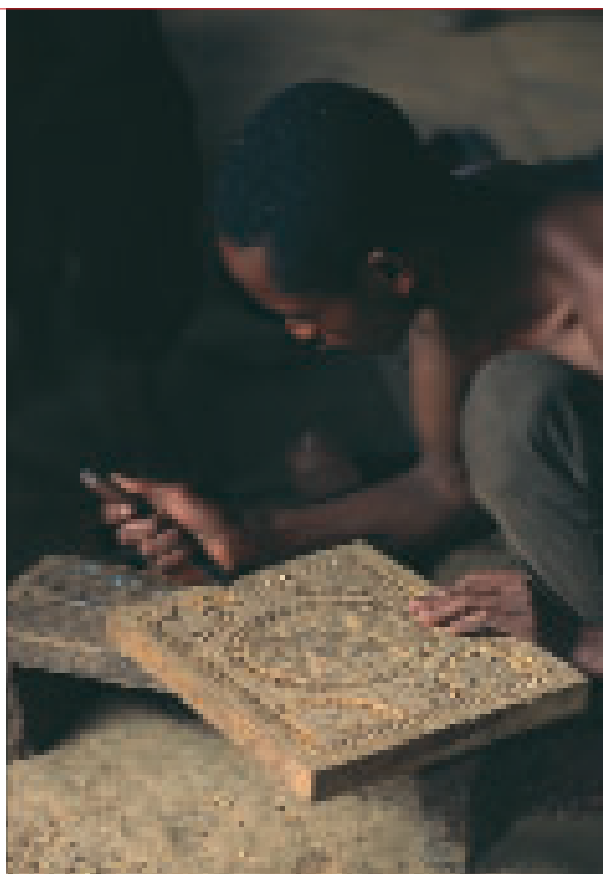
2003

52

MADAGASCAR

La comunidad de los Zafimaniry es la última depositaria de una cultura original del trabajo de la madera, que antes estaba difundida por toda la isla. Los Zafimaniry se instalaron en el siglo XVIII en esta región boscosa y apartada del sureste de Madagascar huyendo de la deforestación que hacía estragos en aquella época en una gran parte del país. Hoy día, quedan unos 25.000 zafimaniry repartidos en un centenar de pueblos y aldeas diseminadas en las montañas de la región.

Los Zafimaniry, que son madereros, carpinteros y artesanos desde hace muchas generaciones, han creado en torno al trabajo de la madera todo un conjunto de técnicas y de conocimientos. Esta tradición artesanal es testimonio de la función primordial de este material en todos los aspectos de la vida y de la muerte. La maestría del trabajo forestal y de la escultura en madera zafimaniry, reluce en sus construcciones y en sus objetos de la vida cotidiana. Prácticamente todas las superficies de madera (paredes, ventanas, postes, vigas, taburetes, baúles, herramientas) están finamente labradas. Los Zafimaniry usan veinte especies locales de árboles, cada una de ellas reservada a un tipo de construcción o a una función decorativa específica. Las casas y las tumbas se ensamblan según la técnica tradicional de la muesa y



la espiga, sin clavos ni bisagras ni pieza metálica alguna. Los graneros tradicionales de los Zafimaniry, colocados sobre pilares redondos, constituyen una particularidad distintiva del paisaje de montaña. Los motivos geométricos, extremadamente codificados, reflejan el olvido no sólo los orígenes austronesios de la comunidad, sino también de las influencias árabes que impregnan la cultura malgache. Aunque el número de dibujos es limitado, la creatividad de los artesanos es tal que no existen dos piezas idénticas. Estos motivos encierran una rica significación simbólica relacionada con las creencias y los valores de los Zafimaniry. Por ejemplo, la *tanamparoratra*

(tela de araña) es símbolo de los lazos familiares, mientras que el *papintantely* (panal de la colmena) representa la vida comunitaria. Los ornamentos simbolizan también la posición social y el papel que desempeña el individuo dentro del grupo.

Desde hace varios decenios, los Zafimaniry venden estatuillas y objetos decorativos o de uso cotidiano en las ciudades del entorno para asegurar su sustento. Pero esta comunidad frágil puede verse relegada a la mera función de suministrar objetos artesanales para el turismo. Además, la deforestación pone en peligro su principal fuente de ingresos.

El Vimbuza, Danza de Curación

MALAWI

El Vimbuza es una danza de la curación muy popular entre los tumbuka, grupo étnico que vive en el Norte de Malawi. Es una manifestación importante del *Ng'oma*, una tradición curativa muy extendida en toda el África de expresión bantú. El *Ng'oma*, que significa los “tambores de la aflicción”, tiene una considerable importancia histórica y, a pesar de varias tentativas a lo largo de los años para suprimirlo, sigue siendo un elemento fundamental del sistema de salud indígena.

La mayoría de los pacientes son mujeres que sufren de varias formas de enfermedad mental. Los pacientes son tratados durante algunas semanas o meses por curanderos renombrados que poseen un *temphiri*, es decir, una casa en la aldea reservada a los enfermos. Una vez realizado el diagnóstico, los pacientes son sometidos a un ritual curativo. Para ello, las mujeres y los niños de la aldea forman un círculo alrededor del paciente, que entra lentamente en trance, y cantan canciones para llamar a los espíritus. Los únicos hombres que participan son los músicos, (que tocan en el tambor ritmos específicos a cada espíritu) y, en ciertos casos, el curandero. El canto y el ritmo del tambor se combinan para crear una experiencia muy intensa, proporcionando un espacio para que los enfermos “bailen su enfermedad”. El repertorio de canciones y los complejos ritmos continuamente enriquecidos,



así como el virtuosismo de las danzas, forman parte del rico patrimonio cultural del pueblo Tumbuka.

El ritual curativo de Vimbuza se remonta a mediados del siglo XIX, como un modo de superar las experiencias traumáticas de la opresión. Luego se convirtió en danza curativa durante la ocupación británica, aunque fue prohibido por los misioneros cristianos. Ser poseído por los espíritus permitía a la gente expresar sus problemas psicológicos (o angustias) de una manera que era aceptada y entendida por el resto de la comunidad. Para los tumbuka, el Vimbuza tiene un valor artístico y una función terapéutica que se complementa con otras formas de tratamiento médico. El Vimbuza se practica todavía en zonas rurales donde viven los tumbuku y continúa haciendo frente a la opresión de las iglesias cristianas y la medicina moderna.



El Gule Wamkulu

2005

MALAWI, MOZAMBIQUE Y ZAMBIA

54

El Gule Wamkulu era un culto secreto que incluía una danza ritual practicada por la población chewa en Malawi, Mozambique y Zambia. Era bailado por los miembros de la cofradía Nyau, una sociedad secreta de hombres iniciados. En la sociedad matrilineal tradicional chewa, donde los hombres casados desempeñaban un papel relativamente marginal, el Nyau era un medio de ejercer un contrapeso y establecer una solidaridad entre los hombres de varias aldeas. Los miembros de Nyau siguen siendo responsables de la iniciación de los jóvenes a la edad adulta y de la representación del Gule Wamkulu al final del proceso de iniciación, celebrando la integración de los hombres jóvenes a la sociedad de adultos.

El Gule Wamkulu tiene lugar después de la cosecha de julio, pero también en bodas, funerales, y con motivo de la toma de poder o la muerte de un jefe. En esas ocasiones, los bailarines Nyau llevan trajes y máscaras hechos de madera y de paja, representando una gran variedad de personajes, tales como animales salvajes, espíritus de los muertos, negreros, así como personajes más recientes tales como el "Honda" o el helicóptero. Cada uno de estos personajes desempeña un papel particular; a menudo el de alguien malvado, que ilustra una forma de mala conducta, lo que sirve para enseñar al público los valores morales y sociales. Estos personajes realizan danzas con una energía extraordinaria, entreteniéndolo y asustándolo al público como representantes del mundo de los espíritus y de los muertos.

El Gule Wamkulu se remonta al gran imperio chewa del siglo XVII. A pesar de los esfuerzos de los misioneros cristianos para abolir esta costumbre, ha logrado sobrevivir



bajo la dominación colonial británica adoptando algunos aspectos del cristianismo. Por consiguiente, los hombres chewa tienden a ser miembros de una iglesia cristiana y también de una sociedad *Nyau*. Sin embargo, las representaciones de Gule Wamkulu van perdiendo su función y su significado original, reduciéndose a una simple diversión para turistas o poniéndose al servicio de partidos políticos.

El Teatro Mak Yong

MALASIA



Esta forma antigua de teatro creada por la comunidad malaya de Malasia combina arte dramático, música vocal e instrumental, gestos y trajes sofisticados. Característico de los pueblos de Kelantan, en el noroeste de Malasia, de donde procede la tradición, el Mak Yong se representa principalmente como una diversión o con fines rituales relacionados con prácticas curativas.

Los expertos creen que el Mak Yong apareció bastante antes de la islamización del país. Llegó a ser un teatro real patrocinado directamente por el sultanato de Kelantan hasta los años 1920. La tradición fue perpetuada en un contexto rural sin perder los numerosos refinamientos fomentados por el mecenazgo real, tales como el diseño sofisticado de los trajes.

Una representación de Mak Yong comienza con una ofrenda seguida de danzas, teatro, música, monólogos y diálogos improvisados. Las sesiones duran tres horas y pueden repetirse varias noches consecutivas en función de la historia elegida. En el contexto tradicional de la aldea, las representaciones tienen lugar sobre un escenario provisional construido con madera y hojas de palmera. Los cuatro lados del escenario están abiertos: El público se sienta alrededor de tres de ellos, y el cuarto lado queda reservado para

la orquesta que consiste en un violín de tres cuerdas (*rebab*), un par de tambores de barril con doble cabeza (*gendang*) y gongs colgados (*tetawak*). La mayoría de los papeles son interpretados por mujeres, y las historias se basan en antiguos cuentos populares malayos llenos de personajes reales, divinidades y bufones. El Mak Yong también se asocia a los rituales en los cuales los chamanes tratan de curar con cantos, bailes de trance y posesión de los espíritus.

El Mak Yong, que requiere largos años de preparación, se ha preservado hasta hoy principalmente gracias a la transmisión oral. En la sociedad actual, pocos jóvenes están dispuestos a emprender esos aprendizajes rigurosos. Por consiguiente, esta importante tradición experimenta un declive constante, como atestiguan el empobrecimiento de los repertorios dramáticos y musicales y la escasez de actores experimentados.

El Espacio Cultural del Yaaral y del Degal

MALÍ

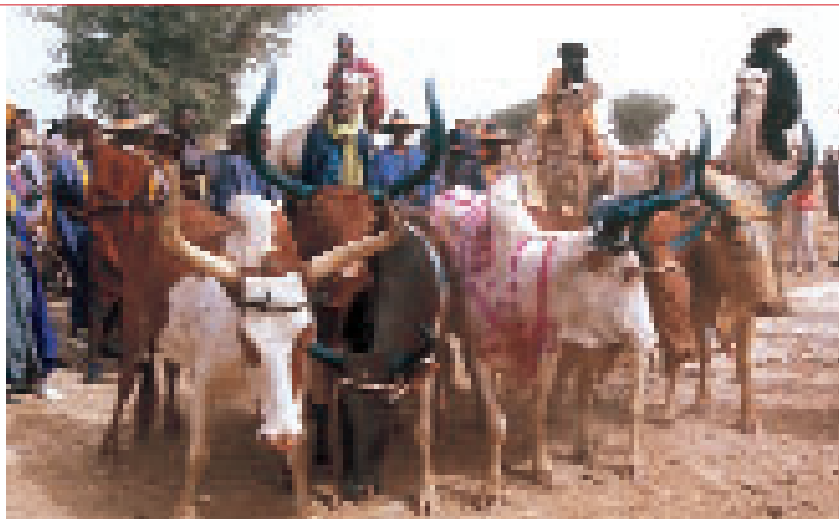
2005

56

El espacio cultural del yaaral y del degal abarca las inmensas tierras de pastos de los peuls del delta interior del río Níger. Las fiestas del yaaral y el degal marcan la travesía del río en la época de la trashumancia. Dos veces al año, manadas de ganado cruzan desde las tierras áridas del Sahel hasta los llanos inundables de la cuenca interior del río Níger. Las fiestas se celebran siempre un sábado, un día propicio según la creencia popular peul, y su fecha exacta se determina según el estado de los pastos y el nivel del río.

Estos festivales dan lugar a expresiones culturales variadas. Se organizan concursos para premiar a la manada mejor adornada, los pastores recitan poemas pastorales que relatan sus aventuras durante los largos meses de trashumancia y las mujeres jóvenes se ponen sus mejores prendas y sus joyas más finas para aclamar a los pastores con cantos.

Estos dos acontecimientos, que se remontan al asentamiento de los peuls en la región hacia el siglo XIV, son el eje del modo de vida de estos pueblos. La gestión de los pastos, el trazado de las rutas de trashumancia y la reunión de las manadas en puntos específicos, han mejorado la organización de las fiestas y han permitido agrupar a mucha más gente,



transformando estas celebraciones pastorales en acontecimientos importantes. Al reunir a representantes de todos los grupos étnicos y de todas las corporaciones profesionales del Delta – ganaderos peuls, arroceros markas o nonos, cultivadores de mijo bámbaras y pescadores bozos – el yaaral y el degal continúan renovando los pactos intercomunitarios y reforzando la cohesión social. La fuerte adhesión de las comunidades regionales a estas festividades asegura su continuidad, aunque ésta puede correr peligro por el éxodo rural de los jóvenes y las pertinaces sequías que afectan los pastos y las manadas.

Las Festividades Indígenas Dedicadas a los Muertos

MÉXICO



Con la fiesta del Día de los Muertos, tal como la practican las comunidades indígenas mexicanas, se celebra el retorno transitorio a la tierra de los familiares y seres queridos fallecidos. Esas fiestas tienen lugar cada año a finales de octubre y principios de noviembre, periodo que marca el final del ciclo anual del maíz, que es el cultivo predominante en el país.

Para facilitar el retorno de las almas a la tierra, las familias esparcen pétalos de flores y colocan velas y ofrendas a lo largo del camino que va desde la casa al cementerio. Se preparan minuciosamente los manjares favoritos del difunto y se colocan alrededor del altar familiar y de la tumba, en medio de flores y objetos artesanales, como las famosas siluetas de papel. Estos preparativos se realizan con particular esmero, pues existe la creencia de que un difunto puede traer la prosperidad (por ejemplo, una abundante cosecha de maíz) o la desdicha (enfermedad, accidentes, dificultades financieras, etc.) según le resulte o no satisfactorio el modo en que la familia haya cumplido con los ritos. Los muertos se dividen en varias categorías en función de la causa del fallecimiento, edad, sexo y, en ciertos casos, profesión. Se atribuye un día específico de culto para cada categoría. Este encuentro anual entre los pueblos indígenas y sus ancestros cumple una función social considerable al afirmar el papel del individuo dentro de la sociedad. También contribuye a reforzar el estatus político y social de las comunidades indígenas de México.

Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos están profundamente arraigadas en la vida cultural de los pueblos indígenas de México. Esta fusión entre ritos religiosos prehispánicos y fiestas católicas permite el acercamiento de dos universos, el de las creencias indígenas y el de una visión del mundo introducida por los europeos en el siglo XVI.

La Música Tradicional del Morin Khuur

2003

58

MONGOLIA

El violín de dos cuerdas llamado morin khuur; ocupa un lugar predominante en la cultura nómada de Mongolia. Hay fuentes escritas, que datan del imperio mongol en los siglos XIII y XIV, en las que se mencionan instrumentos de cuerda con el mástil rematado por una cabeza de caballo. La importancia de ese violín va más allá de su simple función de instrumento musical, pues tradicionalmente formaba parte integrante de los rituales y de la vida cotidiana de los nómadas mongoles.

La concepción singular del morin khuur está estrechamente asociada al culto al caballo, animal predilecto de ese pueblo. El cuerpo hueco del instrumento, de forma trapezoidal, se prolonga en un largo mástil sin abrazaderas cuyo extremo está rematado por una cabeza de caballo esculpida. Justo debajo de la cabeza, a modo de orejas, sobresalen dos clavijas a ambos lados del mástil. La caja de resonancia está cubierta con una piel de animal; las cuerdas y el arco son de crin de caballo. El sonido característico del instrumento se produce frotando o golpeando las dos cuerdas con el arco. Las técnicas de interpretación más usuales consisten en realizar movimientos



de rasgado con el arco, al tiempo que se pulsan las cuerdas con la mano izquierda. El instrumento suele tocarse en solo, aunque también puede acompañar bailes, cantos largos (*urtyn duu*), relatos míticos, ceremonias o las tareas diarias del cuidado de los caballos. El repertorio del morin khuur ha conservado algunos temas musicales antiguos (*tatlaga*) destinados a la doma de los animales. La presencia simultánea de un tono principal y de armónicos hace difícil transcribir la música según el sistema de notación clásica, de modo que se ha ido transmitiendo de maestro a alumno a lo largo de las generaciones.

Desde hace unos cuarenta años, la mayoría de los mongoles han emigrado hacia las aglomeraciones, lejos del contexto histórico y espiritual del morin khuur. Además, el modo de afinamiento del instrumento se ha adaptado a las exigencias técnicas de la interpretación en salas de concierto, lo que produce sonidos más agudos y más fuertes en detrimento de las sutilezas del timbre. Afortunadamente, las comunidades pastoriles que viven en el sur de Mongolia han conservado el arte del morin khuur; así como los ritos y costumbres que se le asocian.

EL Urtiin duu – Cantos Largos Tradicionales de los Mongoles

MONGOLIA Y CHINA



El Urtin duu o “canto largo” es una de las dos formas principales de cantos mongoles, el otro es el “canto corto” (*Bogino duu*). Ocupa un lugar particular en la sociedad mongol y es objeto de veneración en tanto que expresión asociada a importantes celebraciones y a festividades. El Urtin duu se canta en las bodas, en la inauguración de un nuevo hogar, en el nacimiento de un niño, en la marcación de los potros con hierro candente y con motivo de otros acontecimientos sociales celebrados por las comunidades nómadas de Mongolia. El Urtin duu se puede interpretar también en el *naadam*, una festividad donde hay competiciones de lucha, tiro con arco y carreras de caballos.

El Urtin duu es un canto lírico que se caracteriza por su ornamentación, el *falsetto*, una gama vocal extremadamente amplia y una forma de composición libre. La melodía ascendente es lenta y constante, mientras que la melodía descendente se interrumpe a menudo con un ritmo animado. La interpretación y las composiciones de Urtin duu están estrechamente asociadas al modo de vida ancestral de los nómadas mongoles en sus pastos.

Se piensa que el Urtin duu apareció hace 2000 años. Hay referencias a él en obras literarias que datan del siglo XIII. Se ha preservado hasta hoy una rica variedad de estilos regionales, y las interpretaciones y composiciones contemporáneas siguen desempeñando un papel importante en la vida social y cultural de los nómadas que viven en Mongolia y en la República Autónoma de Mongolia Interior, situada al norte de la República Popular de China.

Desde los años cincuenta, la urbanización y la industrialización han reemplazado progresivamente los modos de vida tradicionales nómadas, lo que ha entrañado la pérdida de muchas prácticas y expresiones tradicionales. Una porción de los prados donde vivían como nómadas los detentadores de la tradición, han sido víctima de la desertificación, obligando a muchas familias a adoptar un modo de vida sedentario, en el que muchos de los temas clásicos del Urtin duu, tales como el elogio de las virtudes y de las experiencias de los nómadas, pierden su sentido.

El Espacio Cultural de la Plaza Jemaa el-Fna

2001

60

MARRUECOS

La Plaza Jemaa-el-Fna es uno de los principales espacios culturales de Marrakech y un símbolo de la ciudad desde su fundación en el siglo XI. Presenta una concentración excepcional de tradiciones culturales populares marroquíes que se expresan a través de la música, la religión y diversas expresiones artísticas.

Situada a la entrada de la Medina, esta plaza triangular rodeada de restaurantes, tiendas, hoteles y edificios públicos, es el escenario cotidiano de actividades comerciales y de entretenimiento. Es un lugar de encuentro para los habitantes de la ciudad, pero también para los forasteros. Durante todo el día, y hasta bien entrada la noche, se pueden comprar frutos, degustar manjares tradicionales y encontrar una variedad de servicios tales como dentistas, curanderos, adivinos, predicadores, tatuadores con alheña o aguadores. También pueden verse y oírse narradores, poetas, músicos bereberes (*mazighen*), bailarines gnawis, encantadores de serpientes y jugadores de *senthir* (*hajhouj*). Las expresiones orales eran renovadas antaño por los bardos (*imayzen*) que recorrían los territorios bereberes. Aún hoy día, mezclan gestos y palabras para enseñar, divertir y embelesar al público. Ahora, tienden a adaptar su arte al mundo contemporáneo improvisando a partir de la trama de un texto antiguo, haciendo así que sus relatos sean accesibles a un público más vasto.



La plaza de Jemaa-el-Fna es un importante lugar de intercambios culturales y goza de protección oficial desde 1922, en tanto que elemento del patrimonio artístico de Marruecos. Pero la urbanización, y en particular la especulación inmobiliaria y el desarrollo de la infraestructura de carreteras, representan una fuerte amenaza para este espacio cultural. Si la plaza de Jemaa-el-Fna goza de una gran popularidad, las prácticas culturales podrían verse afectadas por la aculturación, especialmente a causa del desarrollo del turismo.

2005

El Moussem de Tan-Tan

61

MARRUECOS



El Moussem de Tan-Tan, en el suroeste Marruecos, es un encuentro anual de pueblos nómadas del Sáhara que agrupa a más de treinta tribus del sur de Marruecos y de otras partes de África del noroeste. En su origen, era un acontecimiento anual que tenía lugar hacia el mes de mayo y que formaba parte del calendario agro-pastoral de los nómadas. Estas reuniones eran una oportunidad para encontrarse, comprar, vender e intercambiar alimentos y otros productos, organizar concursos de crianza de dromedarios y caballos, celebrar bodas y consultar a herboristas. El Moussem era también pretexto para la manifestación de diversas expresiones culturales: interpretaciones musicales, cantos populares, juegos, concursos de poesía y otras tradiciones orales hassaníes.

Estas reuniones tomaron la forma de *Moussem* (una especie de feria anual a la vez económica, cultural y social) en 1963, cuando se organizó el primer Moussem de Tan-Tan renovado para promover tradiciones locales y facilitar un lugar de intercambio, encuentro y celebración. Se dice que el Moussem inicialmente fue iniciativa de Mohamed Laghdaf, un resistente a la ocupación franco-española. Éste murió en 1960, y su tumba se encuentra cerca de la ciudad de Tan-Tan. Entre 1979 y 2004, los problemas de la seguridad de la región no permitieron organizar el Moussem.

Hoy día, las poblaciones nómadas se preocupan particularmente por la protección de su modo de vida. Las mutaciones económicas y técnicas de la región han alterado profundamente el modo de vida de las comunidades nómadas beduinas, obligándolas a sedentarizarse. Por otra parte, la urbanización y el éxodo rural han contribuido a la pérdida de muchos aspectos de la cultura tradicional de estas poblaciones, tales como la artesanía y la poesía. Debido a estos riesgos, las comunidades beduinas confían fuertemente en que el reanudamiento del Moussem de Tan-Tan les ayudará a asegurar la supervivencia de sus conocimientos y tradiciones.

El Chopi Timbila

2005

MOZAMBIQUE

62

Las comunidades chopi viven principalmente en la provincia de Inhambane, en el sur de Mozambique, y son famosas por su música de orquesta. Sus orquestas constan de cinco a treinta xilófonos de madera, llamados *timbila* (*mbila* en singular), de distintos tamaños y registros tonales. Los *timbila* son instrumentos afinados con gran precisión y fabricados con gran esmero a base de una madera de gran resonancia, extraída de un árbol de crecimiento lento llamado *mwenje*. Debajo de cada tecla de madera se fija con cera de abeja y de aceite de *nkuso* una calabaza, que sirve de resonador; lo que da al *timbila* su rica sonoridad nasal y sus vibraciones características. Las orquestas se componen de maestros y aprendices del *timbila* de todas las edades. Se ven niños tocando al lado de sus abuelos. Cada año, se componen varias obras nuevas que se interpretan en las bodas y otros acontecimientos de la comunidad. Los ritmos dentro de cada tema son complejos, de modo que la mano izquierda del músico ejecuta a menudo un ritmo distinto al de la mano derecha. Las interpretaciones duran más o menos una hora, e interpretan temas para solistas y otros para orquesta, utilizando tempos distintos. Estrechamente asociadas a la música, hay también danzas particulares *timbila* que son bailadas por dos a doce bailarines delante de la orquesta.



Cada interpretación de *timbila* incluye un canto solemne (*m'zeno*) acompañado por bailarines, mientras los músicos tocan en sordina un ritmo lento. Estos textos, llenos de humor y sarcasmo, reflejan cuestiones sociales contemporáneas y sirven para hacer la crónica de los acontecimientos de la comunidad.

La mayoría de los músicos experimentados del *timbila* son ancianos. Aunque varios maestros del *timbila* han comenzado a formar a músicos jóvenes, admitiendo también a muchachas en sus orquestas y grupos de danza, los jóvenes están perdiendo cada vez más el contacto con este patrimonio cultural. Además, la tala de árboles ha ocasionado una escasez de la madera necesaria para producir la sonoridad peculiar de los instrumentos del *timbila*.

2005

El Güegüense

63

NICARAGUA



El Güegüense, una expresión virulenta de protesta contra el dominio colonial, es un drama satírico bien conocido en Nicaragua que se representa cada año el día de la fiesta de San Sebastián, santo patrón de la ciudad de Diriamba, en la provincia nicaragüense de Carazo. El Güegüense es una síntesis de las culturas española e indígena que combina el teatro, la danza y la música. Se considera una de las expresiones más distintivas de la época colonial de América Latina.

Los primeros textos fueron compuestos probablemente a principios del siglo XVIII. La historia gira en torno al encuentro entre las autoridades coloniales españolas y los nativos americanos, representados particularmente por un personaje central que se llama Güegüense. Este personaje venerado y respetado en la Nicaragua prehispánica, se defiende de las acusaciones lanzadas contra él por las autoridades coloniales gracias a una serie de estrategias verbales. En lugar de enfrentarse directamente o desafiar a la autoridad, él procura mostrarse siempre cooperativo y conciliador; mientras recurre a artimañas para socavar la autoridad española. Entremezclados en las procesiones de la calle, los espectáculos son representados generalmente por ocho personajes principales acompañados de bailarines y de un conjunto de violines, guitarras y tambores. Los trajes, las máscaras de madera, los sombreros y otros atributos distinguen a los diferentes personajes. La tradición resulta familiar para la mayoría de la población hispanohablante de Nicaragua, debido a que la televisión nacional da una amplia cobertura a la procesión anual de San Sebastián. El personaje es tan popular que los nicaragüenses inventaron la expresión: "poner cara de Güegüense" para referirse a alguien que aparenta someterse a la autoridad, mientras trabaja sutilmente para socavarla.

A pesar de su popularidad, el Güegüense corre el riesgo de decaer, e incluso de desaparecer, debido a la difícil situación económica del país, a la escasa ayuda a los actores y la falta de interés de los jóvenes nicaragüenses.

El Sistema de Adivinación Ifa

2005

NIGERIA

64

El sistema de adivinación Ifa, que recurre a un gran corpus de textos y de fórmulas matemáticas, se practica en las comunidades yorubas y en la diáspora africana de las Américas y el Caribe. La palabra Ifa se refiere al personaje místico Ifa u Orunmila, que los yorubas consideran como la divinidad de la sabiduría y del desarrollo intelectual.

En contraste con otras formas de adivinación de la región que recurren a un *medium*, la adivinación Ifa no depende de los poderes proféticos de una persona, sino de un sistema de signos que son interpretados por un adivino, el sacerdote Ifa o *babalawo*, literalmente “el padre del sacerdote”. Se aplica el sistema de adivinación Ifa cada vez que se ha de tomar una decisión individual o colectiva importante.

El corpus literario Ifa, llamado *odu*, consta de 256 partes subdivididas en versos llamados *ese*, cuyo número exacto es desconocido porque están en constante aumento (hay alrededor de 800 *ese* por *odu*). Cada uno de los 256 *odu* tiene su firma adivinatoria específica, que es determinada por el *babalawo*, quien utiliza nueces de palma sagradas y una cadena de adivinación. Los *ese*, considerados como la parte más importante de la adivinación Ifa, son cantados por los sacerdotes en un lenguaje poético. Estos versos reflejan la historia, la lengua, las creencias, la cosmovisión de los yorubas y también las cuestiones sociales contemporáneas. El conocimiento del Ifa se ha preservado dentro de las comunidades yorubas y se ha transmitido entre los sacerdotes Ifa.



Bajo la influencia colonial y las presiones religiosas, las creencias y prácticas tradicionales fueron objeto de una grave discriminación. Los sacerdotes Ifa, la mayoría de los cuales son ya ancianos, sólo disponen de medios muy modestos para mantener la tradición, transmitir su conocimiento complejo y formar a los que han de sucederles. Por consiguiente, la juventud y la población yoruba están perdiendo interés en practicar y consultar el sistema de adivinación Ifa, desinterés que va acompañado de una intolerancia cada vez mayor hacia los sistemas tradicionales de adivinación en general.

2005

La Hikaye de Palestina

65

PALESTINA



La hikaye palestina es una expresión narrativa practicada por las mujeres. Los relatos ficticios, que se han desarrollado a lo largo de los siglos, tratan de cuestiones familiares y preocupaciones cotidianas de la sociedad árabe de Oriente Medio. La hikaye es una crítica a la sociedad desde la perspectiva femenina que propone un esbozo de la estructura social y del efecto que ésta tiene en sus vidas. Muchos de los cuentos describen a mujeres desgarradas entre el deber y el deseo.

La hikaye se cuenta generalmente en casa durante las veladas de invierno, o con motivo de acontecimientos espontáneos y conviviales a los que asisten pequeños grupos de mujeres y

de niños. Los hombres no suelen acudir, ya que su presencia se considera inadecuada. El poder expresivo de la narración reside en la lengua utilizada, en el énfasis, en los ritmos del discurso y de los efectos vocales, así como en la capacidad para captar la atención de los oyentes y de transportarlos a un mundo de imaginación y fantasía. La técnica y el estilo de la narración siguen convenciones lingüísticas y literarias que distinguen a la hikaye de los otros géneros narrativos populares. Los cuentos se narran en dialecto palestino: el *fallahi* rural o el *madani* urbano. Casi cada mujer

palestina de más de 70 años es una narradora de hikaye, y gracias a ellas se mantiene la tradición. Sin embargo, es común que los jóvenes se cuenten cuentos unos a otros para practicar o por gusto.

Sin embargo, la hikaye está declinando debido a la influencia de los medios de comunicación, que a menudo inducen a la gente a considerar sus costumbres anticuadas. Esto trae por consecuencia que las mujeres más viejas tiendan a cambiar la forma y el contenido de las narraciones. Los trastornos incesantes de la vida social debido a la situación política actual en los territorios palestinos son otra amenaza para la supervivencia de la hikaye.

El Arte Textil de Taquile

2005

PERÚ

66



La isla de Taquile, situada en el lago Titicaca que se encuentra en el altiplano de los Andes peruanos, es conocida por su artesanía textil realizada cotidianamente por hombres y mujeres de todas las edades, cuyos productos son usados por todos los miembros de la comunidad.

La población de Taquile vivió relativamente aislada del país hasta los años cincuenta, y la noción de comunidad sigue siendo muy fuerte entre ellos. Esto se refleja en la organización de la vida comunitaria y en la toma de decisiones colectiva. La tradición de tejer en la isla de Taquile se remonta a las antiguas civilizaciones inca, pukara y colla, por lo que mantiene vivos ciertos elementos de las culturas andinas prehispánicas.

Los tejidos se hacen a mano o en telares prehispánicos de pedal. Las prendas más características son el *chullo*, un gorro de punto con orejeras, y el cinturón-calendario, un cinturón ancho que representa los ciclos anuales asociados a las actividades rituales y agrícolas. El cinturón-calendario ha atraído el interés de muchos investigadores, ya que representa elementos de la tradición oral de la comunidad y de su historia. Aunque el diseño del arte textil de Taquile ha introducido nuevos símbolos e imágenes contemporáneas, aún se mantienen el estilo y las técnicas tradicionales.

Taquile tiene una escuela especializada para aprender la artesanía local, lo que contribuye a la viabilidad y a la continuidad de la tradición. El turismo ha contribuido al desarrollo de la economía comunitaria, que se basa principalmente en el comercio textil y en el turismo. Mientras que el turismo se considera como una manera eficaz de asegurar la continuidad de la tradición textil, la demanda creciente también se traduce en cambios significativos en cuanto al material, producción y significado. La población de Taquile ha crecido considerablemente a lo largo de las últimas décadas, lo que ha originado una escasez de recursos y la necesidad de importar cada vez más productos del continente.

El Hudhud, Relatos Cantados de los Ifugao

2001

67

FILIPINAS



El hudhud es una tradición de cantos narrativos de la comunidad ifugao, conocida por sus arrozales sembrados en terrazas en las montañas de la isla septentrional del archipiélago de Filipinas. Esta tradición se practica durante la siembra y la cosecha del arroz, así como en los velatorios y en los ritos fúnebres. El hudhud data probablemente de antes del siglo VII y consta de más de 200 historias de 40 episodios cada una. El recitado completo dura varios días.

Como los ifugao tienen una cultura matrilineal, suele ser la esposa quien lleva la voz principal en estos cantos, y su hermano ocupa una posición superior a la de su marido. La lengua de los relatos, rica en expresiones figuradas y repeticiones,

recurre a las metonimias, metáforas y onomatopeyas, lo que hace que la transcripción resulte muy difícil. Así que hay muy pocos rastros escritos de esta tradición. Los relatos evocan héroes antiguos, la ley consuetudinaria, las creencias religiosas, las prácticas tradicionales, y reflejan la importancia del cultivo del arroz. Los narradores, principalmente mujeres de edad, ocupan

lugares importantes en la comunidad, a la vez como sacerdotisas y como detentadoras de la historia. Las epopeyas hudhud son recitadas alternadamente por el primer recitador y por el coro, según un método único para todas las estrofas.

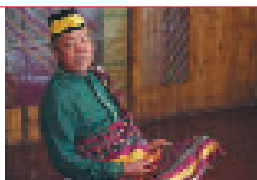
La conversión de los ifugao al catolicismo fragilizó su cultura tradicional. Además, el hudhud estaba asociado a la cosecha manual del arroz, y esta tarea está hoy mecanizada. Aunque los arrozales en terraza están inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial, el número de campesinos disminuye constantemente. Los últimos recitadores son ya muy ancianos y necesitan apoyo en sus esfuerzos para transmitir sus conocimientos y sensibilizar a los jóvenes.

La Epopeya Darangen de los Maranao del Lago Lanao

2005

FILIPINAS

68



El Darangen es una antigua epopeya cantada que esconde un verdadero tesoro de conocimientos del pueblo maranao, que vive en la región del lago Lanao, en Mindanao. Esta isla, situada al extremo sur del archipiélago filipino, es la tierra natal de los maranao, uno de los tres principales grupos musulmanes del país.

El Darangen, que consta de 17 ciclos y un total de 72.000 versos, celebra episodios de la historia de los maranao y las peripecias de sus héroes míticos. Además de su fascinante contenido narrativo, la epopeya explora los temas fundamentales de la vida y de la muerte, del arte de la seducción, del amor y la política a través de símbolos, metáforas, ironía y sátira. El Darangen también codifica la ley consuetudinaria, las normas de comportamiento social y ético, las nociones de belleza estética y los valores sociales propios de los maranao. Los ancianos siguen haciendo referencia a este texto antiquísimo en el ejercicio de su ley consuetudinaria.

El Darangen, que significa literalmente “contar cantando”, existía antes de la islamización de las Filipinas en el siglo XIV y forma parte de una cultura épica vinculada con las antiguas tradiciones sánscritas que se extendían en la mayor parte de la isla de Mindanao. Aunque el Darangen se ha transmitido sobre todo oralmente, partes de la epopeya han sido consignadas en manuscritos, utilizando un antiguo sistema de

escritura árabe. Intérpretes especializados, que pueden ser hombres o mujeres, cantan el Darangen durante las celebraciones de bodas, que suelen durar varias noches. Los artistas deben poseer una memoria prodigiosa, dotes de improvisación, imaginación poética, conocimientos de la ley consuetudinaria y de la genealogía, una técnica vocal elegante e impecable, y la capacidad de cautivar al público durante largas horas. La música y el baile acompañan a veces la salmodia.

Hoy en día, el Darangen se practica con menos frecuencia debido en parte a su rico vocabulario y a sus formas lingüísticas arcaicas, que sólo pueden entender los intérpretes, los ancianos y los especialistas. Además, la tendencia a adoptar modos de vida estandarizados en Filipinas puede representar una amenaza para la supervivencia de esta antigua epopeya.

El Rito Real Ancestral del Santuario de Jongmyo y su Música

2001

69

REPÚBLICA DE COREA



El santuario de Jongmyo, en Seúl, es el teatro de un ritual confuciano dedicado a la dinastía Joseon (siglos XV al XIX) que asocia canto, danza y música. Organizado por los descendientes de la familia real, se practica una vez al año, el primer

domingo de mayo. Se trata de un ejemplo único del rito confuciano, que ha dejado de celebrarse en China. Se inspira en los textos clásicos chinos sobre el culto a los antepasados y la noción de piedad filial. El rito comprende una plegaria por la paz eterna de los espíritus de los antepasados en un santuario construido para servirles de morada espiritual.

El rito adquirió su estructura en el siglo XV y desde entonces ha permanecido casi intacto. Durante la ceremonia, los oficiantes se visten con ropas rituales y se adornan la cabeza con una corona para el rey y una diadema para los demás; y hacen ofrendas de alimentos y vino en copas rituales. La música, el Jongmyo Jerye, es interpretada con instrumentos tradicionales (gongs, campanas, laúdes, cítaras y flautas). La danza, ejecutada por 64 bailarines en ocho filas, presenta una alternancia entre las fuerzas del Yin y del Yang basada en los textos confucianos. La danza Munmu, acompañada por la música Botaepyong, armoniosa y apaciguadora, simboliza la fuerza del Yang y comienza siempre con un paso hacia la izquierda. La danza Mumu, acompañada por la música Jeongdaeop, representa la fuerza del Yin y comienza con un movimiento hacia la derecha.

Hoy día, se suele considerar que los ritos ancestrales carecen de sentido, especialmente a causa de la importancia creciente del cristianismo. Sin embargo, el rito y su música ya están protegidos por la Lista Nacional del Patrimonio Inmaterial y la ley de 1982 para la protección de los bienes culturales.

Los Cantos Épicos Pansori

REPÚBLICA DE COREA

2003

70

El pansori es una forma de arte dramático musical interpretado por un cantante acompañado por un tambor. Esta tradición popular, que se distingue por su canto expresivo, su discurso estilizado, su repertorio de relatos y sus gestos, abarca a la vez la cultura de las élites y la del pueblo. El cantante, que puede ser hombre o mujer, improvisa a veces durante ocho horas, a partir de textos que mezclan el dialecto rural con expresiones literarias eruditas y es acompañado simplemente por un tambor.

El término “pansori” procede de las palabras coreanas “*pan*” (lugar donde la gente se reúne), y “*sori*” (canto). El pansori nació en el suroeste de Corea en el siglo XVII, probablemente como una nueva expresión de los cantos narrativos de los chamanes. Esta tradición oral fue perpetuada por el pueblo hasta finales del siglo XIX, cuando adquirió un contenido literario más sofisticado, lo que le permitió gozar de gran popularidad entre las élites urbanas. Las acciones, los personajes y las situaciones que se escenifican en el pansori se remontan a la época de la dinastía Cosen (1392-1910). Para llegar a dominar los diversos timbres vocales y memorizar el repertorio complejo, los cantantes deben someterse a una larga y rigurosa disciplina de preparación. Muchos virtuosos han creado su propio estilo y son famosos por su manera original de interpretar determinados episodios.



Amenazado de desaparición por la rápida modernización de Corea, el pansori fue declarado “Bien cultural inmaterial nacional” en 1964. Esta medida ha suscitado un generoso apoyo institucional que ha permitido renovar esta tradición. Si bien el pansori es uno de los géneros preferidos en el ámbito cada vez más marginado de las artes escénicas tradicionales, ha perdido mucho de su carácter espontáneo original. Paradójicamente, esta reciente evolución es el resultado directo de los esfuerzos de conservación, ya que la improvisación tiende a quedar relegada a causa del aumento progresivo del repertorio escrito. De hecho, hoy día hay pocos cantantes que sean capaces de improvisar y el público actual es menos receptivo a la creatividad espontánea y al lenguaje arcaico del pansori tradicional.

2005

71

El Festival Danoje de Gangneung

REPÚBLICA DE COREA



El festival anual Danoje de Gangneung tiene lugar en la ciudad de Gangneung y en sus alrededores, una región situada al este de la cordillera de Taebaek, en la península coreana. El festival incluye un ritual chamánico en la cima del Daegwallyeong que rinde homenaje a la divinidad de la montaña y a las divinidades tutelares masculinas y femeninas. También presenta música tradicional, cantos populares *Odokdegi*, el teatro de máscaras *Gwanno*, poesía narrativa oral y otros pasatiempos populares. El mercado de Nanjang, el más grande al aire libre de Corea, es hoy un elemento muy importante del festival, donde se venden productos y artesanías locales y se organizan competiciones, juegos y representaciones circenses.

El festival, que dura cuatro semanas, comienza con la elaboración de un licor sagrado y con ritos chamánicos del pueblo Dano, en los cuales el papel central es desempeñado por un árbol sagrado, el *sinmok*, así como por un objeto ritual hecho de plumas, campanas y bambú, el *hwagae*. Una de las particularidades del festival es la coexistencia de ritos confucianos, chamánicos y budistas. La población cree que gracias a los ritos dedicados a las divinidades, la región permanecerá protegida de los desastres naturales, permitiendo a sus habitantes vivir en paz y prosperidad. Cada año, una gran cantidad de visitantes asisten a los diferentes rituales y participan activamente en acontecimientos tales como la fabricación de abanicos del festival de Danoje, la elaboración del licor sagrado, la creación de máscaras para el teatro *Gwanno*, la preparación y el consumo de las galletas del arroz (*surichiwi*) y el lavado del cabello en agua de iris.

El festival Danoje de Gangneung goza de gran popularidad. Sin embargo, la estandarización cultural y la creciente cobertura de los medios de comunicación han originado la pérdida de algunos elementos tradicionales del festival. En el contexto tradicional, el festival tenía por función superar las diferencias sociales permitiendo que la gente de todas las clases participara.

El Ritual del Căluș

RUMANIA

2005

72

La danza ritual Căluș, bailada en la región de Olt, en el sur de Rumania, también forma parte del patrimonio cultural de los válaeos de Bulgaria y de Serbia. Aunque los documentos más antiguos que tratan de la música utilizada en esta danza se remontan al siglo XVII, el ritual se deriva probablemente de ritos precristianos de purificación y de fertilidad en los que se usaba el símbolo del caballo, que era venerado como la encarnación del sol. El nombre del ritual procede del Căluș, la parte de madera de la brida del caballo.

El Căluș consiste en una serie de juegos, parodias, cantos y danzas, y es ejecutado por bailarines varones (*Călușari*) con acompañamiento de dos violines y un acordeón. Los hombres jóvenes eran iniciados en el ritual por un *vataf* (maestro), quien había recibido el conocimiento de los *descântece* (poderes mágicos) y los



pasos de danza de sus predecesores. Cubiertos con sombreros coloridos, camisas bordadas y pantalones provistos de campanillas que tintinean, Los Călușari ejecutan danzas complejas que combinan zapateado, taconeo, saltos y balanceo de piernas. Según la tradición, los grupos de Călușari, que se consideraban dotados de poderes curativos mágicos, iban de casa en casa bailando y prometiendo buena salud y prosperidad a los aldeanos.

Testimonio de la diversidad cultural de Rumania, el ritual Căluș ha sido ampliamente promovido en los festivales de folklore, como

el Concurso nacional de Caracal, en la región de Olt, donde se lo considera un verdadero símbolo nacional. Los Călușari se siguen reuniendo para celebrar sus proezas coreográficas y musicales el domingo de Pentecostés.

El Espacio Cultural y la Cultura Oral de los Semeiskie

FEDERACIÓN DE RUSIA



El espacio cultural de los semeiskie, al este del lago Baikal, es un vestigio de expresiones culturales de la Rusia anterior al siglo XVII. La comunidad, de unas 200.000 personas, habla un dialecto ruso impregnado de elementos de bielorruso, de ucraniano y de buriata. Los semeiskie siguen practicando antiguos ritos ortodoxos, perpetúan actividades cotidianas basadas en el culto a la familia (la palabra semeiskie significa “los que viven en familia”) y aplican principios morales estrictos. También se distinguen por sus trajes tradicionales, artesanía, casas, pintura, artes decorativas, alimentación y música. Sus coros polifónicos, que se forman con motivo de las fiestas familiares y populares, son también dignos de mención. Esos cantos, llamados “cantos

lánguidos”, tienen su origen en la liturgia religiosa de la Edad Media.

Los semeiskie, o “Viejos creyentes”, forman una comunidad religiosa cuyos orígenes se remontan a la división de la Iglesia ortodoxa rusa, en el siglo XVII. Su historia ha estado marcada por la represión y el exilio. Bajo el reinado de Catalina II, los creyentes del “antiguo sistema” de diversas regiones de Rusia fueron desterrados a Siberia, y más particularmente a Transbaikalia, donde siguen viviendo actualmente. En esa región remota han preservado elementos de su cultura de origen, lo que les ha dado una identidad de grupo.

lánguidos”, tienen su origen en la liturgia religiosa de la Edad Media.

Marginadas hasta el fin del periodo soviético, las comunidades han tenido que adaptarse a las mutaciones socioeconómicas posteriores, en especial a la presión de las nuevas tecnologías que tienden a uniformizar varios elementos de esta cultura. El número de “Viejos creyentes”, considerados como los custodios de las tradiciones, no cesa de disminuir. Sin embargo, existe una real voluntad de preservar este patrimonio, como muestra la creación de la asociación Centro Cultural de los Semeiskie, en la población de Tarbagatay.

La Epopeya Heroica Yakuta Olonjo

FEDERACIÓN DE RUSIA

2005

74

El término "Olonjo" designa a la vez la tradición épica de Yakutia, una de las artes épicas más antiguas de los pueblos túrcicos y la epopeya central de esta tradición. Hoy día, todavía se representa de vez en cuando en la República de Saja (Yakutia), situada en el extremo oriental de la Federación de Rusia.

Estos cuentos poéticos, que pueden variar de 10.000 a 15.000 versos, son interpretados por un cantante-narrador en dos partes: una cantada en verso que se alterna con otra en prosa compuesta por recitativos. Además de poseer dotes de actor y de cantante, el narrador debe ser un maestro de la elocuencia y de la improvisación poética. La epopeya relata numerosas leyendas sobre antiguos guerreros, divinidades, espíritus y animales, pero también trata de acontecimientos contemporáneos, como la desintegración de la sociedad nómada.

Dado que cada comunidad tenía su propio narrador con un amplio y rico repertorio, circulaban numerosas versiones del Olonjo. La tradición surgió dentro del contexto familiar como forma de entretenimiento y medio educativo. Esta epopeya, reflejo de las creencias de Yakutia, también es un testimonio del modo de vida de una pequeña nación que lucha por su supervivencia en tiempos de inestabilidad política y en condiciones climáticas y geográficas extremas.



Los cambios políticos y tecnológicos acaecidos en Rusia en el siglo XX amenazaron la existencia de esta tradición épica en la República de Saja. Pese al interés cada vez mayor que suscita el Olonjo desde los años de *perestroika*, esta tradición está amenazada debido al escaso número de los que la detentan, todos ellos de edad avanzada.

2005

75

El Kankurang, Rito de Iniciación Mandinga

SENEGAL Y GAMBIA



El Kankurang es un rito de iniciación practicado en todas las provincias mandingas del Senegal y de Gambia, principalmente en la región de Casamancia y en la ciudad de Mbour. Según la tradición, el origen del Kankurang sería el *Komo*, una sociedad secreta de cazadores cuya organización y prácticas esotéricas contribuyeron a la emergencia de los mandingas.

El personaje central del Kankurang es un iniciado que lleva una máscara hecha con la corteza y las fibras del árbol llamado *faara*; va vestido con hojas y lleva el cuerpo pintado con tintes vegetales. Se le asocia a las ceremonias de circuncisión y a los ritos de iniciación. Su aparición está marcada por varias etapas rituales: la designación del iniciado que llevará la

máscara, la investidura que le otorgan los ancianos, su retirada a la selva con los iniciados y las viglias y procesiones de los nuevos iniciados a través de la aldea. Generalmente, el rito se celebra entre agosto y septiembre. El Kankurang siempre desfila rodeado de los antiguos iniciados y de los habitantes del lugar, quienes siguen su comportamiento y gestos respetuosamente, al tiempo que ejecutan cantos y danzas. Sus demostraciones van acompañadas de una danza entrecortada durante la cual maneja dos machetes y profiere gritos agudos. Sus seguidores, armados de palos y de hojas de palma, marcan el ritmo cantando en coro y con tam-tams.

El Kankurang aparece como una garantía de orden y justicia, además de ser el exorcista para alejar a los malos espíritus. Como tal, asegura la transmisión y la enseñanza de una serie de conocimientos y prácticas que constituyen el fundamento de la identidad cultural mandinga. Es un rito que se ha extendido a otras comunidades y grupos de la zona, constituyendo una ocasión para los jóvenes circuncisos de aprender las reglas de conducta que garantizan la cohesión de la comunidad, conocer los secretos de las plantas y sus valores medicinales, así como aprender las técnicas de caza. Esta práctica tradicional está en decadencia a causa de la rápida urbanización de la mayoría de las regiones de Senegal y de Gambia, y de la reducción de los bosques sagrados, que han sido transformados en tierras de cultivo. Como resultado, el rito se ha trivializado y la autoridad del Kankurang se ha socavado.

La Fujara y su Música

ESLOVAQUIA

2005

76

La fujara, una flauta muy larga con tres agujeros que tocan tradicionalmente los pastores eslovacos, es considerada como un elemento integral de la cultura tradicional de Eslovaquia central. La fujara no es sólo un instrumento musical, sino también un objeto de gran valor artístico debido a su ornamentación altamente elaborada.

El tubo central de la flauta mide 160 a 200 cm de longitud y está acoplado a un tubo más corto que mide de 50 a 80 centímetros. El instrumento se caracteriza por sus tonos graves que producen un efecto de “murmullo” emitidos por su registro más bajo y por los armónicos muy agudos que hace posible la longitud del instrumento. La música melancólica y rapsódica varía según el contenido de las canciones, todas relacionadas con la vida y el trabajo de los pastores. El repertorio musical se compone de melodías adaptadas a las características técnicas del instrumento y sonidos que imitan la naturaleza, tales como el gorgoteo de un arroyo o de un manantial.

En los siglos XIX y XX, surgieron nuevos apasionados de la fujara que nada tenían que ver con el oficio de pastoreo. Gracias a los festivales, el instrumento fue tocado por los músicos de la región de Podpolanie y ganó reconocimiento y popularidad en toda Eslovaquia. Los músicos profesionales y los escasos pastores que siguen en actividad, tocan la fujara en varias ocasiones a lo largo del año, pero sobre todo desde la primavera hasta el otoño.



Desde hace décadas, la fujara se ha venido tocando cada vez más en acontecimientos especiales. La época comunista y los acontecimientos políticos de los años noventa provocaron profundas mutaciones sociales, culturales y económicas, y los jóvenes se apartaron de este arte popular tradicional. Algunas iniciativas individuales, sin embargo, tratan de salvaguardar la fujara, así como el conocimiento y las técnicas relacionadas con el instrumento.



El Misterio de Elche

ESPAÑA



El Misterio de Elche es un drama musical sagrado sobre la muerte, la ascensión y la coronación de la Virgen María. Se ha representado sin interrupción desde mediados del siglo XV en la Basílica de Santa María y en las calles de la vieja ciudad de Elche, en la región de Valencia. Constituye un testimonio vivo del teatro religioso medieval europeo y de la devoción a la Virgen.

Esta representación teatral, completamente cantada, consta de dos actos que se interpretan el 14 y el 15 de agosto. Describe la muerte y la coronación de la Virgen a través de una serie de escenas y de cuadros: la muerte de María, la procesión nocturna que siguen centenares de participantes con cirios, la procesión de la mañana, la procesión fúnebre de la tarde por las calles de Elche, la escenificación del funeral, la ascensión y la coronación en la basílica. El texto está escrito en valenciano, una forma local del catalán, con algunas partes en latín. La escena se articula en dos planos: la escena horizontal, "terrestre"; y la escena vertical, "celeste", características del teatro medieval. Una antigua maquinaria aérea produce los efectos especiales.

Más de 300 voluntarios participan cada año en la representación en tanto que actores, cantantes, directores de escena, tramoyistas, costureras e intendentes. Pero los preparativos duran todo el año. Esta tradición, que atrae a toda la población de la ciudad, está íntimamente asociada a la identidad cultural y lingüística de los habitantes de la región. El Misterio de Elche, proclamado "Monumento nacional" en 1931, está protegido por varias leyes de salvaguardia del patrimonio cultural.

La Patum de Berga

ESPAÑA

2005

78

La Patum de Berga es una fiesta popular cuyo origen se remonta a las celebraciones y procesiones que se llevaban a cabo el día del Corpus Christi en la Edad Media. Representaciones teatrales y desfiles de personajes diversos animan las calles de este municipio catalán situado al norte de Barcelona. La Patum se celebra todos los años durante la semana del Corpus, entre finales de mayo y finales de junio.

Una reunión extraordinaria del Consejo Municipal, la salida del Tabal – gran tambor emblemático que preside las festividades – y de los *Quatre Fuets* anuncian el principio de los festejos. En los días siguientes se desarrollan diversas manifestaciones, las más importantes de las cuales son las “pasadas”: la Patum de Lucimiento, la Patum Infantil y la Patum Completa. La *Taba* (una pandereta), los *Cavallets* (caballos de cartón), las *Maces* (demonios con insignias y látigos), las *Guites* (mulas que embisten), el águila, los enanos cabezudos, los Plens (diablos de fuego) o los gigantes disfrazados de sarracenos desfilan sucesivamente por las calles realizando acrobacias, lanzando cohetes y tocando música en medio de un alborozado gentío. Todos esos personajes se reúnen para participar en el baile final, el *Tirabol*.



La Patum de Berga ha conservado su mezcla de raíces profanas y religiosas. Se distingue de las otras fiestas de la región por su riqueza y diversidad, la persistencia del teatro callejero medieval y sus componentes rituales. Aunque la supervivencia de la tradición parece garantizada, es preciso velar por que el fuerte desarrollo urbano y turístico no altere su valor.

2003

79

Lakalaka, Danzas y Discursos Cantados de Tonga

TONGA



Las representaciones duran una media hora y pueden llegar a reunir a varios centenares de personas alineadas en dos hileras, los hombres a la derecha y las mujeres a la izquierda. Los hombres ejecutan movimientos rápidos y enérgicos, mientras que las mujeres realizan pasos gráciles y gestos elegantes. Los dos grupos bailan batiendo palmas y cantando, a menudo con el acompañamiento de un coro. El canto polifónico y los movimientos sincronizados de los centenares de bailarines ofrecen un espectáculo cautivador. La fuerza creadora que está detrás de estas representaciones es el *punake*, a la vez poeta, compositor, coreógrafo y director artístico. La tradición requiere que los *punakes* renueven constantemente su repertorio de lakalaka explorando los temas más diversos de la historia, las leyendas, los valores y la estructura social del pueblo tongano.

El archipiélago de Tonga está situado en el Pacífico Sur, a unos 2000 km al noreste de Nueva Zelandia. Es la única monarquía constitucional de la región. El lakalaka, a menudo considerado como la danza nacional de Tonga, es una mezcla de coreografía, oratoria, polifonía vocal e instrumental. Esta expresión cultural es practicada por todas las comunidades del reino y desempeña un papel primordial en las ceremonias importantes, como la coronación del monarca o los aniversarios de la constitución. La palabra lakalaka, que significa en tongano “dar pasos rápidos o prudentes”, procede de un baile llamado *me’elaufola*. Esta tradición surgió en el siglo XIX, pero recobró nuevo vigor en el siglo XX gracias al apoyo de la familia real.

Desde hace unas décadas, el número de representaciones disminuye sin cesar y los jóvenes *punakes* tienen tendencia a reutilizar el repertorio existente, en lugar de renovarlo.

El Arte de los Meddah, Narradores Públicos

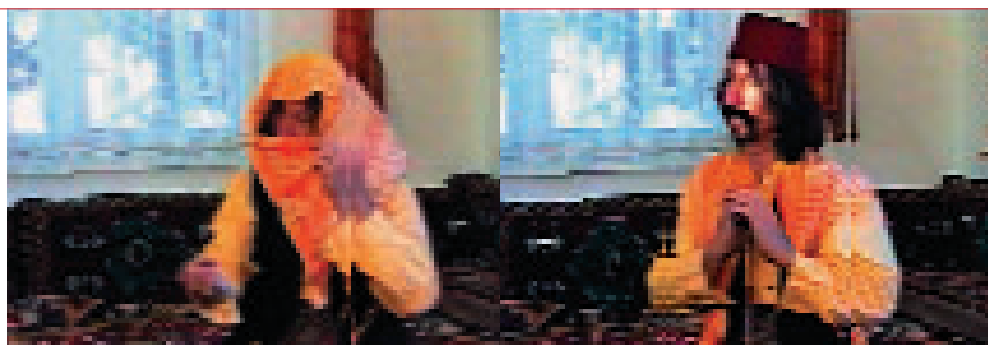
2003

TURQUÍA

80

El *meddahlik* era una forma de arte dramático turco interpretado por un actor único, el *meddah*. Este género narrativo se practicaba en Turquía y en los países de lengua turca. A lo largo de los siglos, otros géneros narrativos semejantes han aparecido en ese vasto espacio geográfico por interacción entre los pueblos de Asia, del Cáucaso y de Oriente Medio.

Históricamente, los *meddah* se destinaban no sólo a distraer, sino también a instruir y educar al público. Estos narradores actuaban en las caravanas, mercados, cafés, mezquitas o iglesias, propagando valores e ideas a una población a menudo analfabeta. Sus críticas sociales y políticas solían provocar discusiones animadas sobre temas de actualidad. La palabra “*meddah*”, que proviene del árabe *maddah* (elogiar a una persona) puede traducirse por “narrador”. El *meddah* elige los cantos y los relatos cómicos entre un repertorio de historias, leyendas y epopeyas populares, adaptándolos al



lugar y al público. Pero la calidad de su espectáculo depende de la relación que se crea entre el narrador y los espectadores, así como de su talento para combinar imitaciones, chistes e improvisaciones, a menudo sobre temas de actualidad. Este arte, que concede gran importancia al dominio de la retórica, goza de gran estima en Turquía.

Aunque se ven regularmente actuaciones de *meddah* en fiestas religiosas o profanas y en la televisión, el género ha perdido en gran parte su función educativa y social de origen por el auge de los medios de comunicación, en particular por la aparición de televisores en los cafés.

El Sema, Ceremonia Mevlevi

TURQUÍA



Los melevi son una orden ascética sufi fundada en 1273 en Konya, desde donde se extendieron progresivamente a través del imperio otomano. Hoy, se pueden encontrar melevi en muchas comunidades turcas de todo el mundo, pero los centros más activos y famosos de la actividad de la orden están en Konya y Estambul.

Los melevi son famosos por sus danzas giradoras. Después de un periodo recomendado de ayuno de varias horas, los derviches giradores comienzan a dar vueltas sobre el pie izquierdo, utilizando el pie derecho para impulsarse. El cuerpo del girador ha de ser flexible, los ojos deben permanecer abiertos pero sin enfocar nada, de modo que las imágenes

sean borrosas y flotantes. Durante sus ceremonias de danza, llamadas *Sema*, se toca un repertorio musical particular; el *ayin*. Con una base de cuatro partes de composiciones vocales e instrumentales, es interpretado al menos por un cantante, un flautista (*neyzen*), un músico que toca el timbal y otro que toca el címbalo. Los bailarines recibían su formación en un retiro que duraba 1.001 días y que se llevaba a cabo en claustros (*mevlevihane*). Ahí aprendían la ética, los códigos del comportamiento y las creencias practicando el rezo, la música, la poesía y la danza. Después de esta formación, seguían siendo miembros de la orden, pero regresaban a su trabajo y a sus familias.

Como resultado de las políticas de secularización, todos los *mevlevihane* fueron cerrados en 1925. En los años cincuenta, el gobierno turco autorizó nuevamente las representaciones, aunque sólo llevadas a cabo en público. Finalmente, las restricciones cesaron de manera definitiva en los años noventa. Algunos grupos privados están reestableciendo el carácter espiritual e íntimo original de la Sema. Sin embargo, treinta años de práctica clandestina han privado a las representaciones de una parte de su significación religiosa, ya que la transmisión se ha centrado en la música y en los cantos, en detrimento de las tradiciones espirituales y religiosas. Hoy día, muchas ceremonias ya no son representadas en su contexto tradicional, sino ante un público de turistas, y se han acortado y simplificado para responder a la demanda comercial.

La Fabricación de Tejidos de Corteza en Uganda

2005

UGANDA

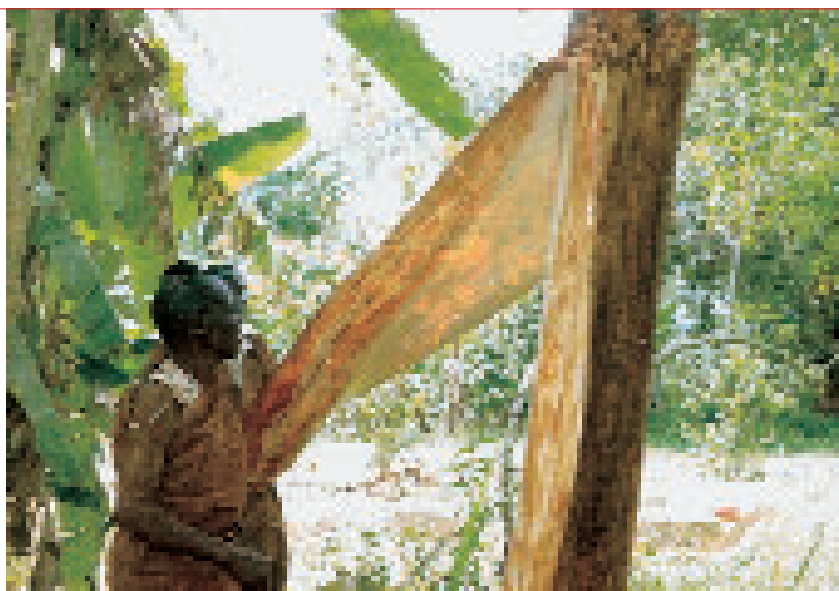
82

La fabricación de tejidos de corteza vegetal es una artesanía antigua de los baganda, un pueblo que vive en el reino de Buganda, al sur de Uganda. Tradicionalmente, los artesanos del clan de Ngonge, dirigidos por un *kaboggoza*, el artesano-jefe hereditario, fabricaban tejido de corteza vegetal para la familia real baganda y el resto de la comunidad. Para su elaboración se necesita recurrir a una de las técnicas más antiguas de la humanidad, una técnica prehistórica anterior a la invención del telar.

La corteza interna del árbol *mutuba* (*Ficus natalensis*) se cosecha durante la estación de las lluvias. Luego, en un proceso largo y agotador, se bate con diversos tipos de mazos de madera para darle una textura suave y fina y un color ocre uniforme. Los artesanos trabajan en una choza abierta para impedir que la corteza se seque demasiado rápidamente. Los tejidos de corteza vegetal se llevan como togas por hombres y mujeres, pero éstas últimas los ciñen con un cinturón. El tejido tiene color ocre para los hombres ordinarios, pero el que utilizan los reyes y los jefes es teñido de blanco o de negro y se lleva en un estilo diferente para resaltar su condición social.



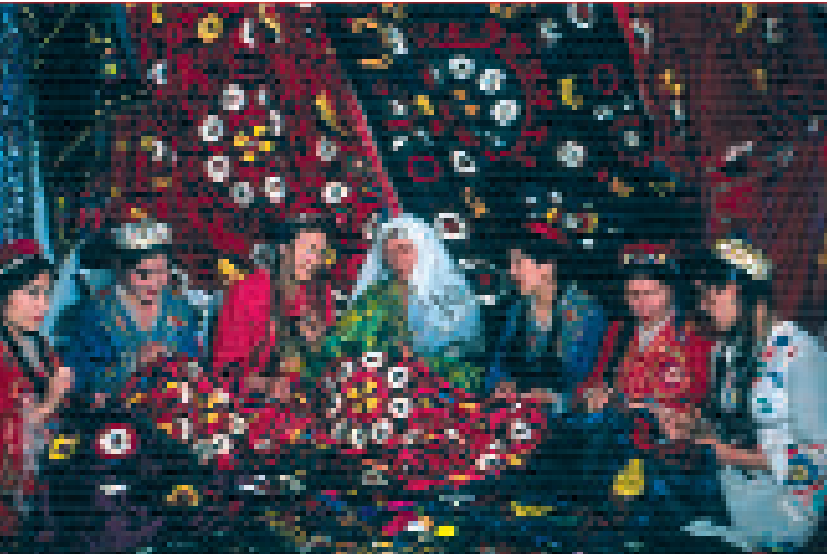
El tejido se usa principalmente en las ceremonias de coronación, curación, en funerales y reuniones culturales, pero también sirve para hacer cortinas, mosquiteras, ropa de cama o para almacenar productos



Antes, la producción de tejidos de corteza vegetal estaba muy extendida y había talleres casi en cada aldea del reino de Buganda. Con la introducción de tejidos de algodón por las caravanas de mercaderes árabes en el siglo XIX, la producción disminuyó y más tarde desapareció, limitando el uso de tejidos de corteza vegetal a funciones culturales y sociales. Sin embargo, dentro de la comunidad baganda, el tejido de corteza vegetal todavía se reconoce como un símbolo distintivo de tradiciones sociales y culturales. En los últimos años, se ha fomentado la producción de tejidos de corteza vegetal en el reino.

El Espacio Cultural del Distrito Boysun

UZBEKISTÁN



El distrito de Boysun, situado al sur de Uzbekistán, en la ruta entre Asia Menor y la India, es una de las regiones más antiguamente pobladas de Asia Central. El declive de la Ruta de la Seda y los trastornos políticos de Asia Central han contribuido al aislamiento de la región. Estas circunstancias han favorecido la preservación de tradiciones antiguas, impregnadas de diversas religiones, como el chamanismo, el zoroastrismo, el budismo y el islam. Actualmente, el distrito tiene una población de 82.000 habitantes aproximadamente.

Numerosos rituales tradicionales continúan vivos: la víspera de Navruz, durante la fiesta de la primavera, se celebra el ritual de la siembra, con ofrendas de alimentos. También subsisten los ritos familiares: 40 días después de un nacimiento, se ahuyenta a los malos espíritus con fuego y ceniza, luego se circuncida al bebé, lo que es una ocasión para organizar combates de cabras y diversos juegos, como la lucha o las carreras de caballos. Aún se utilizan prácticas ancestrales para celebrar matrimonios, funerales y rituales chamánicos curativos que se unen a las fiestas anuales, leyendas épicas y danzas. Hay cantos líricos sobre la naturaleza, acompañados por instrumentos de viento o de cuerdas. El conjunto de música folclórica Shalola ha compilado canciones populares y consignado los instrumentos y los trajes tradicionales. Los miembros del grupo también han documentado las leyendas, epopeyas y viejas melodías en los pueblos.

El modelo cultural impuesto a lo largo de la época soviética, apenas dejaba lugar para la expresión cultural y artística de Boysun. Hoy, resulta esencial apoyar a las comunidades facilitándoles instrumentos de música y material técnico para documentar sus diversas expresiones culturales.

La Música Shashmaqom

2003

UZBEKISTÁN Y TAYIKISTÁN

84

Durante más de diez siglos, la tradición del shashmaqom se cultivó en los centros urbanos de una zona de Asia Central llamada en aquella época Mâwarâ al-nahr; región que corresponde actualmente a Tayikistán y Uzbekistán.

El shashmaqom (literalmente: "seis maqams") es una mezcla de música vocal e instrumental, de lenguajes melódicos y rítmicos, y de poesía. Se interpreta en solo o por un grupo de cantantes acompañados de una orquesta de laúdes, vihuelas, panderos y flautas. Las interpretaciones suelen comenzar con una introducción instrumental seguida del *nasr*, que es la parte vocal más importante y está compuesta por dos grupos de cantos.

El shashmaqom se remonta a la época preislámica. A lo largo de su historia, se ha visto influenciado por la evolución de la musicología, la poesía, las matemáticas y el sufismo. El sistema del *maqam* era tan popular en los siglos IX y X que se crearon numerosas escuelas de música, principalmente en las comunidades judías de la ciudad de Bujara, centro histórico y espiritual del shashmaqom. El repertorio de este género requiere de los músicos una formación especial, pues el sistema de notación clásico sólo proporciona el marco general. Así pues, la transmisión oral de maestro a discípulo sigue siendo el principal medio para preservar esta música y sus valores espirituales.



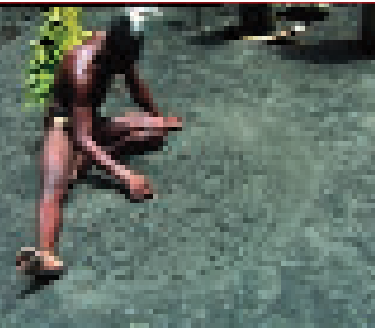
A partir de los años 1970, la mayoría de los músicos más famosos del shashmaqom emigraron a Israel o a los Estados Unidos. A partir de la independencia de Tayikistán y Uzbekistán en 1991, se han tomado diversas medidas para salvaguardar el shashmaqom. Sólo muy pocos intérpretes han conservado los estilos locales que les habían enseñado profesores independientes. Con la desaparición de numerosos maestros de shashmaqom, la gran mayoría de los intérpretes actuales de Tayikistán y Uzbekistán son alumnos procedentes del conservatorio de Tashkent, que imparte cursos de composición.

Los Dibujos en la arena de Vanuatu

2003

85

VANUATU



El archipiélago de Vanuatu, situado en el Pacífico Sur, ha logrado preservar una tradición original y compleja: los dibujos en la arena. Más que una expresión artística indígena, esta "escritura" multifuncional aparece en una gran diversidad de contextos: rituales, contemplación y comunicación.

Los dibujos son realizados directamente en el suelo sobre la arena, la ceniza volcánica o la arcilla. El dibujante traza con el dedo una línea continua y sinuosa según el boceto imaginario para producir una composición armoniosa, a menudo simétrica,

y con dibujos geométricos. Esta tradición gráfica, de gran riqueza y dinamismo, se ha desarrollado como un medio de comunicación entre los miembros de unos 80 grupos lingüísticos diferentes que viven en las islas del centro y del norte del archipiélago. Los dibujos sirven también de medio nemotécnico para transmitir los rituales, los conocimientos mitológicos y una multitud de informaciones orales sobre la historia local, cosmologías, sistemas de parentesco, ciclos de canto, técnicas agrícolas, arquitectura, artesanía o modelos coreográficos. La mayoría de los dibujos en la arena tienen varias funciones y niveles de significación: pueden "leerse" como obras de arte, fuentes de información, ilustraciones de relatos, firmas o simplemente como mensajes u objetos de contemplación. Pero esos dibujos en la arena no son simples "imágenes", sino una combinación de conocimientos, de cantos y de relatos cargados de significaciones sagradas o profanas. Los maestros en este arte de dibujo sobre arena, no sólo deben conocer perfectamente los dibujos, sino también comprender su significado. Además, deben de ser capaces de interpretar los dibujos para los espectadores.

En tanto que símbolos de la identidad de Vanuatu, esos dibujos se presentan a menudo como una especie de folclore decorativo para turistas, o con otros fines comerciales. Esta tendencia a no considerar más que el aspecto estético de los dibujos podría hacer perder a esta tradición su significado más profundo y su función social original.

El Nha Nhac, Música de la Corte Vietnamita

2003

VIET NAM

86

El Nha Nhac, literalmente “música elegante”, designa toda la gama de estilos de música y de danza que se interpretaban en la corte real vietnamita desde el siglo XV hasta la primera mitad del XX. Se solía tocar en la inauguración y en la clausura de las ceremonias de aniversarios, fiestas religiosas, coronaciones, funerales y recepciones oficiales. De todos los géneros musicales que han surgido en Viet Nam, sólo el Nha Nhac puede preciarse de tener una dimensión nacional y fuertes lazos con las tradiciones de otros países de Asia del Sureste. Las representaciones de Nha Nhac congregaban a un gran número de músicos, a veces acompañados de cantantes y bailarines, vestidos con suntuosos trajes. Las grandes orquestas, en las que predominaban los tambores, estaban formadas por numerosos tipos de instrumentos de percusión, así como por instrumentos de viento y de cuerdas. Todos estos músicos debían mantenerse muy concentrados, para poder seguir minuciosamente cada etapa del ritual.

El Nha Nhac surgió en la época de la dinastía Le (1427-1788) y fue institucionalizado y codificado por la dinastía Nguyen (1802-1945). Símbolo del poder y de la longevidad de la dinastía, el Nha Nhac se convirtió en un elemento fundamental de las numerosas ceremonias reales. Pero su función no se limitaba al acompañamiento musical de los fastos de la corte, sino que también permitía comunicarse con los dioses y los reyes para rendirles homenaje, además de propagar los conocimientos sobre la naturaleza y el universo.



Los acontecimientos que convulsionaron el Viet Nam en el siglo XX, especialmente la caída de la monarquía y los varios decenios de guerra, llegaron a amenazar seriamente la supervivencia del Nha Nhac. Privada de su contexto, esta música perdió su función original. Sin embargo, los escasos músicos de corte que aún siguen en vida se esfuerzan por mantener esta tradición. Algunas formas de Nha Nhac han sobrevivido en los rituales populares y en ceremonias religiosas o sirven de fuente de inspiración a la música vietnamita contemporánea.

2005

87

El Espacio de la Cultura de los Gongs

VIET NAM

El espacio cultural de los gongs de las montañas centrales del Viet Nam cubre varias provincias y unas 17 comunidades etnolingüísticas austroasiáticas y austronesias. Estrechamente vinculado a la vida cotidiana y al ciclo de las estaciones, sus sistemas de creencias forman un mundo místico donde los gongs producen un lenguaje privilegiado entre los hombres, las divinidades y el mundo sobrenatural. Detrás de cada gong se oculta un dios o una diosa. Cuanto más antiguo sea el gong, mayor será el poder del dios o la diosa que lo habita. Cada familia posee al menos un gong, que además de ser un símbolo de riqueza, autoridad y prestigio, le asegura protección. Aunque en las ceremonias se utiliza toda una gama de instrumentos de cobre, sólo el gong está presente en todos los ritos de la vida de la comunidad y constituye el instrumento ceremonial principal.



La manera de tocar los gongs en Viet Nam varía de un pueblo a otro. Cada instrumentista lleva su propio gong, que mide entre 25 y 80 cm de diámetro. Los conjuntos, formados por hombres y mujeres, constan de tres a doce gongs. Los diversos arreglos y ritmos se adaptan al contexto de la ceremonia, como pueden ser el sacrificio ritual de los bueyes, la bendición del arroz o los funerales. Los gongs de esta región se compran en los países vecinos y luego se templan al tono deseado para su propio uso.

Las transformaciones económicas y sociales han afectado de manera drástica el modo de vida tradicional de estas comunidades, que ya no ofrecen el contexto original para la cultura del gong. La transmisión de este modo de vida y de los conocimientos y técnicas a él asociados se vio muy perturbada durante las décadas de guerra del siglo pasado. Hoy día, este fenómeno se ve agravado por la desaparición de los viejos artesanos y por el interés creciente de la juventud por la cultura occidental. Privados de su significación sagrada, los gongs son vendidos como material de reciclaje o intercambiados por otros productos.

El Canto de Sana'a

2003

YEMEN

88

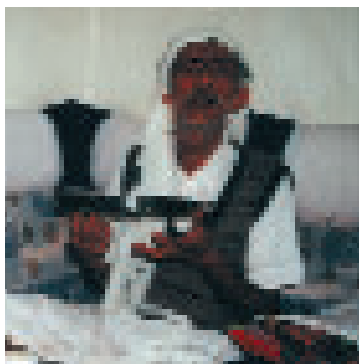
El canto de Sana'a, también conocido como *al-Ghina al-San'ani*, designa un conjunto de cantos que pertenecen a una rica tradición musical practicada en todo el Yemen. Venido de diversas tradiciones poéticas que datan del siglo XIV, este canto acompaña cierto número de ceremonias y actividades sociales importantes, como la velada del casamiento (*samra*) o el *magyal*, encuentro entre amigos y compañeros que tiene lugar todas las tardes.

Los cantos son interpretados por un solista acompañado por dos instrumentos antiguos: el *qanbus* (laúd yemenita) y el tradicional *sahn nuhasi*, una bandeja de cobre que el músico mantiene en equilibrio sobre las puntas de los dos pulgares y que golpea suavemente con los otros ocho dedos. Existen muchos tipos melódicos distintos. La modulación de uno a otro en el transcurso de una misma interpretación no es frecuente, pero el talento artístico del cantante se juzga por su capacidad para embellecer una melodía haciendo hincapié en el sentido del texto y cautivando al público. El repertorio poético, compuesto en varios dialectos yemenitas y en árabe clásico, contiene muchos juegos de palabras y está impregnado de una profunda emoción. Los textos de los cantos constituyen el acervo poético más venerado y más frecuentemente citado en el Yemen. Si bien estos cantos son asociados directamente a la ciudad de Sana'a, la capital histórica del Yemen, están muy difundidos en todo el país, incluso en las zonas rurales. De hecho, el



repertorio poético recurre a menudo a los dialectos de las distintas regiones del país. Además, los intérpretes de otros géneros, en particular los bailes rurales y la música contemporánea, se inspiran a menudo en las melodías tradicionales.

Aunque los yemenitas siguen mostrándose muy orgullosos de la tradición del canto de Sana'a, la audiencia de los conciertos ha disminuido y los músicos de hoy, aunque son cada vez más numerosos, sólo conocen algunos viejos cantos que intercalan en sus conciertos antes de pasar a un repertorio contemporáneo más ligero. Sólo algunos músicos de edad avanzada han preservado íntegramente la tradición y las sutilezas de la interpretación del canto de Sana'a.



La Mascarada Makishi

ZAMBIA

La mascarada Makishi señala fin de la *mukanda*, un rito anual de iniciación para los niños de ocho a doce años. Este rito es celebrado por las comunidades Vaka Chiyama Cha Mukwamayi, a las que pertenecen los pueblos Luvale, Chokwe, Luchazi y Mbunda, que viven en las provincias del noroeste y oeste de Zambia.

Generalmente, al principio de la estación seca, los niños dejan sus hogares para pasar un periodo de uno a tres meses en un campamento aislado en la selva. Esta separación del mundo exterior marca su muerte simbólica en tanto que niños. La *mukanda* incluye la circuncisión de los iniciados, dar pruebas de valor, y lecciones sobre su futuro papel como hombres y esposos. Se asigna a cada iniciado un personaje enmascarado particular, que lo acompaña a lo largo de todo el proceso iniciático. El *Chisaluke* representa a un hombre rico y de gran poder, con influencia espiritual; *el Mupala* es el “señor” de la *mukanda* y el espíritu protector, con capacidades sobrenaturales; *Pwevo* es un personaje femenino que representa a la mujer ideal y es responsable del acompañamiento musical de los ritos y danzas. El *Makishi* es otro personaje enmascarado, que representa el espíritu de un antepasado difunto que vuelve al mundo de los vivos para ayudar a los niños. El final de la *mukanda* se celebra con una ceremonia de reconocimiento. El pueblo entero asiste a la danza y la representación de la pantomima Makishi hasta que los iniciados regresan del campamento para incorporarse a sus comunidades como adultos.



La *mukanda* tiene una función educativa en la medida en que transmite técnicas de supervivencia, conocimientos sobre la naturaleza, la sexualidad, las creencias religiosas y los valores sociales de la comunidad. En épocas anteriores, se prolongaba a lo largo de varios meses y representaba la razón de ser de la mascarada Makishi. Hoy, suele reducirse a un mes para adaptarse al calendario escolar. Este cambio, junto con la demanda creciente de bailarines de Makishi para las reuniones sociales y políticas, podría afectar el carácter original de este ritual.

La Danza Mbende Jerusarema

2005

ZIMBABWE

90

El Mbende Jerusarema es una danza popular practicada por la población de Zezuru Shona, que vive al Este de Zimbabwe, particularmente en los distritos de Murewa y de Uzumba-Maramba-Pfungwe.

Ejecutada por hombres y mujeres, la danza se caracteriza por sus movimientos acrobáticos y sensuales, y es acompañada por un tambor polirrítmico, por hombres que tocan campanillas y mujeres que aplauden, cantan al estilo "yodel" y tocan silbatos. Completamente distinto de otros estilos de danza rítmica de África del Este, el Mbende Jerusarema no requiere de una sucesión compleja de pasos ni grandes conjuntos de percusionistas. La música es interpretada por un solo percusionista, sin cantos ni letras.

Durante la danza, los hombres se acudillan varias veces sacudiendo los brazos y golpeando vigorosamente la tierra con la pierna derecha, como si imitaran a un topo que cava su madriguera. El nombre curioso de la danza es revelador de sus vicisitudes a lo largo de los siglos. Antes de la época colonial, esta antigua danza de la fertilidad se llamaba Mbende, "topo" en lengua shona, animal considerado como símbolo de la fertilidad, la sexualidad y la familia. Bajo la influencia de los misioneros cristianos, que reprobaban claramente esta danza tan explícitamente sexual, el nombre de la danza se transformó en "Jerusarema", una adaptación en shona del nombre de la ciudad de Jerusalén, para dotarla de una connotación religiosa. Hoy día, se utilizan ambos nombres. A pesar de la condena por parte de la iglesia católica, la danza conservó su popularidad, convirtiéndose en una fuente de orgullo e identidad en la lucha contra el colonialismo.



La danza está cambiando de carácter y de significación a medida que se va generalizando su representación en tanto que animación exótica para un público de turistas. También se utiliza cada vez más en las reuniones de partidos políticos, donde aparece privada de todas sus intenciones originales. El tambor *mitumba*, las maracas y los silbatos, que solían acompañar la danza, se han ido sustituyendo por instrumentos de mala calidad, contribuyendo así a la pérdida de la especificidad de la música Mbende.

Miembros del Jurado Internacional

El Jurado Internacional, compuesto por 18 miembros nombrados por el Director General, se reunió en 2001, 2003 y 2005. La mitad del jurado fue renovado entre la Segunda y la Tercera Proclamación, tras llegar a término su mandato.

Hassan M. Al-Naboodah

(Emiratos Árabes Unidos)

Profesor en la Universidad de los Emiratos Árabes Unidos

Tras realizar estudios de historia y cultura árabes, Hassan M. Al-Naboodah desempeñó varios cargos en la Universidad de los Emiratos Árabes Unidos, así como en el Consejo de Investigación del Ministerio de Educación. Especialista en historia del Islam medieval, actualmente dirige el Centro Zayed del Patrimonio y de la Historia.

Antonio Augusto Arantes

(Brasil)

Presidente del Instituto Nacional Brasileño del Patrimonio Histórico y Artístico (IPHAN)

Socioantropólogo especialista en culturas folclóricas y populares, en paisaje urbano y en preservación del patrimonio cultural, Antonio Arantes enseña en la Universidad de Campinas desde 1968. Ha dirigido varias asociaciones de antropología y contribuido a la elaboración de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Egil Bakka

(Noruega)

Director del Centro Noruego de Músicas y Danzas Tradicionales

Especialista en diversos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial, especialmente en las danzas tradicionales, Egil Bakka ha llevado a cabo amplias investigaciones de campo en Noruega, en las Islas Feroe y en Islandia. Es titular de la cátedra de Estudios sobre la Danza en la Universidad Noruega de Ciencia y Tecnología y Presidente del Comité de Trajes Tradicionales y Folclóricos.

Aziza Bennani

(Marruecos)

Profesora de Universidad, Embajadora de Marruecos ante la UNESCO

Aziza Bennani fue profesora en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Hassan II de Mohammedia, donde enseñó, entre otras disciplinas, la literatura y la civilización hispano-marroquíes e hispano-americanas. Ha publicado varias obras y ha desempeñado el cargo de Alto Comisario para los Discapacitados y de Secretario de Estado de Cultura en Marruecos.

SAR Basma Bin Talal

(Jordania)

Princesa de Jordania, Presidenta del Jurado en 2005

Tras sus estudios realizados en la Universidad de Oxford en el área de las lenguas y del desarrollo, la Princesa Basma ha trabajado sobre el papel de las mujeres y los derechos de los niños en el contexto del desarrollo para la Comisión Nacional de Jordania para la Mujer, así como para las Naciones Unidas, especialmente el PNUD, la OMS y la UNESCO. Fundadora del Fondo Hachemita Jordano para el Desarrollo Humano, también es miembro del Consejo de la Universidad de las Naciones Unidas para la paz.

Georges Condominas

(Francia)

Etnólogo

Especialista en cultura oral, Georges Condominas fue vicepresidente de la Unión de Antropólogos. Catedrático durante varios años de etnología y de sociología de Asia del Sureste en la École Pratique des Hautes Études. También fue profesor durante varios años en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París.

Anzor Erkomaishvili

(Georgia)

Folclorista, director de coro, profesor en el Instituto Nacional de Cultura

Después de sus estudios en el Conservatorio Nacional de Tbilisi, Anzor Erkomaishvili fundó varios conjuntos de canto polifónico georgiano, entre ellos el coro Roustavi y el coro de jóvenes cantores Martve. Ha recopilado un vasto repertorio de canciones tradicionales en todo el país, siendo el iniciador de la restauración de los Archivos del Canto Polifónico Georgiano.

Carlos Fuentes

(México)

Escritor

Nacido en México, Carlos Fuentes creció en Estados Unidos, Chile y Argentina. Tras sus estudios de derecho en la Universidad Autónoma de México, comenzó a escribir y a enseñar literatura inglesa e hispana. Es autor de varias novelas, entre las que cabe citar *La región más transparente*. Fue galardonado con el Premio Cervantes en 1987.

Juan Goytisolo

(España)

Escritor, Presidente del Jurado en 2001 y 2003

Salió de España a finales de los años 1950, bajo la dictadura de Franco, para vivir en París y en Marrakech. Es autor de numerosas novelas. Apasionado por la cultura tradicional marroquí y ardiente defensor del patrimonio cultural de Marrakech, fue uno de los pioneros del proyecto de la "Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial".

Yoshikazu Hasegawa

(Japón)

Director Ejecutivo de la Fundación del Nuevo Teatro Nacional del Japón

Tras haber completado sus estudios en ciencias humanas en la Universidad de Tokio, Yoshikazu Hasegawa trabajó durante varios años en diversas divisiones del Ministerio de Educación, Ciencias, Deporte y Cultura del Japón. En 1995 fue nombrado Director del Consejo de Artes del Japón y desde 2001 dirige la Fundación del Nuevo Teatro Nacional en Tokio.

Hideki Hayashida

(Japón)

Director General del Museo Nacional de Ciencias del Japón

Tras haber desempeñado diferentes funciones en el Ministerio de Educación, Ciencias, Deporte y Cultura del Japón, Hideki Hayashida fue nombrado director del Departamento de Bienes Culturales, y más tarde Comisario de Asuntos Culturales. Posteriormente, fue nombrado Director General del Museo Nacional de Ciencias del Japón.

Epeli Hau'Ofa

(Fiyi)

Escritor, profesor de antropología, director del Centro de Oceanía para las Artes y la Cultura

Epeli Hau'ofa, escritor y profesor de antropología, ha sido director de los Archivos Reales de Tonga, jefe del Departamento de Sociología y director de la Escuela para el Desarrollo Social y Económico de la Universidad del Pacífico Sur. A finales de los años noventa, fundó el Centro para las Artes y la Cultura de Oceanía, del que ha sido director hasta hoy.

Ugné Karvelis

(Lituania)

Escritora, Antigua Embajadora de Lituania ante la UNESCO

Obligada a dejar su país en 1944, Ugné Karvelis estudió en Alemania, Francia y Estados Unidos. Trabajó durante veinte años en la casa editorial francesa Gallimard. Como crítica literaria, traductora y novelista, se consagró a dar a conocer la cultura de Lituania. Fue Embajadora de Lituania ante la UNESCO hasta 2002.

Alpha Oumar Konare

(Malí)

Presidente de la Comisión de la Unión Africana, antiguo Presidente de Malí

Después de haber realizado estudios de historia en su país y en Polonia, Alpha Oumar Konare fue director de la División del Patrimonio Histórico y Etnográfico en el Ministerio de Cultura. En 1990, fundó la Alianza para la Democracia en Malí. Presidente de su país de 1992 a 2002, es actualmente presidente de la Comisión de la Unión Africana.

Elvira Kunina

(Federación de Rusia)

Directora de la Casa Nacional Rusa de Arte Folclórico

Destacada especialista en el ámbito de la cultura artística tradicional rusa, Elvira Kunina, desempeña diversos cargos en esta área, especialmente el de directora de la Casa Nacional Rusa de Arte Folclórico. Autora de numerosas publicaciones sobre la cultura tradicional rusa y organizadora de festivales para la promoción de las artes tradicionales y el reconocimiento de las comunidades étnicas.

Richard Kurin

(Estados Unidos de América)

Director del Centro del Folclore y del Patrimonio Cultural de la Smithsonian Institution

Richard Kurin es el organizador del Festival de Folclore Smithsonian, que se celebra todos los veranos en Washington. También es responsable de la colección de músicas tradicionales de la Institución y de otros programas culturales distintos. En tanto que etnólogo, es profesor en varias universidades y autor de varias obras, en particular sobre la cultura tradicional en Asia del Sur.

Olive Lewin

(Jamaica)

Pianista, etnomusicóloga, directora de la Orquesta de la Juventud de Jamaica

Olive Lewin realizó estudios de música y de etnomusicología en el Reino Unido. Es miembro del profesorado del Colegio Trinity en Londres, de la Royal Academy of Music y de la Royal School of Music. Fue directora del Instituto Jamaicano de Cultura Popular. En 1983, fundó la Orquesta de la Juventud de Jamaica, de la que es directora hasta hoy.

Amandina Lihamba

(Tanzania)

Actriz, dramaturga, profesora en la Universidad de Dar es Salaam

La actriz Amandina Lihamba es profesora y decana de la Facultad de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Dar es Salaam. Durante los últimos 30 años, ha ejercido las funciones de actriz, directora de teatro, autora de obras y productora de cine. Ha sido también consultora para numerosas agencias de desarrollo y organizaciones internacionales.

Ahmed Aly Morsi

(Egipto)

Director de la Biblioteca y de los Archivos nacionales, profesor en la Facultad de Artes de la Universidad de El Cairo

Ahmed Aly Morsi, director del Departamento de Árabe en la Facultad de Artes de la Universidad de El Cairo, es autor de numerosas publicaciones en el ámbito de las tradiciones folclóricas, los cantos, la literatura y la civilización egipcia. Ha sido consejero cultural y director de la misión para la educación en Roma y en Madrid, y director del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.

SAR Ronald Muwenda Mutebi II

(Uganda)

Kabaka de Buganda

Opositor al régimen autoritario de Uganda, el Kabaka Ronald Muwenda Mutebi vivió en exilio desde 1966 a 1986. Tras la proclamación de la nueva Constitución, fue coronado 37° Kabaka de Buganda en 1993. Creó la Fundación Kabaka de lucha contra la pobreza, el acceso a los cuidados sanitarios, la educación, y la protección de la biodiversidad.

J.H. Kwabena Nketia

(Ghana)

Presidente de la Sección Africana del Consejo Internacional de Música

Tras haber realizado estudios de lingüística y de música en Inglaterra y en los Estados Unidos, J.H. Kwabena Nketia enseñó en varias universidades, como la UCLA y la Universidad de Pittsburgh, así como en la Universidad de Ghana, país al que regresó en 1992 en tanto que profesor emérito y Director del Centro Internacional para la Música y la Danza Africanas.

Martina Pavliková

(República Checa)

Etnóloga

Martina Pavliková enseña el folclore oral, la etnocoreología y la cultura social en el Instituto Europeo de Etnología de la Universidad de Masaryk. Es miembro del consejo editorial del Boletín de etnografía checa y de otras publicaciones. Participa en la organización de numerosos festivales, como el Festival de Folclore Internacional de Strážnice.

Ralph Regenvanu

(Vanuatu)

Antropólogo, director del Centro Cultural de Vanuatu

Tras haber realizado estudios de antropología y de arqueología en Australia, Ralph Regenvanu fue nombrado conservador del Museo Nacional de Vanuatu, antes de ser director del Centro Cultural de Vanuatu. Es secretario del Consejo Ejecutivo de la Asociación de Museos de las Islas del Pacífico y director del Consejo Nacional de Cultura de Vanuatu.

Olabiya Babalola Joseph Yai

(Benin)

Profesor de universidad, Embajador de Benin ante la UNESCO

Especialista en lenguas y literaturas africanas, en poesía oral y en cultura de las diásporas africanas, Olabiya Babalola Joseph Yai ha sido profesor de universidad en varios países. Ha colaborado en el desarrollo de programas de la UNESCO para la enseñanza de lenguas africanas. Es miembro de varios consejos, comités y jurados internacionales relacionados con la cultura.

Dawnhee Yim

(República de Corea)

Profesora de historia, decana del Departamento de Estudios sobre la Mujer en la Universidad de Dongguk.

Dawnhee Yim ha publicado varias obras sobre el folclore, la etnología y la condición femenina en la sociedad coreana. Antigua presidenta de la Sociedad Coreana de Etnología y miembro de varias otras asociaciones de estudios antropológicos.

Zulma Yugar

(Bolivia)

Cantante, Presidenta honoraria del Consejo Nacional de Cultura Popular y Tradicional de Bolivia

En tanto que cantante, Zulma Yugar ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales por su rica discografía. Ha sido directora de la Promoción de la Cultura en el Ministerio de Cultura y presidenta de la Asociación Boliviana de Artistas y Músicos. También dirige la Fundación Zulma Yugar para la Cultura Tradicional.

Munajat Yulchieva

(Uzbekistán)

Cantante tradicional

Artista popular de renombre, Munajat Yulchieva ha participado en numerosos festivales de música tradicional en Europa, Marruecos, Brasil y Estados Unidos. Ha recibido varios galardones y grabado numerosos discos, sobre todo en Francia y Alemania.

Ana Paula Zacarias

(Portugal)

Etnóloga, Embajadora de Portugal en Estonia

Tras sus estudios de derecho y antropología cultural, Ana Paula Zacarias desempeñó diversos cargos en el Ministerio de Asuntos Exteriores, particularmente en lo relativo a la protección del patrimonio cultural. Representó a su país en las reuniones de preparación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Zhentaο Zhang

(China)

Músico, profesor en el Instituto de Investigación Musical de la Academia China de Artes

Aparte de su carrera de músico profesional, Zhentaο Zhang se ha dedicado a coleccionar y estudiar instrumentos musicales antiguos, investigando y documentando las expresiones musicales rurales chinas. Ha organizado numerosas conferencias y festivales de música. Es miembro de la Sociedad de Música Tradicional China y de la Sociedad de Músicos Chinos.

Fotos

Portada: The Mevlevi Sema Ceremony (Tuquía) © Hafim Polat

Prefacio: Sr. Matsuura © UNESCO/Michel Ravassard

Obras maestras proclamadas:

Albania	1	© Vasil S. Tole
Argelia	2	© CNRPAH 2004
Armenia	3	© UNESCO
Azerbaiyán	4	© Jean During
Bangladesh	5	© Bangladesh National Commission for UNESCO
Bélgica	6	© Musée International du Carnaval et du Masque de Binche
Bélgica-Francia	7	© Mairie de Douai
Belize, Guatemala,		
Honduras, Nicaragua	8	© National Garifuna Council
Benín, Nigeria, Togo	9	© Y. Higuchi/UNESCO
Bhután	10	© Institute of Language and Cultural Studies, Bhutan
Bolivia	11	© Tetsuo Mizutani
	12	© Vice Ministerio de Cultura
Brasil	13	© Catherine Gallois/UNESCO
	14	© Luiz Santos
Bulgaria	15	© Prof. M. Santova
Camboya	16	© Service cinéma du Ministère de la Culture et des Beaux-arts
	17	© Ministry of Culture and Fine Arts of Cambodia
República Centroafricana	18	© Commission nationale Centrafricaine and Ministère de la jeunesse et des sports art et culture.
China	19	© Chinese Academy of Arts
	20	© UNESCO/Chinese Academy of Arts
	21	© Liang Li
Colombia	22	© Vivien Saad
	23	© Jesús Natividad Pérez Palomino
Costa Rica	24	© Carmen Murillo/Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes
Côte d'Ivoire	25	© Angéline Yégnan Toure Gninwoyo
Cuba	26	© J. Silveira
República Checa	27	© Institute of Folk Culture
República Dominicana	28	© Museo del Hombre Dominicano
	29	© Juan Rodríguez Acosta
Ecuador, Perú	30	© Tony Fernandez (Ceisi), Jorge Fernández
Egipto	31	© CULTNAT
Estonia	32	© Marc Soosaar
Georgia	33	© Anzor Erkomaishvili
Guatemala	34	© Ministerio de Cultura y Deportes
Guinea	35	© Philippe Bordas
India	36	© Margi Kathakali and Kutiyattam School
	37	© Indira Ghandi National Centre for the Arts
	38	© Ministry of Culture of Government of India
Indonesia	39	© "Sena Wangi" national secretariat/UNESCO
	40	© Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Indonesia
Irak	41	© UNESCO
Italia	42	© Giuseppe Cappellani
		© Franco Stefano Ruiu
Jamaica	44	© UNESCO
Japón	45	© National Noh Theatre
	46	© Agency for Cultural Affairs
	47	© Umemura Yutaka
Jordania	48	© Rami Sajdi

Kirguistán	49	© Kyrgyz National Commission for UNESCO
Letonia, Estonia, Lituania	50	© Latvian Folk Art Centre Archives
Lituania, Letonia	51	© Mekrosius/Vilfoto/Gamma/Lithuania Folk Culture Center
Madagascar	52	© J. Ségur/ZED
Malawi	53	© UNESCO
Malawi, Mozambique,		
Zambia	54	© Malawi National Commission for UNESCO
Malasia	55	© National Culture and Arts Department
Malí	56	© Modibo Bagayoko/DNPC
México	57	© Fototeca de Pueblos Indios, Museo Nacional de Antropología
Mongolia	58	© Mongolian National Centre for Intangible Heritage
Mongolia, China	59	© Sonom-Ish Yundenbat
Marruecos	60	© Ahmed ben Ismail
	61	© UNESCO/Michel Ravassard
Mozambique	62	© Anne Meyer Rath/UNESCO
Nicaragua	63	© INC (Instituto Nicaragüense de Cultura)
Nigeria	64	© Wande Abimbola
Palestina	65	© MOC
Perú	66	© Instituto Nacional de Cultura/Dante Villafuerte
Filipinas	67	© Renato S. Rastrollo/NCCA
	68	© Renato S. Rastrollo/NCCA-IHC
República de Corea	69	© Cultural Properties Administration
	70	© Cultural Properties Administration
	71	© Kim, Jong-Dal
Rumania	72	© Visi Ghencea
Federación de Rusia	73	© Russian State House of the People's Creativity, Ministry of Culture
	74	© UNESCO
Senegal, Gambia	75	© DPC
Eslovaquia	76	© UNESCO
España	77	© Jaime Brotons
	78	© Foto Luigi
Tonga	79	© Pesi S. Fonua
Turquía	80	© unesco
	81	© Hafim Polat
Uganda	82	© J. K Walusimbi
Uzbekistán	83	© National Commission of Uzbekistan
Uzbekistán, Tayikistán	84	© Jean During
Vanuatu	85	© Vanuatu National Cultural Council
Viet Nam	86	© Hue Monument Conservation Center
	87	© Institute of Culture and Information/Duong Thanh Giang
Yemen	88	© Jean Lambert
Zambia	89	© Zambia National Commission for UNESCO
Zimbabwe	90	© UNESCO

Sección del Patrimonio Inmaterial, División del Patrimonio Cultural, UNESCO, París

Redactor jefe: Riëks Smeets

Coordinación: Cesar Moreno-Triana, Estelle Blaschke, Fleur Perrier

Textos: Estelle Blaschke, Ricardo Lo Guidice, Anne Meyer-Rath, Fleur Perrier, Sebastian Veg.

Diseño gráfico: Doc. Levin

Impreso por: Snoeck-Ducaju & Zoon

Este libro ha sido realizado gracias al apoyo financiero del gobierno japonés

© UNESCO, 2006

