



Captar lo inmaterial

una mirada al patrimonio vivo



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



Patrimonio
Cultural
Inmaterial

François-Xavier Freland

Este libro ha sido realizado gracias a la contribución financiera de la Autoridad de Abu Dhabi para la Cultura y el Patrimonio.



**Publicado en 2009 por la Organización de las Naciones Unidas
para la Educación, la Ciencia y la Cultura
7, place de Fontenoy, 75732 Paris 07-SP
© UNESCO 2009
Todos los derechos reservados**

ISBN 978-92-3-304127-1

Los términos empleados en esta publicación y la presentación de los datos que en ella aparecen no implican, de la parte de la UNESCO, toma alguna de posición en cuanto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o regiones, ni respecto de sus autoridades, sus fronteras o límites.

Las ideas y las opiniones expresadas en esta obra son las de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la UNESCO ni comprometen de ninguna manera a la Organización.



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



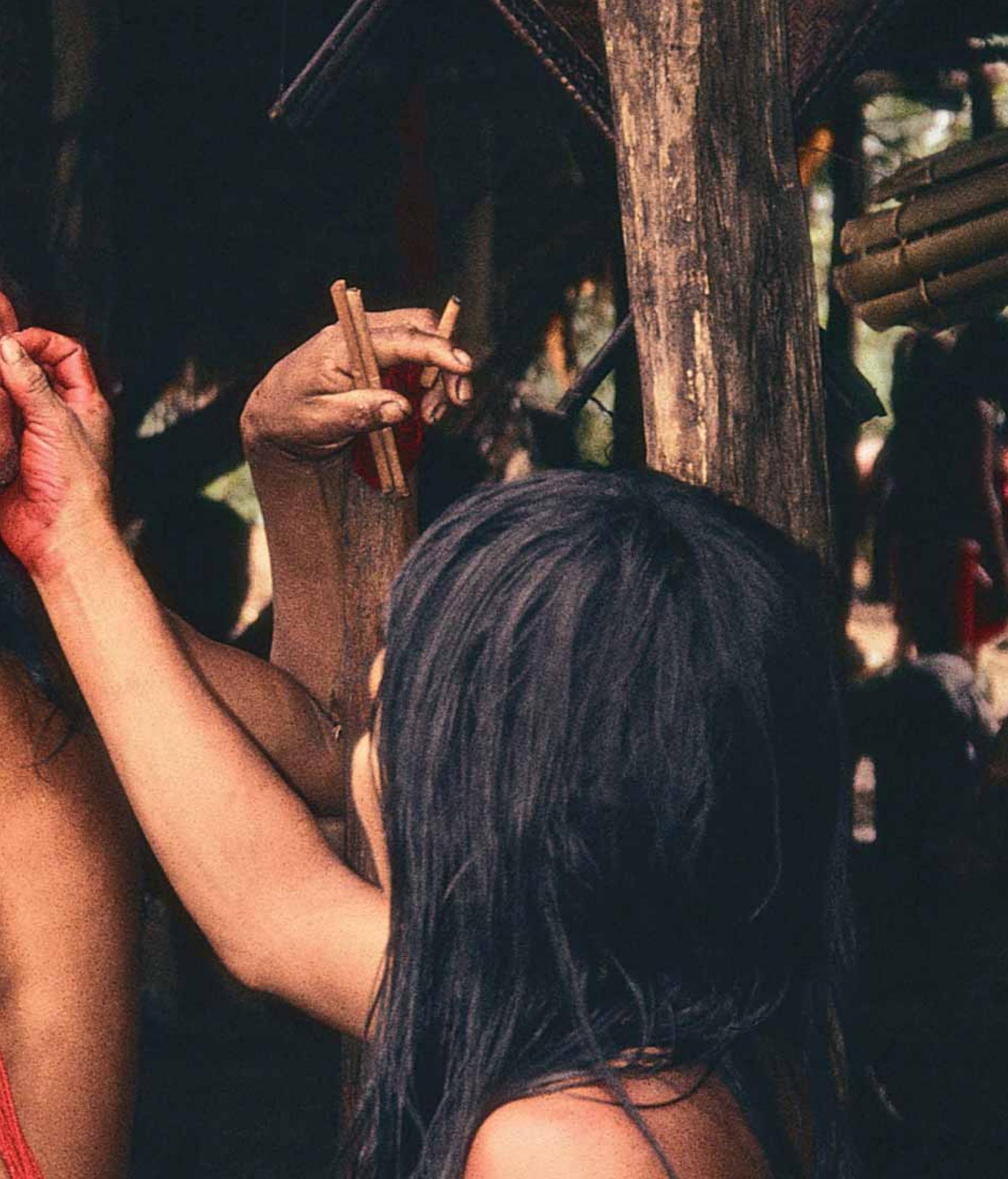
Patrimonio
Cultural
Inmaterial

Captar lo inmaterial

una mirada al patrimonio vivo

François-Xavier Freland







Sumario

11 **La UNESCO y la salvaguardia del patrimonio inmaterial**

36 **EL patrimonio inmaterial de la humanidad**

Mapa de las expresiones culturales

39 **En primer plano : Una mirada al patrimonio vivo**

40 **El carnaval de Binche - Bélgica**

60 **La cosmovisión andina de los kallawayas - Bolivia**

80 **El Ballet Real de Camboya - Camboya**

100 **El arte de los akyn, narradores épicos kirguises - Kirguistán**

120 **El trabajo de la madera de los zafimaniry - Madagascar**

140 **El Vimbuza, danza de la curación - Malawi**

160 **El espacio cultural de la Plaza Jemaa el-Fna - Marruecos**

180 **Diversidad del patrimonio inmaterial**

Página anterior :

*Brasil - Las expresiones
orales y gráficas de los
wajapi.*

Página opuesta :

*Estonia, Letonia y
Lituania
Las celebraciones de los
cantos y danzas bálticos.*







La UNESCO y la salvaguardia del patrimonio inmaterial

La UNESCO, que fue fundada en 1945, es el organismo especializado de las Naciones Unidas cuya acción se proyecta en los ámbitos de la educación, las ciencias sociales y naturales, la cultura y la comunicación, con el objetivo de promover la cooperación internacional y la coexistencia pacífica. La UNESCO funciona como un laboratorio de ideas y lleva a cabo una función normativa elaborando acuerdos universales sobre las nuevas cuestiones éticas. Sirve también de centro de difusión e intercambio de la información y los conocimientos, ayudando a sus Estados Miembros a fortalecer su capacidad humana e institucional. La UNESCO es el único organismo especializado del sistema de las Naciones Unidas al que se ha asignado un mandato específico en el ámbito de la cultura.

La actividad de la UNESCO en la esfera del “patrimonio cultural” se limitó inicialmente a la protección y conservación de patrimonios tales como monumentos históricos, objetos o sitios culturales. Con el paso de los años, la comunidad internacional empezó a exigir que se tuviera en cuenta el patrimonio cultural inmaterial como elemento

El patrimonio cultural inmaterial nos inspira un sentimiento de identidad y pertenencia, estableciendo un vínculo entre el pasado y el futuro, a través del presente.

esencial del patrimonio cultural: éste fue el origen de un nuevo enfoque que reconoce a las comunidades y grupos como actores principales del patrimonio cultural. Estas formas materiales o “vivientes” del patrimonio cultural abarcan tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como las tradiciones orales, las artes del espectáculo, las prácticas sociales, los ritos y celebraciones festivas, los conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo y los conocimientos y técnicas necesarios para la artesanía tradicional.

Página anterior :

Filipinas- *El hudhud, relatos cantados de los ifugao.*

Página opuesta :

Bhután - *La danza de máscaras de los tambores de Drametse.*



La importancia del patrimonio cultural inmaterial estriba en sus valores intrínsecos. El patrimonio cultural inmaterial nos inspira un sentimiento de identidad y pertenencia, estableciendo un vínculo entre el pasado y el futuro, a través del presente. Además, el intercambio internacional de conocimientos sobre el patrimonio cultural inmaterial de las diferentes comunidades favorece el diálogo intercultural y promueve el respeto mutuo. El patrimonio cultural inmaterial reviste también una importancia social y económica, por cuanto ayuda a forjar y mantener la cohesión social y el diálogo, y puede proporcionar ingresos, contribuyendo así a allanar el camino hacia el desarrollo sostenible.

Numerosos aspectos del patrimonio cultural inmaterial están en peligro, amenazados por factores como la globalización, la homogeneización cultural y una falta de reconocimiento y comprensión.

Numerosos aspectos del patrimonio cultural inmaterial están en peligro, amenazados por factores como la globalización, la homogeneización cultural y una falta de reconocimiento y comprensión que hace que a algunos sectores de la población este patrimonio les parezca insignificante o desfasado. La transmisión de este patrimonio también está amenazada por mutaciones sociales tales como las migraciones y la urbanización, que a menudo distancian a la población —y en particular a los jóvenes— de los ancianos, poseedores del conocimiento. Si no se adaptan al contexto local, los sistemas educativos formales o los medios de comunicación tenderán a conceder poca importancia a los conocimientos y técnicas tradicionales. La respuesta a estas amenazas deben darla las propias comunidades y grupos, con el apoyo de las organizaciones locales, los gobiernos y la comunidad internacional.

Hay una diferencia entre la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y la protección del patrimonio material. En efecto, los principios clásicos de la protección o la conservación pueden llevar a que un elemento del patrimonio

Página opuesta :

Mongolia -
La música tradicional del morin khuur.

Página siguiente :

Perú - *El arte textil de Taquile.*







cultural inmaterial quede fijado en una forma determinada en un momento dado. Así pues, el objetivo de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es, sobre todo y ante todo, asegurar su viabilidad, es decir garantizar su constante recreación y transmisión. Las comunidades y los grupos que practican estas tradiciones tienen sus propios sistemas de transmisión de sus técnicas y conocimientos. Las medidas de salvaguardia se articulan en torno a un proceso de transferencia de los conocimientos, procurando que el patrimonio se mantenga vivo entre las generaciones presentes y se transmita a las futuras. La salvaguardia da comienzo, y continúa, con el concurso de las comunidades, porque sólo ellas pueden identificar, practicar, recrear y transmitir su patrimonio cultural. Estas comunidades son el núcleo central del patrimonio cultural inmaterial.

Desde que Bolivia planteó esta cuestión por primera vez en 1973, la UNESCO ha sido pionera en la búsqueda de los medios apropiados para el tratamiento de esta clase de patrimonio. Inspirándose en las enseñanzas extraídas de la Recomendación de 1989 sobre la salvaguardia de la cultura

tradicional y popular, a finales de los años noventa la UNESCO puso en marcha una estrategia de doble finalidad: proclamar las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad y elaborar un instrumento jurídico vinculante.

*La adopción en 2003
de la Convención para la
Salvaguardia del Patrimonio
Cultural Inmaterial,
es el primer instrumento
jurídico vinculante dedicado
expresamente
a este patrimonio.*

Las proclamaciones de las obras maestras tenían por objeto sensibilizar al público respecto de la importancia del patrimonio cultural inmaterial, creando una nueva distinción internacional. En 2001, 2003 y 2005 se proclamaron 90 elementos del patrimonio oral e inmaterial,

Página opuesta :

Colombia -
*El carnaval de
Barranquilla.*



desencadenando un movimiento mundial en favor de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. La adopción en 2003 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, primer instrumento jurídico vinculante dedicado expresamente a este patrimonio, vino a coronar los esfuerzos desplegados durante tanto tiempo por la Organización con este fin.

Según la Convención de 2003, el término salvaguardia abarca las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, como la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —esencialmente por medio de la educación formal y no formal— y revitalización de los diferentes aspectos de dicho patrimonio. La Convención reconoce que cada forma del patrimonio cultural inmaterial requiere medidas de salvaguardia específicas y adaptadas al patrimonio de que se trate. Por ejemplo, la salvaguardia de ciertas técnicas artesanales tradicionales que utilizan determinadas especies de árboles puede requerir una repoblación forestal. Por su parte, la salvaguardia de las artes del espectáculo puede exigir la prestación de asistencia material o

financiera a los maestros, a fin de garantizar la continuación de las representaciones. La revitalización y el fortalecimiento de las relaciones entre maestros y aprendices son otro ejemplo de medidas que pueden facilitar la transmisión de las técnicas y los conocimientos.

Las medidas nacionales de salvaguardia han de ser definidas por los propios Estados, a los que la Convención pide que identifiquen, definan y establezcan inventarios de los elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con la participación de las comunidades, grupos y organizaciones no gubernamentales pertinentes.

Dos órganos rectores se encargan del funcionamiento de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: la Asamblea General de los Estados Partes en la Convención y el Comité Intergubernamental de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial. Mientras que el Comité Intergubernamental se reúne por lo menos una vez al año para vigilar la aplicación de la Convención, la Asamblea, órgano rector de la Convención compuesto de todos sus Estados Partes, se reúne cada dos años para impartir

Página opuesta :

La revitalización y el fortalecimiento de las relaciones entre maestros y aprendices son otro ejemplo de medidas que pueden facilitar la transmisión de las técnicas y los conocimientos.

Página 20 :

Uzbekistán
El espacio cultural del distrito Boysun.

República Checa
Slovácko Verbuňk, la danza de los reclutas..

República de Corea
El rito real ancestral del santuario de Jongmyo y su música..

Página 21 :

Bélgica, Francia
Gigantes y dragones procesionales de Bélgica y Francia.

Bhután - *La danza de máscaras de los tambores de Drametse.*

Estonia, Letonia, Lituania
Las celebraciones de los cantos y danzas bálticos.







*Las medidas de salvaguardia
se articulan en torno
a un proceso de transferencia
de los conocimientos,
procurando que el patrimonio se
mantenga vivo entre
las generaciones presentes
y se transmita a las futuras.*

orientaciones estratégicas respecto de la aplicación de la Convención y elegir a los miembros del Comité. La Secretaría de la UNESCO presta asistencia a la Asamblea General y al Comité, preparando la documentación necesaria para su trabajo durante las reuniones y vigilando el cumplimiento de sus decisiones.

Los Estados Partes en la Convención pueden proponer la inscripción de elementos en peligro del patrimonio cultural inmaterial en la Lista del Patrimonio

Cultural Inmaterial que requiere medidas de salvaguardia urgentes. También puede obtenerse asistencia financiera para salvaguardar el patrimonio en peligro. Se ha establecido una segunda lista, la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, para dar una mayor visibilidad al patrimonio cultural inmaterial y hacer que el público tome mayor conciencia de su importancia.

Es de esperar que la mayor visibilidad resultante de la inclusión en la Lista Representativa contribuya al reconocimiento y la valorización de la diversidad cultural de las diferentes comunidades, así como a mejorar su autoestima y el lugar que ocupan en la sociedad. Hay que procurar, no obstante, que esta mayor atención no surta efectos negativos en el patrimonio cultural inmaterial. Por ejemplo, la inscripción en la Lista Representativa podría provocar un turismo masivo que perturbaría la vida cotidiana de los miembros de una comunidad pequeña. Un turismo insuficientemente controlado podría transformar el patrimonio inmaterial en una expresión folclórica anquilosada, con la consiguiente pérdida del sentido sociocultural que tenía para las comunidades interesadas. Por otra parte, existe el riesgo de que la inscripción en

Página opuesta :

Japón - *El teatro
Nôgaku.*



*Es de esperar que
la mayor visibilidad
resultante de la inclusión en
la **Lista Representativa**
contribuya al reconocimiento
y la valorización
de la diversidad cultural
de las diferentes comunidades.*

la Lista Representativa cree una nueva etiqueta o marca de prestigio, transformando el patrimonio inmaterial en un objeto de explotación económica impropia. La participación de las comunidades y de la sociedad civil en la aplicación de la Convención de 2003 es indispensable para evitar estas consecuencias indeseables.

Esperamos que este libro, que presenta los 90 elementos incluidos en 2008 en la Lista Representativa, estimule el interés de sus lectores por el conjunto de este patrimonio vivo, empezando por las expresiones practicadas por sus propias comunidades.

Les invitamos a consultar nuestro sitio Internet (www.unesco.org/culture/ich) donde

encontrarán más informaciones sobre las diferentes iniciativas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Les incitamos también a que se pongan en contacto con las autoridades nacionales competentes para estudiar los diferentes medios de participar en las iniciativas de salvaguardia locales, regionales y nacionales.

Página opuesta :

Italia - El Canto a tenore, un canto pastoral sardo.

Página 26 :

México - Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos.

Página 27 :

Vanuatu - Los dibujos en la arena de Vanuatu.

Página 28-29 :

Bangladesh - Los cantos de los baul.

Página 30-31 :

*Guatemala
La tradición del teatro
bailado Rabinal Achí.*

Página 32-33 :

Jordania - El espacio cultural de los bedu de Petra y Uadi Rum.

Página 34-35 :

Indonesia - El teatro de marionetas wayang.













C-04
Media Luna
Media Luna
P-143



LAPRIN
10/5/12









Patrimonio inmaterial de la humanidad

- 
- Albania**
1 *La isopolifonía popular albanesa* p. 180
- Argelia**
2 *El Ahellil del Gurara* p. 182
- Armenia**
3 *El duduk y su música* p. 184
- Azerbaiyán**
4 *El mugham azerbaiyano* p. 186
- Bangladesh**
5 *Los cantos de los baul* p. 188
- Bélgica**
6 *El carnaval de Binche* p. 40
- Bélgica; Francia**
7 *Gigantes y dragones procesionales de Bélgica y Francia* p. 190
- Belice, Guatemala, Honduras, Nicaragua**
8 *La lengua, la danza y la música de los garífunas* p. 192
- Benin, Nigeria, Togo**
9 *El patrimonio oral Gelede* p. 194
- Bhután**
10 *La danza de máscaras de los tambores de Drametse* p. 196
- Bolivia**
11 *El carnaval de Oruro* p. 198
12 *La cosmovisión andina de los kallawayas* p. 60
- Brasil**
13 *Las expresiones orales y gráficas de los wajapi* p. 200
14 *La Samba de Roda de Recôncavo de Bahía* p. 202
- Bulgaria**
15 *Las Babi de Bistritsa – polifonía, danzas y prácticas rituales arcaicas de la región de Shoplouk* p. 204
- Camboya**
16 *El Ballet Real de Camboya* p. 80
17 *El Sbek Thom, teatro de sombras jémer* p. 206
- República Centroafricana**
18 *Los cantos polifónicos de los pigmeos aka de Centroáfrica* p. 208
- China**
19 *La ópera Kun Qu* p. 210
20 *El guqin y su música* p. 212
21 *El muqam uyghur del Xinjiang* p. 214
- Colombia**
22 *El carnaval de Barranquilla* p. 216
23 *El espacio cultural de Palenque de San Basilio* p. 218
- Costa Rica**
24 *La tradición del boyeo y las carretas* p. 220
- Côte d'Ivoire**
25 *El gbofe de Afounkaha: la música de las trompas traveseras de la comunidad Tagbana* p. 222
- Cuba**
26 *La Tumba Francesa* p. 224
- República Checa**
27 *Slovácko Verbuňk, la danza de los reclutas* p. 226
- República Dominicana**
28 *El espacio cultural de la Cofradía del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella* p. 228
29 *La tradición del teatro bailado Cocolo* p. 230
- Ecuador, Perú**
30 *El patrimonio oral y las manifestaciones culturales del pueblo zápara* p. 232
- Egipto**
31 *La epopeya Al-Sirah al-Hilaliyyah* p. 234
- Estonia**
32 *El espacio cultural de Kihnu* p. 236
- Georgia**
33 *El canto polifónico georgiano* p. 238
- Guatemala**
34 *La tradición del teatro bailado Rabinal Achí* p. 240
- Guinea**
35 *El espacio cultural del sosso-bala* p. 242
- India**
36 *El teatro sánscrito kutiyattam* p. 244
37 *La tradición del canto védico* p. 246
38 *Ramilla: representación tradicional del Ramayana* p. 248
- Indonesia**
39 *El teatro de marionetas wayang* p. 250
40 *El kris indonesio* p. 252
- Iraq**
41 *El maqam iraquí* p. 254
- Italia**
42 *El teatro de marionetas siciliano Opera dei Pupi* p. 256
43 *El Canto a tenore, un canto pastoral sardo* p. 258
- Jamaica**
44 *Las tradiciones de los cimarrones de Moore Town* p. 260
- Japón**
45 *El teatro Nôgaku* p. 262
46 *El teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku* p. 264
47 *El teatro Kabuki* p. 266
- Jordania**
48 *El espacio cultural de los bedu de Petra y Uadi Rum* p. 268
- Kirguistán**
49 *El arte de los akyn, narradores épicos kirguises* p. 100
- Estonia, Letonia y Lituania**
50 *Las celebraciones de los cantos y danzas bálticos* p. 270
- Lituania**
51 *La creación y el simbolismo de las cruces* p. 272
- Madagascar**
52 *El trabajo de la madera de los zafimaniry* p. 120
- Malawi**
53 *El Vimbuza, danza de la curación* p. 140
- Malawi, Mozambique, Zambia**
54 *El Gule Wamkulu* p. 274
- Malasia**
55 *El teatro Mak Yong* p. 276
- Malí**
56 *El espacio cultural del yaaral y del degal* p. 278
- México**
57 *Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos* p. 280



- Mongolia**
58 *La música tradicional del morin khuur* p. 282
- Mongolia, China**
59 *El Urtiin duu – cantos largos tradicionales de los mongoles* p. 284
- Marruecos**
60 *El espacio cultural de la Plaza Jemaa el-Fna* p. 160
61 *El Moussem de Tan-Tan* p. 286
- Mozambique**
62 *El Chopi Timbila* p. 288
- Nicaragua**
63 *El Güegüense* p. 290
- Nigeria**
64 *El sistema de adivinación Ifa* p. 292
- Palestina**
65 *La hikaye palestina* p. 294
- Perú**
66 *El arte textil de Taquile* p. 296
- Filipinas**
67 *El hudhud, relatos cantados de los ifugao* p. 298
68 *La epopeya Darangen de los maranao del lago Lanao* p. 300
- República de Corea**
69 *El rito real ancestral del santuario de Jongmyo y su música* p. 302
70 *Los cantos épicos pansori* p. 304
71 *El festival Danoje de Gangneung* p. 306
- Rumania**
72 *El ritual del Căluș* p. 308
- Federación de Rusia**
73 *El espacio cultural y la cultura oral de los semeiskie* p. 310
74 *La epopeya heroica yakuta Olonjo* p. 312
- Senegal, Gambia**
75 *El Kankurang, rito de iniciación mandinga* p. 314
- Eslovaquia**
76 *La fujara y su música* p. 316
- España**
77 *El misterio de Elche* p. 318
78 *La Patum de Berga* p. 320
- Tonga**
79 *Lakalaka, danzas y discursos cantados de Tonga* p. 322
- Turquía**
80 *El arte de los meddah, narradores públicos* p. 324
81 *El Sema, ceremonia mevlevi* p. 326
- Uganda**
82 *La fabricación de tejidos de corteza en Uganda* p. 328
- Uzbekistán**
83 *El espacio cultural del distrito Boysun* p. 330
- Uzbekistán y Tayikistán**
84 *La música shashmaqom* p. 332
- Vanuatu**
85 *Los dibujos en la arena de Vanuatu* p. 334
- Viet Nam**
86 *El Nha Nhac, música de la corte vietnamita* p. 336
87 *El espacio de la cultura de los gongs* p. 338
- Yemen**
88 *El canto de Sana'a* p. 340
- Zambia**
89 *La mascarada Makishi* p. 342
- Zimbabwe**
90 *La danza Mbende Jerusarema* p. 344



En primer plano Una mirada al patrimonio vivo

Esta obra presenta los 90 elementos inscritos en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Estos elementos ilustran la riqueza y la diversidad de este patrimonio, en una perspectiva de descubrimiento de la cultura del otro. Hemos elegido presentar “En primer plano” a siete de esos elementos, a fin de ofrecer al lector un ejemplo del patrimonio inmaterial en cada continente, así como informaciones más detalladas sobre esos elementos en particular. Estos reportajes se han originado en encuentros e intercambios con las comunidades que detentan estos patrimonios. Son como historias de vida de cada uno de nosotros, de los demás, de las comunidades.

Hay desde luego historias tristes, como la de la ex bailarina del Ballet Real de Phnom Penh que arrancaba páginas del cuaderno en el que conservaba las valiosas notas de los cursos de danza para enrollar cigarrillos a los soldados borrachos y evitar así que la mataran. Pero hay otras historias, como la del carpintero zafimaniry que corta un pedazo de madera sujetándolo entre las piernas para fabricar un objeto cotidiano que es casi una obra de arte. O la humildad de este médico kallawayá del altiplano andino de Bolivia, que implora la bendición de la Pachamama, rinde tributo a la tierra y contempla el cielo al tiempo

*¡Salvaguardar el patrimonio
inmaterial del mundo
es interesarse en
todas esas historias
y culturas para esclarecer
nuestro destino común
y honrar la vida!*

que prepara un remedio con las plantas de un jardín extraordinario. O bien el orgullo de seguir los pasos de los antepasados en el desfile de los Gilles por las calles de Binche, durante un carnaval único que se remonta a la Edad Media.

El patrimonio inmaterial está vivo y bien vivo en todo el mundo, incluso cuando lo sostienen a pulso unas docenas de personas que lo hacen vivir a pesar de las fuerzas de la cultura globalizada que transmiten la televisión e Internet. ¡Salvaguardar el patrimonio inmaterial del mundo es interesarse en todas esas historias y culturas para esclarecer nuestro destino común y honrar la vida!

Página opuesta :

España - *El misterio
de Elche.*

El carnaval de Binche

BÉLGICA





En primer plano

En el país de los Gilles

Al extremo de la llanura, justo tras las colinas de tierra levantadas por las antiguas minas de carbón, bajo una ligera nevada que adormece el paisaje, el chirrido de las ruedas del tren anuncian la parada. En el interior del tren, estudiantes de todo el mundo, algunos disfrazados, gritan por los pasillos, mientras que otros tienen la cara pegada al cristal de las ventanillas. Fuera, la barrera se ha bajado para dar paso al tren. Detrás, aparecen las primeras callejuelas tranquilas y aún desiertas de la ciudad medieval de Binche. Perpendiculares a la vía, estas callejuelas ofrecen a la vista una sucesión de casas de dos pisos de ladrillo rojo, perfectamente ordenadas. De cada casa se eleva el humo de las chimeneas, signo de una vida confortable y tranquila. Cuando el tren se inmoviliza en la antigua estación de estilo neogótico flamígero, los pasajeros se precipitan hacia la salida en una algarabía festiva. El jefe de estación entrega a cada uno el horario de vuelta. Se oye un redoble de tambores. El lanzamiento de algunos petardos excita el ambiente. Niños enmascarados juegan a darse miedo. No es casualidad que el cortejo se inicie aquí, frente a esta estación.

Binche es una bonita ciudad europea, ante todo histórica, con sus murallas, su torreón, sus



Bélgica

« Más bravas
que las fiestas de Binche
no hay »
*dice un proverbio español
del siglo XVI.*

puentes, diques y capillas. Fundada en el siglo XII por voluntad de los condes de la provincia de Hainaut, durante mucho tiempo fue un centro de intercambio de productos agrícolas, antes de convertirse en un importante mercado de telas y pieles en el siglo XV y, en época más reciente, en un centro de confección industrial. El siglo XVI fue el momento de esplendor de la ciudad, dominado por la figura de María de Hungría, gobernadora general de los Países Bajos, que en 1545 decidió construir en Binche un palacio suntuoso de estilo renacimiento italiano. En este palacio acogerá, cuatro años más tarde, a Carlos V y dará fiestas fastuosas. No obstante, el origen del carnaval de Binche es más antiguo: ya en el siglo XIV un concilio cristiano prohibió llevar máscaras en la ciudad. Algunos ven en ello el origen del Gille, la figura emblemática del carnaval de Binche.

Se dice que Carlos V llevó a Binche algunos ejemplares de vestidos de indios de América que el explorador Cristóbal Colón había traído en sus viajes. “De esta época data un proverbio español que dice: Más bravas que las fiestas de Binche no hay”,





recuerda divertido Olivier Desart, fotógrafo del carnaval de Binche. “Se dice también que en las fiestas organizadas por María de Hungría caían de lo alto peladillas y flores sobre los asistentes. Hoy se pueden ver en algunos grabados que han sobrevivido de esta época a salvajes con birretes de plumas. Durante mucho tiempo se creyó que estos vestidos inspirados en los de los indios de América eran los orígenes remotos del Gille.” Pero Samuel Glotz, gran especialista y fundador del Museo del Carnaval, ha demostrado que esta versión carece de todo fundamento.

Si nos remitimos a los archivos de la ciudad, el personaje del Gille se remonta a finales del siglo XVIII (1795), cuando aparece un tal Gaillart “vestido con un disfraz que aquí llaman de Gille”. El Gille es un personaje rural, “una reminiscencia de hombre salvaje transformado por su estancia en la ciudad y por la influencia del teatro popular (la *commedia dell'arte*)”.

Hoy en día este personaje legendario ha conservado su vocación inicial, la de símbolo de la naturaleza y su cronología. Si el “martes de carnaval” señala el final del invierno, el Gille encarna precisamente este momento importante de la vida del campo; él es quien expulsa la estación fría, símbolo del hambre, acelerando la llegada de la primavera.

Con la florescencia, el trigo crece y la riqueza vuelve.

Aunque el carnaval de Binche dura tres días, en realidad se prolonga todo el año. Este acontecimiento cultural y festivo de la ciudad se prepara con gran

El Gille ha conservado su vocación inicial, la de símbolo de la naturaleza y su cronología.

antelación. Amigos y vecinos se reúnen en una u otra de las trece sociedades existentes en la ciudad, que constan de 40 a 100 miembros cada una. Aunque el primer indicio de la existencia de una sociedad se remonta a 1549, actualmente la más antigua, y también la más activa, la sociedad de los rebeldes, se fundó a comienzos del siglo XX. “Nuestro nombre se origina en una reyerta de café. Todo empezó con un grupo de amigos que desfilaban juntos y que se pelearon; de pronto, un tipo exclamó ‘qué hatajo de rebeldes’, y así nació nuestra sociedad”, resume Richard Depré, su vicepresidente.



Después nació la sociedad de los regenerados, la de los jóvenes independientes, la de los arpistas, la de los máximos, la de los incorruptibles... “Son sociedades de pequeños revolucionarios”, dice divertido Gautier de Winter, presidente de la Asociación de Defensa del Folclore que federa a todas estas sociedades. En un principio desempeñaron un papel político y social: en Binche, era de buen tono pertenecer a una u otra sociedad según se fuera católico o socialista. Hoy en día las cosas han cambiado mucho; estas sociedades, apolíticas y laicas en su mayor parte, tienen por única misión asegurar la preparación del carnaval. Se ingresa en una sociedad según el clan al que se pertenece o por mera preferencia. Las subvenciones municipales se distribuyen a todas las sociedades por igual. No hay ningún ostracismo, aunque algunas se diferencian deliberadamente de otras imponiéndose algunas reglas, como la obligación de llevar sombrero...

Todas las sociedades se reúnen de diez a quince veces al año. Tratan de juntar fondos (el “bote”) para financiarlas, ensayan los pasos del carnaval y, sobre todo, eligen el tema del desfile y los atavíos.¹

Está, desde luego, el vestido de Gille, clásico, compuesto de un par de zuecos decorados de un “renon”, pequeña pieza de tela blanca y dorada aplicada al costado, de un pantalón con símbolos belgas que se remontan a la revolución de Brabante (los leones heráldicos, los colores —negro, amarillo y rojo— y también los pequeños soles cosidos en el vestido) y de un cinturón entallado de color negro, amarillo y rojo con campanillas. Está también la blusa, el collar de encaje que cubre los hombros, las mangas, la máscara y el sombrero de plumas, todos ellos en su mayor parte confeccionados a mano por establecimientos especializados o directamente por bordadoras particulares. Están además los disfraces del domingo de carnaval que varían de un año a otro, sin restricción alguna en la elección del tema. Son muchos meses de trabajo meticuloso, teniendo en cuenta que hay que ataviar a más de mil personas en total. Una preparación larga y costosa que contribuye a la economía de la ciudad.

“Mi familia vive en Binche desde hace 500 años, cuenta Lucie Brichot, la última y única fabricante de zuecos de la ciudad, justamente apreciada por su trabajo concienzudo. Hace 40 años que fabrico los zuecos de carnaval. Tengo 60 años de edad, mi abuela abrió la tienda en 1920. Empecé a trabajar a los 22 años; ahora mi hija va a encargarse del negocio. Antes había tres familias de fabricantes de zuecos. En mi tienda trabajo todo el año exclusivamente para el carnaval, con algunas excepciones, y no descanso nunca. No sé cuántos zuecos fabrico al año ... no los cuento, pero lleva tiempo. Está la brida, la placa que hay que fijar a martillazos, los talones, las medias lunas con los clavos. Fabrico cada par de zuecos como si fueran los zuecos del Gille. Me tomo todo

1. El “bote” (*cagnotte*) son las economías realizadas durante todo el año para hacer frente a los importantes gastos del carnaval.





Hace 40 años que fabrico los zuecos de carnaval. Tengo 60 años de edad, mi abuela abrió la tienda en 1920, ahora mi hija va a encargarse del negocio.

el tiempo necesario para fabricarlos bien y sólo vendiendo zuecos de Gille. Abastezco a Binche y a las ciudades del entorno, e incluso tengo pedidos del extranjero (Francia, Alemania...). Mi padre vendió zuecos para el Congo, donde antes de la independencia había belgas que se disfrazaban de Gille. Los zuecos del carnaval de Binche son únicos.”

Seis semanas antes del carnaval dan comienzo los ensayos de la banda oficial con los tambores, los timbales, los cobres y el director de la banda. Las canciones se remontan a la revolución de Brabante, de finales del siglo XVIII. Los músicos tocan todavía el *Lion Belgique*, *Fanfan la Tulipe* o *Le petit jeune homme de Binche* que se compusieron más tarde, en el siglo XIX. Las salidas carnalescas tienen lugar los cuatro domingos anteriores al domingo de carnaval. Los participantes ensayan el desfile en las calles de Binche, vestidos de paisano. A veces se ponen el cinturón y los zuecos y llevan la escoba, pero nunca el traje o el disfraz, que deben mantenerse secretos hasta el comienzo del carnaval. El lunes llamado “*trouilles de nouille*” es una cita importante que tiene lugar el lunes anterior a la semana del martes de carnaval. Es el día

en que todo el mundo se enfrenta y se provoca. La expresión “*trouille de nouille*” derivaría de “*trouille de guenouille*”, de *guenilles* (harapos, vestidos viejos). La tradición quiere que la gente vista disfraces de años precedentes para ir a “incordiar” a los otros, los que no participan en el juego, los que no se han disfrazado.

Conversación oída en un bar: un hombre que lleva una máscara de mujer se acerca a un cliente apoyado en la barra. Parece conocerlo.

– “¿Me conoces?, dice, dirigiéndose a la víctima.

– ¡Buenos días mascarita! No, lo siento, no te conozco. ¿Quién eres?

– Pues si es así, bien podrás pagarme una pinta”, exclama el hombre enmascarado, que introduce subrepticamente en el vaso de su víctima un pequeño pescado muerto que sujeta con un hilo, obligando así al otro a ordenar nuevas consumiciones.

“Al encarnarse en Gille, el campesino, el músico o el tambor, cada uno indica a su manera su adhesión a la tradición y al rito, se identifica con la comunidad, se integra en ella y hace suyos los valores a los que todo natural de la ciudad está profundamente apegado, adhiriéndose de este modo a la mística colectiva de la que está



imbuida toda fiesta tradicional”, escribe, en un hermoso libro sobre el carnaval de Binche, Michel Revelard, ex director del Museo de la Máscara, que conserva una colección importante de los diferentes elementos que constituyen la tradición. El domingo de carnaval es el día más animado de los tres días de festejos. En esta ocasión se visten los disfraces de fantasía. Es el día en el que todo es posible, en el que hay que sorprender, asombrar. Esto es precisamente lo que hacen los “GI del amor”, soldados americanos en traje de faena con un casco militar rosado, que desfilan tocando el tambor. Otros pasan delante de ellos vestidos de elegantes del siglo XIX, disfrazados de lo que los naturales de Binche llaman la “*mam’zelle*” (“la señorita”). Durante esta jornada inaugural del carnaval la originalidad y la creatividad son de rigor. El carnaval empieza de verdad el domingo hacia las 15.30 horas, cuando llega el último tren de Bruselas con los rezagados que vienen de todo el país. Lentamente los cortejos se van formando en hileras apretadas frente a la estación. Es el momento en que se descubren los vestidos confeccionados con el máximo secreto durante todo el año...

- “Y tú, ¿de qué vas disfrazado?”

- ¡De pájaro exótico!”

Por la mañana, los tambores han ido a buscar a los participantes casa por casa. Al ritmo de los tambores y los cobres, el desfile avanza difícilmente entre la masa compacta de los asistentes, dirigiéndose por las grandes arterias de la ciudad hacia la Plaza Mayor. Algunas familias se han instalado en los balcones para ver mejor el desfile. Aplausos y una lluvia de confeti escoltan la marcha colorida y estruendosa. A ambos lados de la calzada, puestecillos improvisados venden bocadillos de salchicha blanca, patatas fritas y barquillos. A las 18.30 el cortejo se disuelve, pero la fiesta continúa en los bares vecinos hasta bien entrada la noche.



El lunes de carnaval es una fiesta más íntima en la que se descansa de las excentricidades del día anterior. Los habitantes de la ciudad se reúnen a almorzar en sus casas, con ostras y champán. Después, a mitad de la jornada, los amigos desfilan por las calles y se baila en medio de la calzada al son de la viola, que en realidad es un organillo importado por una familia flamenca que se instaló en Binche en 1880.

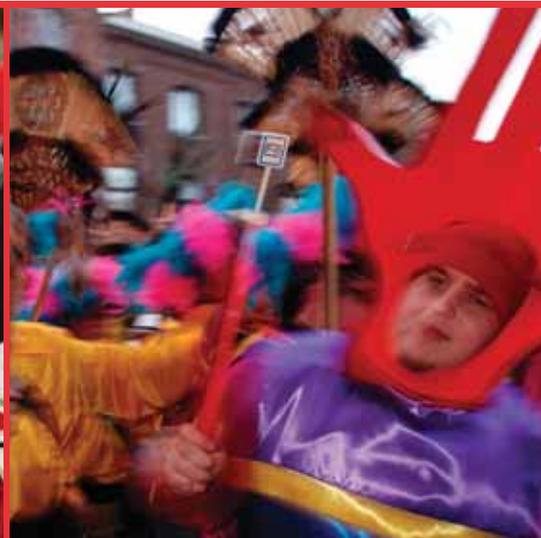
El momento culminante del carnaval tiene lugar la víspera del martes de carnaval. Es el episodio sagrado del relleno del Gille. Hacia las tres de la mañana, el encargado de la ceremonia viene

*Los amigos desfilan
por las calles y
se baila en medio
de la calzada
al son del organillo.*

a vestir a aquél en quien ha recaído el honor de disfrazarse de Gille, rellenándolo de paja (la paja, junto con el cinturón entallado y la pequeña escoba de mimbre, es símbolo de fertilidad y la riqueza). Sólo los familiares y allegados pueden asistir a este acto importante, que dura una buena hora. “Es un momento privado de una especial intensidad, explica el fotógrafo Olivier Desart. Hay que conocer a la familia para asistir a él y, para el Gille, reviste una gran solemnidad. En algunas casas incluso se niega la entrada al público. Es algo muy serio. Después del relleno, se bebe una copa de champán y el Gille se va a la calle acompañado de su ‘tamborilero’. Va de casa en casa a buscar a los otros Gilles que forman su sociedad.”

Por la mañana temprano, al ritmo de los tambores marcado por el paso de los zuecos, los grupos convergen en la Plaza Mayor. Hacia mediodía, cuando ya están todos reunidos, los Gilles se ponen la máscara con los pequeños anteojos verdes. “Es un gran orgullo ir vestido de Gille, cuenta Richard Depré, vicepresidente de la sociedad de los rebeldes, que también es un Gille. Ser Gille es ser de Binche en el alma... Para mí, lo extraño sería no serlo. Tengo 45 años y es la cuadragésima vez que hago de Gille.” Esta







máscara tan singular se fabrica con un método tradicional a base de una tela de algodón en la cual se dibujan los contornos y los elementos de la cara —cejas, patillas, bigote, mosca— antes de prensarlo y sumergirlo todo en parafina.

Después del almuerzo, los grupos se reconstituyen en la Plaza Mayor y hacia las tres de la tarde los Gilles, algunos de los cuales llevan el sombrero de pluma de avestruz, lanzan naranjas a modo de ofrenda. Es por esto por lo que en Binche todas las ventanas tienen rejas. Por prudencia, el Gille tiende generalmente la cesta o entrega las naranjas en la mano. Está terminantemente prohibido devolverle la naranja al Gille. Es una ofrenda sagrada y la mayoría de los naturales de Binche conservan la naranja como un bien preciado. Todos tienen en su casa una cesta de naranjas secas. Se cuenta que una anciana se hizo enterrar con todas sus naranjas. En general, el reglamento de los Gilles es estricto: está prohibido beber y comer en la calle durante el desfile, y nadie puede separarse del grupo para volver a su casa sin ir acompañado obligatoriamente de un tambor.

La fiesta se termina un poco más tarde con un vasto corro en la Plaza Mayor, seguido, por la noche, de unos inmensos fuegos artificiales.

Le plus Oultre, que es la divisa de Binche, arde en una grandísima hoguera. Por la mañana, sólo quedan los confeti. Se diría que un huracán ha arrasado la ciudad. Los trenes parten en sentido contrario, llevándose un poco de la vida y la energía de toda una ciudad. “Cuando todo ha acabado, la sensación de tristeza es inmensa, confirma Gautier de Winter, presidente de las sociedades. La ciudad que durante tres días vivió una fiesta maravillosa y alegre ahora está muerta, desierta. Este carnaval es de verdad una pasión y por ello resulta difícil describirla, porque es algo que nos hechiza totalmente. En el ritmo de la orquesta, en el hecho de disfrazarse de Gille, hay emociones soterradas. Es algo muy especial. Para mí es connatural porque he nacido en Binche. Las muchachas embarazadas participan en el carnaval, y ya en sus vientres también participan sus hijos. Cuando llegamos al mundo es como si lo lleváramos en la sangre, ya hemos oído a las orquestas, y es típico ver a un niño muy pequeño ponerse a bailar con toda naturalidad apenas escucha los primeros redobles del tambor.”



Retrato

Henri Depré

*Pero, ¿quién se oculta detrás de la máscara?
“¡Soy un Gille de Binche! Lo soy desde hace más de 50 años, señor, puesto que fui Gille por primera vez en 1953. Después he recibido todas las medallas: la de los 20 años, la de los 30 y ahora la de los 50 años de Gille. Soy hijo, nieto y bisnieto de una familia de Gilles. En una época éramos seis Gilles en la familia: mi abuelo, mis primos, mi padre y sus dos hermanos. El Gille de Binche, en nuestra casa, es más que una tradición, forma parte de nuestra vida, es toda nuestra vida. Recuerdo como si fuera ayer la primera vez que fui Gille: acababa de cumplir cinco años. Soy de una familia de confeccionistas y en aquella época vivíamos en una casa grande en el centro de la plaza principal; como puede usted ver, era el lugar ideal para debutar. Ocupábamos los primeros palcos del carnaval. Detrás de la casa había un pequeño taller de confección en el que trabajaban mis tíos y mi padre. Y en este taller es donde se rellenaba a los Gilles de la familia. A mí, curiosamente, me rellenaron en la parte de atrás de la cocina, porque al haber otros cinco Gilles no quedaba sitio en el taller. Pero en todo caso tenía a la familia en torno, ya que era la gran iniciación... Tuve que subirme*

Bélgica

Un Gille de Binche encontrado por casualidad en el carnaval





a una pequeña silla que mi abuela había dispuesto para que el encargado del relleno pudiese trabajar sin inclinarse demasiado. Y, cuando había terminado su trabajo, era como si se aprendiese a andar: se alzaba uno e iba a encontrarse con los otros Gilles. Poder unirme a los mayores me embargaba de un inmenso sentimiento de orgullo. Además, nos encontrábamos en la plena euforia de la posguerra, en 1953; aunque guerra estaba todavía presente en el ánimo de todos, soplaba un viento de renovación.

Mi segundo gran recuerdo es el del centenario de nuestra sociedad, en 1999. Allí estábamos, bien vivos todos, para llevar dignamente el vestido y representar a nuestra sociedad. Porque encarnar al Gille es ante todo recibir una educación. Ser Gille supone respetar ciertos valores que se transmiten de generación en generación. Es una educación sumamente severa y estricta basada en el respeto de las tradiciones, de la danza y, sobre todo, de las personas, de todos los participantes en el carnaval. Hay que adherir a una manera de ser que es una mezcla de respeto de sí mismo y de los demás, y más que nada de su ciudad. Cuando desfilamos, estamos como encerrados en un capullo, porque la fiesta crea un espíritu de grupo. Y, sobre todo, uno tiene que divertirse: no se puede hacer de Gille con los pies de plomo. El día en que me digan que ya no puedo ser Gille me llevaré un disgusto. En el fondo, será como perder mi corazón de niño. Por desgracia, cada carnaval que pasa es otra vuelta de manivela. De hecho, usted me

habla de mi máscara, pero olvida algo que es muy importante, y aquí repetiré lo que solía decir mi tío: “Un Gille es ante todo un Gille con sombrero.” Estoy muy de acuerdo con él. Por lo demás, en el monumento que se alzó en homenaje a los Gilles en el centro de la ciudad en 1952, frente al Museo de la Máscara, el Gille lleva sombrero. Y el Gille que sirvió de modelo al escultor fue precisamente mi padre. Esto explica muchas cosas, desde luego.

Entrevista

Bélgica

Michel Revelard

Antropólogo,
ex director del Museo de la
Máscara de Binche

¿Por qué el carnaval de Binche es a la vez un acontecimiento festivo y un rito?

Por definición, un carnaval es un acontecimiento festivo público. El de Binche es una fiesta sumamente importante a la que la población está muy apegada. En la práctica, toda la vida colectiva y social, yo diría incluso el calendario, vive al ritmo del carnaval. Además, es un rito porque se rige por reglas estrictas. En un libro escribí que “ser Gille es como entrar en religión”: en efecto, hay muchos puntos comunes. Existe verdaderamente un culto del Gille, un culto del carnaval con comportamientos bien definidos. Hay en cierto modo un “credo”, con cosas que se pueden decir, y otras que no.

¿Sabemos algo más sobre su origen real?

No podemos dar una fecha precisa para el origen del carnaval. Algunos historiadores han exagerado su antigüedad para enraizar su identidad en el tiempo y hacer una versión del mito fundador que se encuentra en todas las sociedades. Existe la teoría española, que atribuye esta práctica a los usos y costumbres de la época de Carlos V, hacia 1549. Yo creo que es una leyenda. Según otra teoría, que lo hace remontar



a la noche de los tiempos, el Gille sería un personaje enmascarado originario del neolítico, que bailaba para acrecentar las cosechas. Es esta la leyenda que se ha preferido, para sustituir los orígenes hispanizantes del carnaval con un ritual vinculado a la cosecha.

En su libro usted evoca incluso “la función mágico-religiosa del carnaval”.

Es algo que está en el inconsciente colectivo. Los naturales de Binche están convencidos de que se trata de un culto ancestral y lo vinculan a un rito mágico destinado a proteger a la colectividad local. A menudo se compara al Gille con un gran sacerdote de la renovación. Pero todo esto es una mezcla de sentimientos de orgullo, de recuerdos personales o familiares y de transmisión oral con análisis y explicaciones eruditas, desde las del periodista hasta las del etnólogo. Hay que estar alerta, porque esta visión coincide en cierto modo con lo que he dicho antes de los mitos fundadores que nutren todas las fantasías sobre la identidad étnica y cultural de una región o de una ciudad.

¿En qué consiste la particularidad de este carnaval?

Hay dos o tres elementos que caracterizan al carnaval. Ante todo, la pasión, el apego profundo de los naturales de Binche por esta fiesta. Es verdaderamente una práctica social, porque debemos tener en cuenta también a todos aquellos que se ocupan de lo que llamo “actividades periféricas” vinculadas al carnaval: organizadores, artesanos o músicos. Es

toda una economía que gira en torno a este acontecimiento. El carnaval de Binche es una manifestación viva, popular. Hay, por último, el aspecto “espectacular” del acontecimiento que le ha deparado su renombre mundial, convirtiéndolo incluso en uno de los símbolos de Bélgica en el extranjero. De hecho, la particularidad de este carnaval es el propio Gille. Este personaje presenta un aspecto fascinante, con su traje engalanado con los colores nacionales de Bélgica, su sombrero con la pluma y todos los demás detalles suntuarios. Por otra parte, el lanzamiento de naranjas es otro de los signos exteriores de riqueza de este carnaval. Debemos pensar que hasta 1945 había que ser rico para poder lanzar kilos de naranjas a la calle. Hay mucho de relumbrón en el carnaval de Binche.

¿Cómo explica usted esta fe intacta?

Digamos que la fe de la población se forjó en el siglo XIX. Para mí, es entonces cuando el carnaval adquirió su importancia. Estudiando de cerca la cuestión a través del testimonio de los archivos de la época me di cuenta de que, hasta 1860, el carnaval no representaba gran cosa para los habitantes de la ciudad. Se trata pues de una fe bastante reciente. Desde luego existían ya mascaradas, pero no tenían punto de comparación con la efervescencia popular de hoy. Sólo en 1860 las autoridades municipales decidieron hacer de estas mascaradas un verdadero carnaval, promovido y encuadrado. Se han conservado anuncios de la época, en forma de carteles callejeros, que invitaban a la población a participar en el acontecimiento.

¿Qué papel desempeñan las sociedades en el carnaval?

Son un poco como un club de fútbol, con sus jugadores, dirigentes y aficionados. A una sociedad de 150 Gilles hay que sumarle el comité, las familias, los asociados, los que pagan una cotización: es mucha gente. Detrás de cada sociedad hay varios centenares de habitantes de Binche movilizados. Los orígenes de estas sociedades varían mucho; unas son más antiguas que otras y, en principio, todas son apolíticas aunque, en la práctica, algunas son de obediencia socialista, otras católicas o conservadoras. Dicho esto, hay un consenso: en el momento en que se habla del carnaval, los Gilles se enfundan su traje y todas estas diferencias desaparecen. En el siglo XIX las rivalidades eran mucho más radicales que en nuestra época, en que prevalece el consenso.

¿Cómo se asegura la transmisión del carnaval?

En el momento en que redobla el tambor, es decir dos meses antes del carnaval, empezamos a ensayar, nos reunimos para discutir y organizarlo. Es en esta ocasión, en general, cuando se transmite la tradición. Todo se sacrifica al carnaval, las fiestas de final de año, las vacaciones; nos endeudamos para representar el Gille. Después, la transmisión se hace automáticamente de padres a hijos, sobre la marcha. Es casi un proceso espontáneo, mimético, en particular los pasos de baile.

Entrevista **Bélgica**



¿Cree usted que esta tradición ancestral resistirá al paso del tiempo?

Sí, desde luego, aunque se han producido algunos cambios. Ciertas tradiciones han desaparecido, otras se transforman. Pienso en la máscara, que en una determinada época ya no se llevaba y que hoy ha vuelto a ser obligatoria. La máscara es un poco la esencia de la identidad del Gille. Representa el anonimato, pone a todo el mundo en pie de igualdad. Es una forma de cohesión social que se manifiesta llevando la máscara. Es la uniformidad de los rostros. Y esto es muy importante. Nos acercamos así al lado neutro del carnaval.

En la salvaguardia de esta tradición, ¿ha desempeñado un papel la proclamación por la UNESCO de obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad?

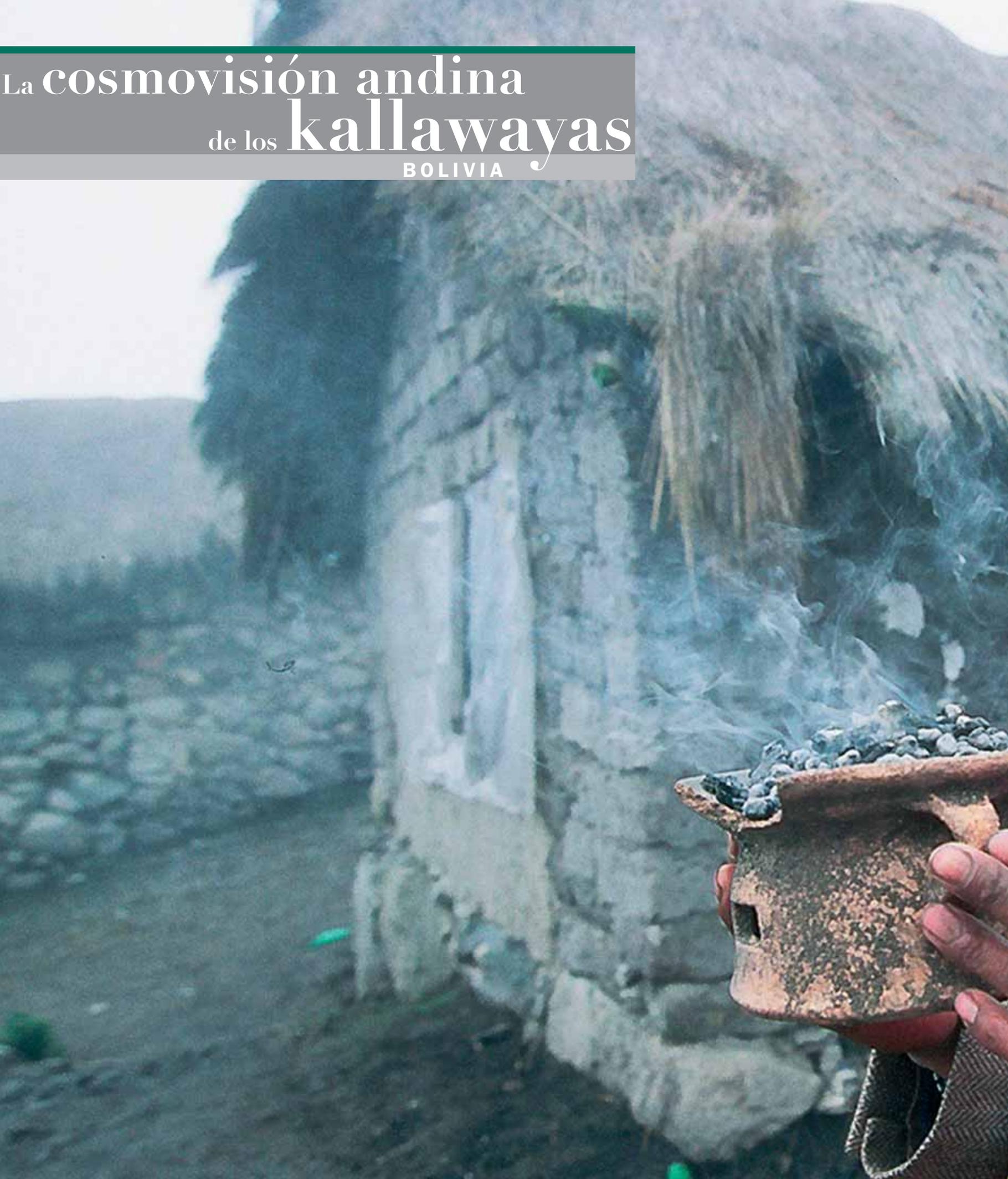
Desde luego, esta proclamación permitió recordar las reglas del carnaval y adoptar iniciativas para salvaguardar la tradición. La etiqueta UNESCO ha tenido un impacto real, sobre todo en el extranjero. Aquí, la gente tiene conciencia desde hace tiempo de la importancia de este acontecimiento. Son ante todo los naturales de Binche los que han de hacer vivir el carnaval, y me parece a mí, facilitar su evolución. No deben encerrarse en una fiesta fija y

reglamentada en exceso. Hay que conservar la espontaneidad, aceptando que algunos usos se modifiquen lentamente. Alguien dijo un día: "He ido a Binche, es una fiesta seria". Una fiesta seria: ¡qué paradoja! Y sin embargo, es la realidad. ¡Qué buen modo de resumir este carnaval!





La **cosmovisión andina**
de los **kallawayas**
BOLIVIA





En primer plano

En el país de las hierbas sagradas

Tras haber dejado el lago Titicaca, algunos automóviles bien equipados se arriesgan a escalar las cumbres por la única ruta escarpada que serpentea a lo largo de abismos amenazadores. Durante mucho tiempo pocos turistas se aventuraban en esta región montañosa de Bautista Saavedra, en el norte de Bolivia, cuya primera ciudad, Charazani, está separada de La Paz por más de 260 kilómetros de carretera mal asfaltada. En autobús, el trayecto puede durar más de diez horas. El viaje es fatigoso por este camino de ripio cavado a pico y con dinamita en la roca friable. El camino sube hacia las cumbres nevadas desapareciendo de vez en cuando detrás de las nubes. La carretera está allí, olvidada, en el corazón de los Andes, entre los 3.350 y los 4.000 metros de altura, en medio de esta inmensa cadena montañosa, vasta muralla que separa a las civilizaciones. Al abrigo de un mundo agitado y ruidoso, los kallawayas viven al ritmo del viento, la lluvia, los ciclos del sol y de la luna. En una vuelta de la carretera no es extraño ver surgir a estos hombres como gigantes recortados contra los precipicios insondables. Son como sombras



Bolivia

**El dios Pachacamac
lanzó una lluvia de estrellas,
y una de ellas cayó sobre la tierra.
Así nació la tierra
de los kallawayas.**

inmóviles flotando por encima de la nada. Con los pies desnudos en sus sandalias, tanto en el frío del invierno como en las lluvias de la estación húmeda, de noviembre a abril, caminan sobre un suelo fértil e imprevisible a la vez. Con los sombreros en forma de aureola encasquetados en la cabeza, envueltos en sus ponchos rojizos, se presentan con la actitud discreta de las personas sencillas y honradas. Este pueblo pacífico, maltratado por ambiciones ajenas, mira sin desprecio al extranjero, al descendiente quizá de los invasores de hace 400 años.

Algunos metros más abajo, la tierra ya no es triste; en ella aparecen los primeros pastos que nutren a las llamas y las alpacas, los corderos y las vacas, las primeras flores que dan un toque de color a los ríos. Todos los kallawayas comparten los monumentales cultivos en terrazas que bajan por las laderas de la montaña desde la época prehispánica. Maíz, papas o batatas crecen por doquier. Estas muescas inverosímiles han esculpido la montaña, como las arrugas que el sol





labra en los rostros de estos hombres. Cuando la carretera desciende un poco y vemos la iglesia, el hotel y el hospital de Charazani, la desolación de las cumbres cede el paso a un verdadero jardín del Edén en el fondo del valle. Los helechos se cruzan con las hojas de los eucaliptos que desprenden su agradable perfume por esta carretera de La Paz que se detiene aquí. Nos encontramos ante un anfiteatro natural surgido como por arte de magia entre dos picos nevados y sagrados, rebosante de cascadas y lagunas luminosas, arbustos y flores amarillas y rojas llamadas “matas de floripondio del Ayllu Chari”, flor sagrada que se encuentra en todos los prados y que es una planta decorativa más que medicinal.

Extraño paisaje el de esta tierra, que nutre desde siempre la mitología kallawayaya. Aquí nacen los senderos que conducen a las pequeñas localidades de los alrededores. Se cuenta que dos pueblos se disputaban un territorio. El dios Pachacamac lanzó una lluvia de estrellas, y una de ellas cayó sobre la tierra y se incrustó en ella, abriendo una profunda hondonada en medio de la montaña. Así nació la tierra de los kallawayas. Aún hoy, la población se recoge en el lugar donde dicen que cayó la estrella. En quechua, *ilaki* y *chiki* significan “tristeza” y

Los kallawayas *viajan mucho* para ejercer su medicina en todo el mundo.

“sufrimiento”; la primera palabra se refiere a los objetos y la segunda a los seres. He aquí resumido el espíritu de todo un pueblo, más redentor que guerrero. Para los kallawayas que viven en la remota provincia de Bautista Saavedra, al norte de La Paz, el mundo es único: hay una tierra, hay hombres que forman un todo indivisible. Este pueblo de unos 10.000 habitantes, abierto al mundo, vive desde hace casi mil años en este inmenso y remoto territorio, de más de 2.500 km² de extensión. Sin duda por todas estas razones los kallawayas mantienen un contacto muy estrecho con la naturaleza, a la que respetan por encima de todo. Piden permiso a una planta antes de cortarla y utilizarla en sus medicinas. Se sienten hijos de la Pachamama, la madre del tiempo



y del espacio, a la que expresan su gratitud e invocan periódicamente para obtener su ayuda, en particular mediante la ceremonia del Pagar, ritual de ofrendas que suele celebrarse en las cumbres de dos montañas sagradas. Sus profundos conocimientos astronómicos les permiten sacar conclusiones sobre el porvenir. “Nosotros creemos en esta cosmovisión, es decir, en la Pachamama, madre del espacio y del tiempo, explica el médico kallawaya Valentín Quispe. También creemos en el Señor Jesucristo y en todas nuestras tradiciones: todas ellas son una sola y misma cosa. Creemos en las almas. Podemos prever el futuro y el tiempo, observando la luna, su estado, su evolución, las nubes que la cubren... Tenemos incluso el don de actuar sobre los elementos naturales. Somos capaces de detener la lluvia o provocarla.” Para los

kallawayas, la vida está en todas partes. Sus menores gestos cotidianos son meticulosos, sacralizados. Antes de comer, rezan. Nada se deja al azar. Manipulan las energías y se protegen de lo peor con amuletos. Creen en un mundo invisible muy poderoso, en el que la naturaleza es dual. Algunos animales, como el gato o la serpiente, tienen en el universo un *alter ego* encargado de velar por la evolución de la especie. Los elementos naturales poseen dos caras, una buena y otra mala. Si la lluvia representa la abundancia y la fertilidad, también es la muerte cuando se produce en forma de diluvio. Los kallawayas pueden actuar sobre todas estas fuerzas, con las que entran en comunicación. En realidad, estos conocimientos son el fruto de una profunda observación del mundo y de la vida en general.





Kallawaya significa el país del “pueblo portador de la medicina herborista”. Aunque el origen de este pueblo es muy incierto (sin duda es anterior al Imperio Inca), los historiadores piensan que procede de una localidad peruana de nombre casi igual, Carabaya. Estos nómadas, libres

**Tres climas, tres
ecosistemas que ofrecen a
este pueblo sabio y curioso
una variedad inmensa
de plantas medicinales.**

de todo dominio desde siempre, se habrían instalado más tarde al sur de la Cordillera de los Andes, entre las montañas de Apolobamba y Muñecas, en la actual Bolivia. Deslumbrados por la belleza del paisaje y la riqueza de la flora, los kallawayas se establecieron definitivamente en esta provincia, que en el siglo XX pasó a

denominarse Bautista Saavedra, nombre de un político célebre, y que se divide en una zona tropical cercana a la selva amazónica (la yunga), otra zona templada en el corazón de los valles y, por último, una zona de clima montañoso. Tres climas, tres ecosistemas que ofrecen a este pueblo sabio y curioso una variedad inmensa de plantas medicinales. Allí encuentran sobre todo la famosa coca que sirve para todo, entre otras cosas para curar el dolor de cabeza, y se utiliza mucho en los ritos.

La medicina kallawaya es una mezcla de espiritualidad y de refinadas prácticas herboristas. En esta región hay más de 980 especies de plantas, que en su mayoría se utilizan con fines medicinales. Así, por ejemplo, la *willia* y la *chanca piedra*, eficaz para eliminar los cálculos biliares. Los médicos kallawayas utilizan también el malvavisco, la salvia y la famosa *munia-munia*, variedad de menta de múltiples virtudes. “La enseñanza de esta medicina blanda se hace mediante la observación, explica Valentín Quispe Valencia, médico kallawaya desde los 13 años de edad. La mayoría de nuestros conocimientos nos han sido transmitidos por necesidad.



Hemos aprendido mirando. En último instancia, si nuestros tratamientos basados esencialmente en las plantas no bastan, recurrimos a la Pachamama. Rezamos para que nos ayude. La gran diferencia con la medicina clásica es que nosotros no hacemos operaciones. Entre nosotros no existe la cirugía. Lo cierto es que el paciente debe creer en nuestra medicina si quiere curarse. Es muy importante porque, si no, todos nuestros esfuerzos para curarle serán inútiles.”

El rito de la mesa de curación es un acto sagrado que consiste en pedir la ayuda de la Pachamama. Con gestos metódicos y precisos, acompañados de oraciones, el médico kallawayá deposita en un paño extendido sobre el suelo de cinco a diez trozos de algodón o de lana de llama en el interior de los cuales se encuentran las famosas hojas de coca. Encima esparce migas de pan y flores de retama o de clavel y de diferentes plantas. Después, tras bendecir el conjunto con la señal de la cruz, pronuncia unas fórmulas y coloca cada ofrenda en una bolsa de tela que apoya contra la frente del paciente, recitando palabras mágicas. A continuación el paciente debe soplar sobre las ofrendas para evacuar las malas energías. Una vez finalizado el rito, el médico las echa al fuego, que se supone ha de llevarse el mal. La consulta se paga con algunos pesos bolivianos o con cualquier objeto de valor.

Desgracia

chikin chikin desgracia

chayta kunan urakaponga

chay desgracia, chikin

waj laduman, mayunejman purinqa

chikin, desgracia, chikin,

ay... ay...

desgraciakuna, chikin

wawakunapas llakikunman... onkoynioj kanku

chareqa,

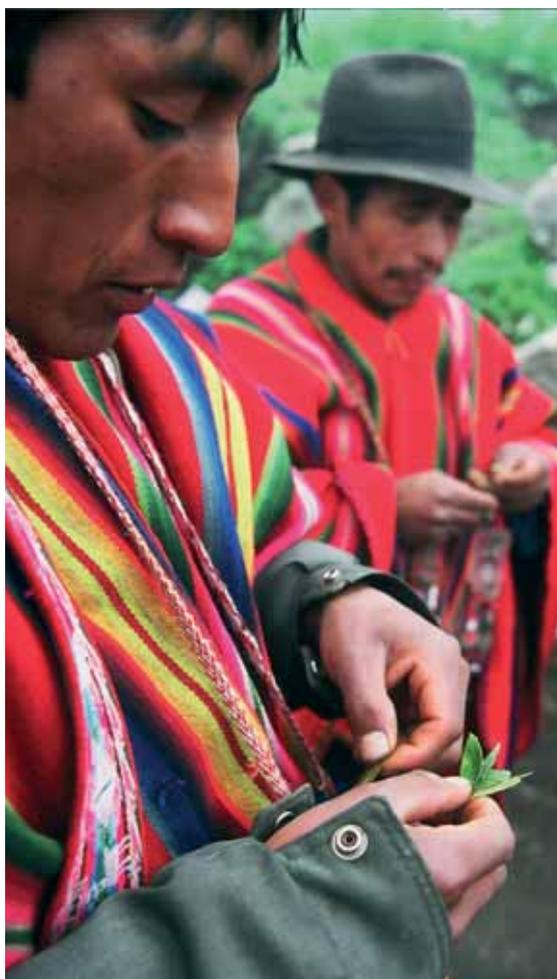
chiki, chiki, chiki, chiki, chiki,

ay... ay... ay...

*llakikusqan, llakikusqan kunan,
chay personakusqan
mayuman, mayuman riponqa,
mayuman, mayuman, mayuman, mayuman
mayuman, mayuman riponqa,
tukuy sajrayoj, sajrayojkuna urakonqa,
chiki, chiki, chiki
ay... ay... ay...*



*Desgracia
pena, pena, desgracia
ahora van a bajar,
esta desgracia, esta su pena
se ira a otro lado, al río,
su pena, desgracia, su pena,
ay... ay...
las desgracias, su pena
tal vez los niños sufren... deben estar
enfermos,
pena, pena, pena, pena, pena,
ay... ay... ay...
su tristeza, ahora su tristeza,
estas sus preocupaciones
al río, al río, al río, al río, al río, se perderán en
el río,
al río, al río, al río,*



*abajo, todos los males, todo lo malo,
pena, pena, pena,
ay... ay... ay...*

**La solidaridad es
una de las reglas de oro
de este pequeño pueblo
orgulloso de
sus conocimientos.**

Hoy por la carretera de las aldeas kallawayas circula la brigada del Ministerio de Salud Pública encargada de vacunar a los habitantes de la región. Esta brigada está compuesta de médicos formados en la Universidad de La Paz, que están en contacto cotidiano con las prácticas herboristas de los kallawayas. “Son dos medicinas complementarias, estima el Dr. Jaime Montesinos. Hoy en día, el mate es una planta apreciada y utilizada en todo el mundo. Está también la ruda, que es una planta extraordinaria para los dolores musculares y articulares y los reumatismos, además de ser un excelente antiinflamatorio. En nuestra condición de médicos, debemos apoyar este encuentro de conocimientos. Desde luego es necesario controlar y verificar que algunas plantas no sean peligrosas para la salud. Pero no cabe duda de que los kallawayas saben curar muchas enfermedades, como los problemas de vesícula o de páncreas, y también algunas enfermedades sexualmente transmisibles. Por lo general se nos acepta bastante bien, aunque tropezamos con algunas dificultades, sobre todo con ciertos pacientes que se niegan a vacunarse por miedo a contraer la enfermedad.” El dentista Marco matiza más sus observaciones: “No conozco ninguna planta que calme el dolor de muelas. En cambio, lo que sí sé es que la coca destruye los dientes”, dice, aunque reconoce también que, aparte de los problemas de dientes, los kallawayas sufren pocas enfermedades.





A lo largo de la historia, la farmacopea botánica de los kallawayas se impuso rápidamente como una de las más ricas del mundo. El gobierno boliviano envió a la Gran Exposición Universal de París, de 1899, una muestra selectiva de las mejores plantas utilizadas por los kallawayas. Algunos años después, en 1932, los médicos kallawayas fueron movilizados con ocasión de la Guerra de la Independencia del Chaco contra el Paraguay y enviados al frente como refuerzos para curar a los heridos. En 2003, poco después del reconocimiento de la UNESCO, se inauguró en la aldea de Curva un dispensario exclusivamente kallawayas. Por desgracia la experiencia ha fracasado, como confirma Luis Sempertegui, funcionario del Viceministerio de Cultura: “Esta iniciativa no correspondía a la cultura kallawayas, que es un pueblo por naturaleza nómada. Los curanderos son itinerantes, se desplazan a la casa de sus pacientes. El hospital representa una forma de sedentarización. Había muy pocas visitas de pacientes porque no entraba en sus costumbres: los locales estaban vacíos. Ahora está previsto reactivar el proyecto haciendo venir pacientes del extranjero que deseen hacerse curar por los kallawayas.”

Los kallawayas han sido desde siempre un pueblo de migrantes. Rodeados de montañas, aislados del resto del mundo por una muralla natural, adquirieron rápidamente la afición de los viajes. Son los nómadas de América Latina. Esta característica les granjea el respeto y la desconfianza de los pueblos vecinos. Algunos sospechan que se dedican a la brujería, o se les teme por sus conocimientos y sus poderes. Abiertos y curiosos, tienen la costumbre de abandonarlo todo durante varios meses para confrontarse con otras realidades. Abandonan mujeres y niños y se van, a menudo a pie, de Argentina al Brasil, del Perú a Venezuela, en viajes que duran varios meses.

Los viajes no son nunca improvisados, sino que se preparan con mucha antelación. Los kallawayas viajan con un equipaje ligero y llenan sobre todo sus famosas *kapachas* (estuche médico) de muchas plantas que les permitirán resolver sus consultas. Se van a curar a pacientes del otro extremo del continente, y aprovechan para volver a su tierra con nuevas hierbas. Se dice que en el pasado eran recibidos en la corte inca para ejercer su medicina. Con la llegada de las prácticas modernas en esta sociedad tradicional, la reputación de los kallawayas se ha mantenido inalterada. Pascual Apaza Arapa, médico kallawayas desde la edad de 13 años, originario de una pequeña aldea cercana a Charazani, se felicita incluso de que el número de adeptos a su medicina se haya multiplicado desde hace algunos años. “Hace casi veinte años que practico, y tengo cada vez más pacientes, y no solamente de nuestra tierra sino también de La Paz. Viajo un poco por toda Bolivia, a Copacabana, Sucre, Cochabamba, Potosí ... Incluso a veces voy al Perú. Me vienen a buscar. Hace algunas semanas vinieron de Potosí a verme. Era una persona que había resultado herida por las inclemencias del tiempo, arrastrada por una corriente de lodo. Las piedras le habían aplastado la espalda y el hombro.” Los kallawayas viajan mucho para ejercer su medicina en todo el mundo: “Pero, atención, advierte el alcalde de Charazani, están obligados a regresar. El kallawayas tiene la obligación moral de hacer que la comunidad aproveche la experiencia adquirida en el curso de su periplo, porque de lo contrario su familia y sus amigos podrían expulsarlo.” La solidaridad es una de las reglas de oro de este pequeño pueblo orgulloso de sus conocimientos secretamente protegidos durante siglos. Los kallawayas están al servicio de los demás, no existe entre ellos ninguna jerarquía social sobre este principio de vida.

Desde hace algunos años, bajo el impulso del Ministerio de Cultura de Bolivia y gracias a la eficaz

acción del alcalde de Charazani, la región parece salir lentamente de su aislamiento. “Tratamos de transmitir a las jóvenes generaciones toda la riqueza de nuestro patrimonio, empezando por nuestra música que es reconocida en todo el mundo, gracias entre otros a la UNESCO. Tenemos el proyecto de abrir un museo aquí, en Charazani, en el que expondremos todo esto, nuestros instrumentos musicales, nuestras herramientas y nuestros textiles”, explica el carismático alcalde. En una decena de años han aparecido varios hoteles y albergues y “dentro de dos o tres años la carretera será asfaltada”, precisa Luis Sempertegui, del Ministerio de Cultura. El Ministerio vela, no obstante, por que este progreso no se convierta en la muerte programada del pueblo kallawayas y su cultura oral, tan inmensa como frágil en estos tiempos de tecnología globalizada. “Desde luego, con arreglo a los criterios occidentales estas gentes viven muy modestamente, pero viven con dignidad. Hay kallawayas centenarios. En esta región la esperanza de vida es elevada, el aire es puro y la calidad de vida es buena. Crecen toda clase de frutas y verduras. El niño que va a la escuela en Charazani merienda maíz tostado, que es mejor y mucho más rico que cualquier otra merienda con ingredientes químicos. Hemos de abordar con prudencia el desarrollo turístico. Aporta dinero, sin duda, pero si las prácticas turísticas no respetan ciertas reglas podría haber un riesgo de depreciación de la comunidad. Es absolutamente indispensable acompañar el progreso, controlar el turismo, porque de lo contrario nuestros esfuerzos serán contraproducentes. ¿Qué será de la cultura kallawayas en la época de la televisión por satélite? Corre el peligro de conocer la misma suerte que otras muchas culturas del mundo, el peligro de la uniformización y, a la larga, la desaparición de una cultura milenaria.”

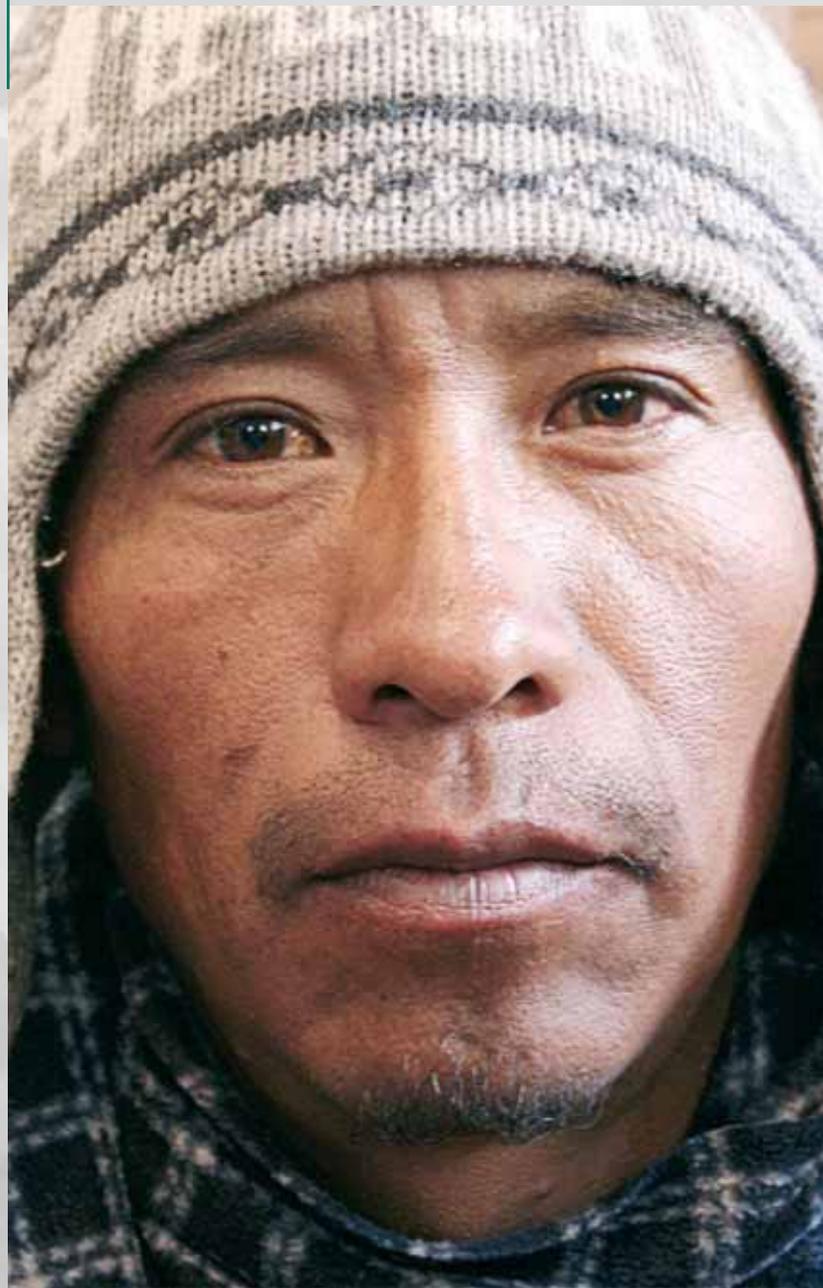
Retrato

Bolivia

Jaime Miguel Chaca Léa

*Médico curandero
kallawaya*

Mi padre ya era médico herborista. Viajó mucho y me ha dejado este patrimonio. Se iba a pie a la Argentina, y el viaje duraba un mes. Curaba a sus pacientes y volvía. Él me lo ha enseñado todo. En nuestra familia somos herboristas de padres a hijos. Hemos practicado mucho en el extranjero y estamos reconocidos como médicos en el Perú y en la Argentina. Tenemos pacientes en todas partes, incluso en las ciudades. Poseemos un don: sabemos a quién tenemos enfrente y en qué estado se encuentra la persona o el paciente. Nuestra medicina se basa mucho en la psicología. Vemos enseguida si el estado del paciente es grave o no. Preparamos las plantas y el paciente debe seguir en general un tratamiento que puede durar quince días según la enfermedad, con tres o cuatro tomas al día. Utilizamos todas las plantas de la provincia sin excepción, porque todas son buenas para los tratamientos. En fin, algunas son muy poderosas y malas; son fáciles de reconocer porque a menudo despiden un olor desagradable. Se dice que algunas pueden arruinar la salud.





Además de las casi mil plantas que tenemos en la región, hemos traído plantas de algunos países vecinos. Nosotros respetamos los conocimientos de los médicos modernos, pero nuestros conocimientos son complementarios de los suyos.

Desde que la UNESCO proclamó nuestra sabiduría kallawayaya como patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, hemos comprobado que un número creciente de médicos vienen a vernos para documentarse.

Nuestra cosmovisión consiste en dar gracias al Señor y a la Pachamama, la santa madre del tiempo y el espacio, que nos ayuda. “Pagamos” regularmente a la Pachamama, le rendimos tributo en particular durante los carnavales para que nos ayude, pero también para expresarle nuestra gratitud. Creemos en los espíritus. Los kallawayas no olvidan. Amamos a nuestros muertos, hablamos con ellos, conservamos su memoria.

Entrevista

Bolivia

Marta Cujas

*Artista contemporánea
y especialista de los kallawayas*

¿Cómo nació ese gran interés suyo por los kallawayas?

Los kallawayas fueron muy abiertos conmigo, tienen un don innato para la psicología. Ante todo, lo que me sorprendió más cuando conocí a don F. fue su sabiduría. Cuando lo vi por primera vez, me di cuenta de que me observaba mucho. Cuando llegué a su casa, estaba echándole las cartas a un paciente. Sentí que me miraba atentamente. Dijo: “Quiero echarte también las cartas porque me pareces muy débil. Diríase que no tienes fuerza, tu *ayayu* (alma) se ha ausentado.” Es cierto que en esta época me sentía muy cansada, pero yo era muy deportista, comía cualquier cosa, dormía en cualquier sitio y viajaba mucho; en resumen, era muy activa... Enseguida tuve la sensación de que este médico era diferente, que tenía un verdadero poder para sentir la cosas. Me decía: “Parece que estás apenada.” Hablaba casi como un psicólogo. “¿Qué te ha pasado para estar apenada?” Me miró a los ojos un largo rato y añadió: “Son tus riñones que no funcionan bien, y esto tiene que ver sin duda con esta pena que sientes.” En efecto, en aquel momento vivía un momento personal muy difícil. Era en los años ochenta, estábamos sometidos a



una dictadura terrible, muchos amigos habían desaparecido, otros se habían exiliado y había mucha violencia. Y yo estaba poseída de todas estas emociones. Cuando me habló así, experimenté una gran emoción y me eché a llorar. Manifesté una gran compasión. Me dejó llorar. Había comprendido que mi problema era ante todo subjetivo, y que después venía el problema físico, objetivo. Me dio una taza de *willia* y me dijo: “Esto te lavará la sangre; te sentirás mejor.” Efectivamente, yo estaba un poco intoxicada y tenía los ojos algo hinchados. Sentí rápidamente una mejoría, que se reflejaba incluso en mi piel. A continuación me recetó un tratamiento: era una poción de gusto no muy agradable, hecha con hierbas mezcladas con una especie de resina. Me dijo que bebiera seis tazas seguidas de la poción. Seguí el tratamiento hasta el fin, y me curé. Este médico modesto fue un verdadero maestro para mí. Por desgracia murió poco después.

¿Qué le ocurrió?

Le vi poco antes de que muriese, y estaba muy triste porque su hijo había fallecido. Me contó la terrible historia. Cerca de Charazani hay un río maldito por el que sólo pueden aventurarse las personas experimentadas. El pueblo cree que es un lugar habitado por el *Sajra* (el Maligno): van allí a recuperar fuerzas. El hijo había ido para celebrar un rito. Por desgracia, durante la ceremonia se enfrentó con el mal, resbaló y, al caer, su sombrero cayó al río, que lo arrastró muy lejos. Para un kallawayas, perder su sombrero o su estuche de medicinas en el que transporta todo su poder es de mal

augurio. La cabeza es muy importante, porque significa el pensamiento y esto es sagrado para los kallawayas. Por ejemplo, aunque calzan sandalias verano e invierno y no van muy cubiertos, todos llevan sombrero o gorra. Son sombreros a veces ricamente decorados, pero sobre todo de excelente calidad. Algunos kallawayas duermen con el sombrero puesto. Así pues, perder el sombrero es muy grave. Don F. me contó que hizo todo lo que pudo por encontrar el sombrero de su hijo, e incluso fue hasta el río para afrontar el mal, pero sin éxito: el hijo murió a los pocos días. “Es la primera vez que me vencen”, dijo. Fue algo que lo trastornó mucho. Lo fui a ver por última vez a Curva. Lo encontré tendido en su jergón, acurrucado, sufriendo, jadeando. Me conmovió que me reconociera enseguida. Me dijo que le dolía la espalda. Entonces le di un masaje que él me había enseñado. Era una prueba de confianza. Murió poco después.

¿Cómo explica usted este vínculo tan fuerte con la tierra, con los elementos naturales, con la cosmovisión?

Los kallawayas poseen simplemente un inmenso poder de observación de la naturaleza. Nunca verá a un kallawayas arrancar una planta sin antes pedirle permiso. Recogen las plantas en momentos muy precisos, cuando el cielo no está nublado, o bien cuando pueden verse algunas estrellas y la luna está en cuarto creciente, o en cuarto menguante. Su medicina está muy vinculada con la energía terrestre y celeste. En ellos es una constante, por eso dicen que hay el

río de la tierra y el río del cielo, que en realidad es la Vía Láctea. Crean en las energías, en la fuerza de la naturaleza y en la interactividad. Por ejemplo, puede ocurrir que, de resultas de un choque psicológico o de un temor súbito, se pierda lo que llaman el *ayayu*. Esto puede tener consecuencias desastrosas para la salud. Es una pérdida de equilibrio. En este caso, su terapia consiste en llamar a esta energía para que regrese.

¿Se expresa esta cosmovisión tan desarrollada a través de las artes?

Sí, los textiles de la zona de Charazani son muy coloridos —sobre todo en rojo, que representa la fertilidad, y en verde— y llevan centenares de pequeños dibujos —símbolos, flores, animales, pequeños pájaros de matrimonio. Estos tejidos son verdaderos documentos, escrituras que reflejan toda la cosmovisión kallawayas. A menudo reproducen la Vía Láctea. Los kallawayas se expresan a través de estos tejidos que evocan la fecundidad, el matrimonio y el universo. En sus bolsas de viaje y en sus estuches de medicina, así como en sus ponchos, los motivos son cada vez diferentes y únicos. Cada uno tiene un estilo muy preciso. En el ámbito de la música es lo mismo. Pienso en los cantos de Charazani, que son tan célebres. Tienen una melodía, un estilo de baile propios.

¿Qué diferencia a los kallawayas de los otros pueblos andinos?

Es un grupo muy particular que, ante todo, tiene su propia lengua (el pukina), una lengua secreta como dicen ellos y que sólo hablan todavía algunos viejos sabios. A lo largo de la historia su

Entrevista **Bolivia**



sabiduría les ha protegido. Los incas la respetaban mucho, y gente importante de los países vecinos modernos todavía la respetan. Y esto les ha sido muy útil. Curan a todo el mundo sin excepción, tanto a los poderosos como a los débiles. Don F. decía siempre: “Si un rico viene a verme le atiendo, si un pobre viene a verme le atiendo también, aunque no tenga con qué pagarme.”

¿Cómo se transmite este saber?

Como la medicina kallawayaya no es académica, se transmite ante todo por la observación. Su enseñanza se hace a través de la mirada. Los médicos no hablan o hablan muy poco, y sus alumnos aprenden simplemente viéndoles actuar. Éste es el principio de base. Ningún médico kallawayaya enseña diciendo por ejemplo “tienes que hacer esto o aquello”. No, su regla es la mirada. Las vocaciones nacen solas en las familias. Uno u otro de los hijos muestra interés en estos conocimientos y sigue a su padre o a su tío, a recoger plantas, a ayudar en las curaciones, a las consultas con los pacientes. Los médicos se limitan a dar precisiones durante la intervención: “Tienes que preparar esto de este modo pero, atención, antes has de concentrar la hierba.”

¿Por qué utilizan animales?

El esperma del perro se utiliza para luchar contra la impotencia o para celebrar ritos sobrenaturales. El conejo sirve para descargar al hombre de sus energías malas. Colocando el conejo caliente contra el pecho del paciente las energías negativas se transfieren de un cuerpo a

otro. En cierto modo, lavan al paciente con el conejo, al que se da muerte cuando está lleno de estas malas energías. Es como una medicina ritual. A veces hay en la medicina kallawayaya prácticas que pueden parecer misteriosas, o violentas, pero que sin embargo tienen sentido.

¿De dónde le viene a este pueblo andino, arrinconado en su valle en medio de las montañas, esta tradición de viajar?

Los kallawayas eran en su origen un pueblo nómada. Han viajado siempre y se dice que fueron recibidos en la corte inca. El viaje forma parte de su conocimiento del mundo, es un modo de ser. Es un pueblo que ha sido siempre muy universal. Necesitan ir a otros países a adquirir nuevos conocimientos. Y, gracias a sus conocimientos, han conseguido estar presentes en los lugares de más difícil acceso de América Latina.

¿No se ha perdido un poco la tradición kallawayaya?

Desde luego, aunque el reconocimiento de la UNESCO ha llegado en el momento oportuno. En Bolivia se ha pasado de sentir desprecio por todas estas prácticas a mirarlas con cierto respeto. Antes, la medicina clásica era muy crítica y, poco a poco, los jóvenes se apartaban de esta medicina tradicional. Pero gracias a la UNESCO estamos volviendo a descubrir este inmenso patrimonio e incluso se observa un repunte de las prácticas medicinales kallawayaya.

¿Cómo ve el futuro de esta cosmovisión kallawayaya?

Creo que los kallawayas son depositarios de un saber extraordinario que ha sufrido reveses pero que, a pesar de todo, ha conseguido imponerse en cada generación. El respeto hacia el ecosistema, la comunicación con el cosmos y el conocimiento del cielo y de la tierra conforman un saber que es un bien precioso para la humanidad. Es un saber eterno, ni arcaico ni pasado de moda, sino intemporal. Los tiempos modernos nos prueban que necesitamos regresar a estas formas de conocimiento. Al revés de nosotros, que dependemos tanto de todo, que somos tan sedentarios, los kallawayas son hombres muy libres, no conocen fronteras ni tienen grandes necesidades. Son los guardianes de una tradición que representa un tesoro para la humanidad. Son muy respetuosos de la vida. Tienen una gran capacidad para comprender al ser humano, cuidarlo, escucharlo y mirar la vida con el sentimiento de que todo está vivo y merece respeto.



El Ballet Real
de Camboya
CAMBOYA





En primer plano

Las danzas celestes

Sobre la piedra, son como sombras en relieve que sustentan los cimientos de una existencia anterior. Estas figuras espectrales no han dejado nunca de seducir al mundo de los vivos. En los bajorrelieves que cubren las fachadas de los templos de Angkor, las apsaras hacen temblar el vestigio monumental del tiempo con sus gestos ondulantes, sus pasos insistentes, la música de sus admirables siluetas. Sobre los muros roídos por el líquen, estragados por las lluvias tropicales, estriados por las sequías, las danzarinas celestes, tocadas de tiaras y de altas diademas, con el cuello y los brazos cubiertos de joyas, agitan eternamente su belleza sobrenatural con una cadencia regular como la de un reloj al que se da cuerda indefinidamente.

Algunas horas de barco sobre el Mekong separan el templo de Angkor de la explanada del Palacio Real de Phnom Penh. Después de subir por los muelles, mecidos por la marcha del *rickshaw*, saturados de imágenes saltarinas como en los primeros tiempos del cine mudo, henos aquí en el recinto del Palacio Real la noche de la Fiesta de las Aguas. En esta ocasión el monarca ha invitado a la noble sociedad jemer a asistir a una representación de ballet tradicional.



Camboya

La danza del Ballet Real es como un instrumento sagrado que lleva impreso el sello de la belleza divina.

Como una joya que se saca de vez en cuando de su estuche, el rey ofrece en su palacio a sus invitados, por la duración de una noche estrellada, el espectáculo fascinante de un arte que tiene más de mil años de antigüedad. Y volvemos a ver las sombras de Angkor que se agitan en el recinto del palacio. El vestido es el mismo, los gestos tienen igual precisión. Las jóvenes bailarinas del Ballet Real parecen elevarse hacia el cielo en sus hábitos celestes. Las danzas del Ballet Real han conservado la esencia de la cultura jemer. Parece ser que las importaron los primeros brahmanes indios que llegaron a tierra camboyana al comienzo de la era cristiana. Fue durante el reinado de Jayavarman II, que subió al trono en 802, cuando se desarrolló este arte, aunque se encuentran ya trazas de él en el siglo VI. En esta misma época aparece la leyenda de Kambu y de su esposa Mera, bailarina celeste del paraíso de Indra. Los primeros ballets ilustran escenas de *Ream-Ker*, poemas épicos de inspiración budista que reproducen directamente la gran epopeya

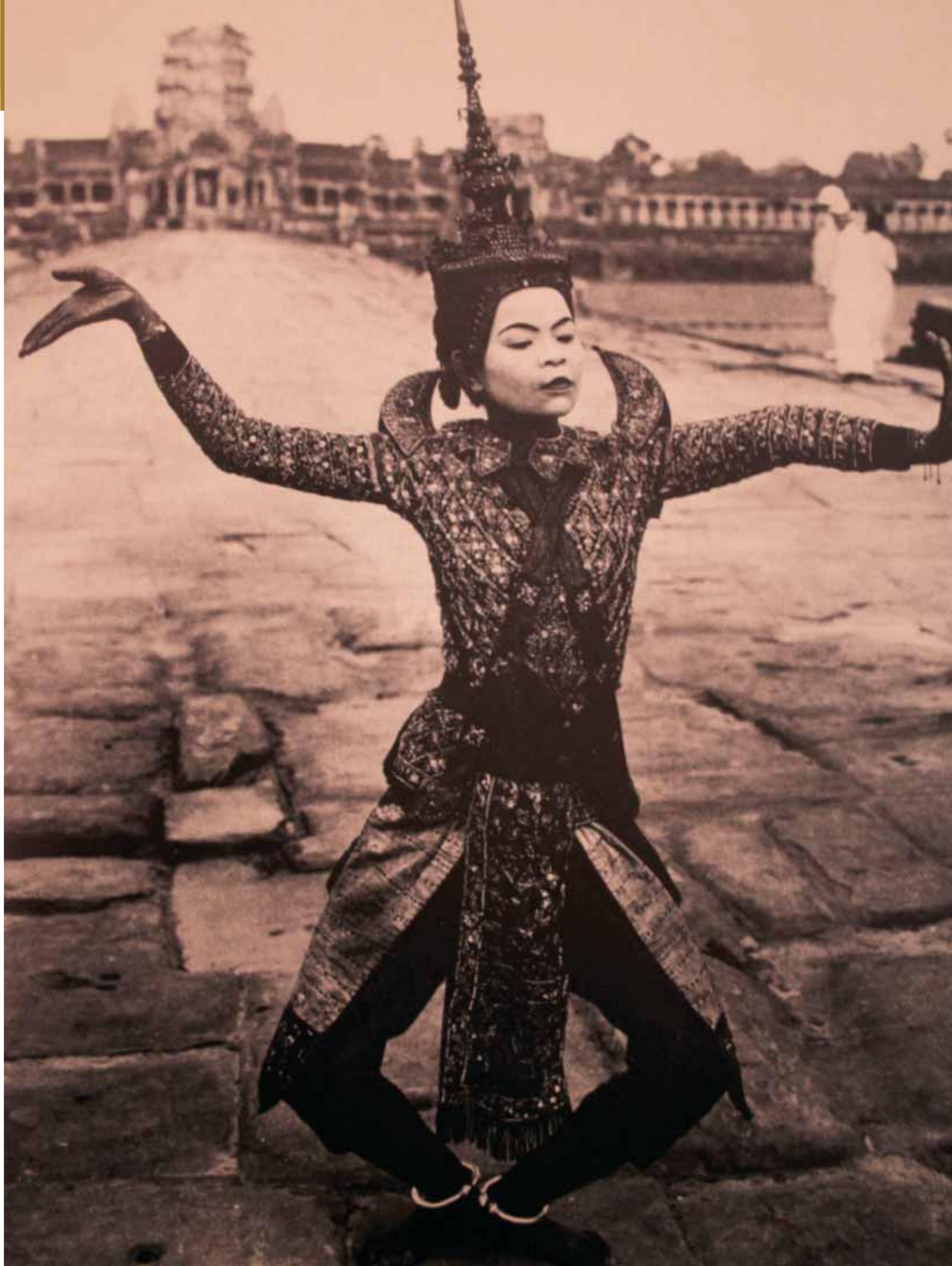




india del *Ramayana*. La historia más popular es la de la bella Sita, esposa del príncipe Rama, raptada por Ravana, que gobierna un terrible pueblo de gigantes, los Yeaks. En la actualidad el Ballet Real representa a menudo esa historia originaria de la célebre leyenda india. *En el bosque de Dandaka* relata el rapto de Sita por el rey de los Yeaks. *En el palacio de Ravana* se narra la tentativa de seducción del monarca. Por último, *El gran combate* evoca el duelo terrible entre el príncipe Rama y el rey de los Yeaks, Ravana, para rescatar a Sita. Las escenas del *Ream-Ker* presentadas al público son casi siempre las mismas y no han cambiado mucho; pero su coreografía se modifica según los profesionales que monten el espectáculo. *Preat Sothun* es otro cuento mágico inspirado en el *Ramayana*, que el Ballet Real escenifica con frecuencia. Este episodio narra las peripecias de la relación amorosa entre la princesa Monorea y el príncipe Sothun. El refinamiento y la belleza de los gestos hacen de esta representación uno de los cuadros estéticamente más perfectos de la danza tradicional. La historia encierra una dimensión sagrada, en la que el creyente trata de encontrar el camino de la inmortalidad. “En Camboya este arte nos conmueve mucho,

Fue durante el reinado de Jayavarman II, que subió al trono en 802, cuando se desarrolló este arte.

afirma Borin Kor, especialista y organizador de numerosos espectáculos. Desde hace casi mil años se vienen sucediendo dinastías que han protegido el Ballet Real. Es el rey en persona quien en cierto modo dirige el ballet y asegura su renovación, así como la salvaguardia de la tradición. Desde el alba de los tiempos, el Ballet Real es para el monarca un medio de comunicarse con los dioses. Las bailarinas son mediadoras con el cielo. Aunque con el tiempo ha habido cierta evolución, la danza del Ballet Real sigue siendo una oración para mejorar las cosas, por ejemplo para que llueva. Es como un instrumento sagrado que lleva impreso el sello de la belleza divina.”



En el siglo XII se esculpieron en las fachadas de los templos de Angkor los primeros bajorrelieves que representaban a estas bailarinas celestes. Hoy en día, las bailarinas del Ballet Real reproducen fielmente los gestos de las apsaras.

La coreografía del Ballet Real ha de ser perfecta. Los gestos y los movimientos son de una extremada precisión. Existe un verdadero lenguaje del cuerpo y de las manos, que posee un extenso vocabulario. Algunos temas, como el amor o la tristeza, aparecen con más frecuencia que otros. Los gestos parten de una palabra y se declinan para obtener otro sentido. “Hay palabras que sirven de base, como flor, hoja, fruto, capullo, explica la antigua estrella de la danza Meng Kossany, que ha escrito varios libros sobre el ballet. Los gestos se descomponen para encontrar otros significados. La flor puede significar el olfato, la risa, el yo, el ramillete; todo depende de la expresión que se da a través del matiz del gesto. La hoja puede significar la timidez, el amor, la inquietud o la tristeza. El fruto es también la belleza. Las bailarinas comunican de este modo con los dioses mediante los gestos de la mano y las ondulaciones del

*Las bailarinas
comunican con los dioses
mediante los gestos
de la mano
y las ondulaciones
del cuerpo.*

cuerpo. Los dedos y los brazos forman bucles, se cruzan, se enlazan en combinaciones de extremada flexibilidad. En una carta a su mujer, de 1907, el escritor Rainer María Rilke evocaba la fuerza del lenguaje del cuerpo en el Ballet Real: “Las manos surgían como actores, móviles y autónomas en su acción, un dedo pegado al otro, para reposar durante siglos sobre las rodillas, con la palma hacia el cielo o con el puño alzado, reclamando el silencio infinito. Imagina esas manos despiertas. Esos dedos separados, abiertos, radiantes o curvados hacia el interior como una rosa de jericó. Esos dedos al final de largos brazos que, sumidos en el éxtasis o en la angustia, también bailan.”





En la danza tradicional se interpretan cuatro grandes papeles procedentes de la epopeya *Ramayana*. La princesa (Neang), con su cara maquillada e impassible, es la imagen de la gracia y el pudor; el príncipe (Neayrong) representa la elegancia y la distinción. El gigante (Yeak) —interpretado por mujeres más bien corpulentas— tiene un aspecto aterrador y a menudo es malvado. Todos pertenecen a una raza particular, no son ni animales ni dioses, ni verdaderamente seres humanos. Por último, el mono (Sva) —el único papel interpretado por un hombre— es un ser realista, torpe y cómico a la vez. Como el Yeak, lleva una máscara de cartón sobre un soporte de madera finamente esculpida con su efigie.

La princesa suele llevar una tiara y va vestida de un *sampot* y un corsé cubiertos de hilos de

*Cada traje lleva
de dos a tres meses
de trabajo y
el color de los vestidos
varía según los días.*

a los dioses. Es un rito obligatorio, una especie de reconocimiento a los maestros que nos han precedido. Las técnicas de bordado son muy antiguas, ya existían antes de Angkor, aunque



oro. El príncipe lleva charreteras, una tiara y un traje muy equilibrado. “La confección de los vestidos es larga y difícil, explica Sim Muntha, responsable del vestuario para el Ballet Real en el Departamento de Bellas Artes. Es una labor sagrada y antes de empezar se quema incienso

ello no nos impide ir a inspirarnos directamente en los bajorrelieves de los templos para confeccionar nuevos vestidos. Trabajamos en el suelo sobre una plancha rectangular. El tejido se coloca sobre la plancha y con hilos de oro —en realidad, hilos de nilón importados

de la India— se bordan los diferentes motivos que ornarán el vestido. Cada traje lleva de dos a tres meses de trabajo, y después se necesitan veinte buenos minutos para ataviar al actor con todo su atuendo. Es un trabajo de paciencia. Cuando confecciono los vestidos no puedo dejar de pensar en los personajes de las leyendas; imagino a las diosas, imagino a Thevada que desciende del cielo: todo esto inspira mi trabajo.” La confección de los vestidos es un trabajo costoso. El atuendo completo de un bailarín cuesta unos 1.500 dólares estadounidenses. Por lo general, el Estado o el rey financian el gasto. El color de los vestidos, y en particular de los *sampots*, varía según los días: el lunes, por ejemplo, es amarillo claro, el miércoles, violeta, el sábado, negro.

confinado y monacal, pocas de esas mujeres tenían la posibilidad de encontrar un marido. Hoy en día la vida de una joven estrella del ballet tiene poco en común con esta realidad de otra época. Desde el paréntesis que significó el régimen de los jemeres rojos, que vació el reino de su sustancia y el palacio real de sus habitantes, la tradición de la vida en un círculo cerrado ha desaparecido.

Ahora, los futuros bailarines, a partir de los 6 ó 7 años de edad, van a la escuela del Ballet Real, antes situada a poca distancia del palacio, pero desde hace un año trasladada a la gran aglomeración de Phnom Penh. Al margen de los cursos de danza y teatro, los alumnos reciben una enseñanza clásica que les llevará hasta el bachillerato. “En nuestra escuela la selección es muy dura, precisa el



Antes, las bailarinas de Ballet Real vivían en el recinto del palacio. Algunas acompañaban al rey día y noche y podían bailar y cantar para él en todo momento. Las salidas de palacio se autorizaban muy pocas veces y las visitas estaban controladas; en este ambiente

director, Proeung Chhieng. Para seleccionar a los alumnos, privilegiamos los dones naturales. Es una escuela gratuita de 1.423 alumnos, en la que se imparten cinco grandes asignaturas: artes plásticas, danza, teatro, música y circo. Enseñamos las disciplinas clásicas, además

de las especialidades. También se imparten algunos cursos de budismo y de historia. Hay casi 600 bailarines, las tres cuartas partes de los cuales son mujeres. Cuando salen de la escuela son casi profesionales: no les queda más que adquirir experiencia y superar las pruebas. La formación general de un bailarín dura alrededor de quince años. Aprobado el examen de bachillerato, cursan estudios superiores. La escuela es la base del ballet, es de donde saldrán las estrellas del mañana y es muy importante. Son como los jóvenes tallos de bambú que sustituirán a los antiguos.”

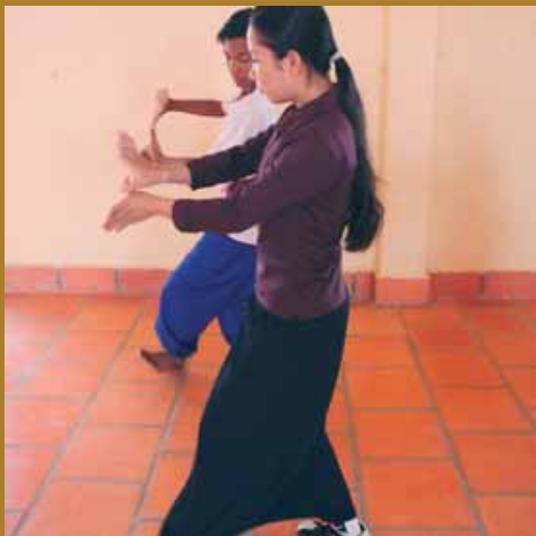
En el patio de la nueva escuela, donde al caminar se levantan nubes de polvo de cemento, resuena de clase en clase el eco de la voz de los maestros que imparten, con una disciplina de hierro, una enseñanza fiel a la tradición. “Los maestros han transmitido el saber de generación en generación a sus alumnos, precisa Meng Kossany. El hecho de que la danza esté vinculada a la realeza y a fiestas sagradas del calendario ha permitido inscribir esta actividad en la tradición y conservarla. Se celebra la Fiesta de las Aguas, el cumpleaños del rey o de la reina, las bodas principescas, la visita de huéspedes distinguidos. Se han conservado algunos ritos que permiten inculcar en los niños la dimensión mística de la danza. Por ejemplo, todos los jueves se celebra la salutación de los maestros. Los alumnos deben preparar ofrendas, en general de comida, y ofrecerlas al maestro para obtener el permiso de asistir a sus cursos. Los alumnos que tienen la suerte de saber bailar son clasificados por grados — hay hasta siete— en función de su nivel. Más tarde, antes de una representación el bailarín ha de someterse a otro ritual, durante el cual lleva puesta una corona y debe saludar a los maestros. El reconocimiento que se brinda al maestro permite combatir la ansiedad. Todo esto se sigue inculcando en los niños.

La formación general de un bailarín dura alrededor de quince años.

Estos ritos ilustran el genio de la danza que desciende sobre el Ballet Real.”

Hoy en día, tras las ventanas abiertas de par en par de las aulas aireadas y alegres, los niños bailan y revolotean al ritmo del tambor y del xilófono que toca el propio maestro, acompañado a veces de un músico. En el aire flota como una tibieza vaporosa que envuelve los gestos del pequeño bailarín. Con el encadenamiento rápido y preciso de sus movimientos, los jóvenes bailarines dan la impresión de estar guiados por una mano celeste.

A diferencia quizás de las generaciones anteriores, en las que se era artista de padres a hijos o bien por la influencia de un entorno familiar cercano al rey y a las artes, todos los alumnos del actual Ballet Real han optado por un aprendizaje que saben largo y trabajoso. “Yo bailo porque amo el arte”, anuncia orgullosamente Sang Kuntheavo, una niña de 11 años que dice no pertenecer a una familia de artistas. “Vi por primera vez una representación del Ballet Real en la televisión y enseguida quedé subyugada. Fue así como decidí ser bailarina. Desde entonces sueño todos los días con ser una gran bailarina, aunque la nueva escuela, que está a gran distancia de mi casa, no me facilita las cosas. Mi padre me lleva todos los días en moto. Trabajo hasta las cuatro de la tarde y después regreso a casa. Estoy orgullosa de ser bailarina, aunque sea muy duro.”



No muy lejos del centro de Phnom Penh, cerca del bulevar Norodom, donde se alzan las siluetas de los nuevos ministerios, en el corazón de una villa miseria que pronto será demolida, se encuentra el Departamento de Bellas Artes, más comúnmente llamado el “teatro quemado”. Es una de las pocas salas construidas para las artes en 1964 por el rey Sihanuk, y que desgraciadamente fue destruida en parte por

*La bailarina
sirve de enlace
entre la tierra y el dios.
El ballet es
una forma de ofrenda.*

un incendio en 1994. Apenas rehabilitado, el teatro, cuya estructura de cemento armado resistió al fuego, ha seguido recibiendo a los maestros y bailarines que ensayan todas las semanas nuevos espectáculos. “Lo que cuenta aquí, explica el vicedirector Pok Sarann, es la búsqueda de nuevas ideas. Tenemos una decena de personas encargadas de este trabajo, que tratan de aportar un hálito nuevo a la tradición; aquí también se redactan documentos destinados a salvaguardar la tradición que, lamentablemente, padeció un poco durante la guerra.”

También en este lugar fantasmal, en el piso inferior, se encuentra la sala principal donde jóvenes mujeres confeccionan los vestidos en un vasto trastero lleno de viejos decorados, máscaras y objetos de toda clase.

En el Ballet Real existen diversas categorías de bailarines. Vienen en primer lugar las estrellas, después los sustitutos o comparsas y, por último, los que forman parte del sistema y tienen la suerte de tener un familiar o un

amigo relacionados con el ballet. En este contexto la competencia es muy fuerte y se plantea el problema de la edad. “Hay excelentes artistas, bailarinas estrella que a veces se ven marginadas de la noche a la mañana, deplora Borin Kor. Cumplida la treintena, puede suceder que los maestros prefieran a las jóvenes egresadas de la escuela. Por ello, numerosos artistas aprovechan las representaciones en el extranjero para expatriarse. Sin embargo, pocos bailarines de Camboya son capaces de trabajar con coreógrafos no camboyanos. Su aprendizaje les condiciona y les resulta difícil abandonar los gestos sumamente codificados del Ballet Real. Es como si la fuerza de la tradición estuviera arraigada en ellos y fuera más fuerte que su deseo de conocer nuevas experiencias artísticas.”



Retrato

Camboya

Em Theay

73 años
Maestra de
danza tradicional

Cuando yo era joven, mi madre era cocinera en el palacio real. Yo la acompañaba al palacio y veía a las danzarinas practicar todos los días. Muy pronto me puse a imitarlas, bailando debajo de un árbol. Un día, la reina, que me había sorprendido bailando, me llamó y me ofreció formar parte de la compañía. Y así fue como la princesa Khun Meak, ni más ni menos que la concubina del rey Monivong, fue mi maestra. Fue ella la que me lo enseñó todo. Empecé a bailar a menudo para la reina. Por la mañana bailaba, por la tarde iba a la escuela, y por la noche aprendía a cantar y a interpretar música, y también a escribir. Poco a poco me convertí en una bailarina de primera fila, o sea una heroína, un personaje principal. En mi carrera he interpretado mucho el papel del Yeak. Es un personaje que lleva un bastón y una máscara negra. En un principio es bueno, pero acaba volviéndose malo. La idea de base es que si se presta demasiada atención a la belleza física, que no es eterna, se pasa por alto la belleza del corazón, que es duradera.

Más tarde empecé a acompañar al rey en sus viajes al extranjero. No me perdía ninguna representación... Sólo una vez, después de

casarme, en el momento de dar a luz, no pude seguir a la compañía y me reemplazaron. El rey se dio cuenta. Y, cuando mi sustituta se sacó la máscara, le preguntó por qué yo no estaba allí. Fui mi madre, más tarde, la que tuvo que darle explicaciones. El rey no estaba contento y, habiendo apenas dado a luz, me vi obligada a seguir a un señor que me llevó a la compañía y a la presencia del rey. El rey me apreciaba mucho porque yo



sabía bailar y cantar. Yo podía complementar la danza con el canto. El día de la evacuación por los jemeres rojos, yo todavía cantaba en el palacio. En la confusión general no pude llevar nada conmigo, salvo mis cuadernos de canto y de danza, mi diario íntimo y un instrumento de música. Cuando volví a mi casa, todos los libros de la biblioteca habían desaparecido. Decidí guardar discretamente mis cuadernos; en ellos había copiado la letra de las canciones así como el vocabulario de la danza y los gestos. También conseguí conservar mi instrumento durante todo el régimen de los jemeres rojos. Y aún hoy día enseño canto y danza gracias a los preciosos cuadernos que guardé. Mis anotaciones de niña me ayudaron a componer la música de ciertas representaciones. La danza jemer representa la tradición y lo sagrado. Para los jemeres rojos, el Ballet Real simbolizaba todos los valores que trataban de destruir. A veces, jemeres rojos que querían liarse un cigarrillo buscaban papel. Una vez les di dos páginas de mi cuaderno para que me dejaran tranquila. Me di cuenta de que no podía seguir haciendo esto, y decidí esconder mis cuadernos.

Me deportaron como a otros muchos y fui condenada a trabajos forzados en las grandes explotaciones colectivas de arroz. Acabé huyendo en dirección a Phnom Penh, pero me detuvieron en el camino. De nuevo el canto y la danza me salvaron la vida. Los soldados me obligaron a cantar y a bailar para ellos: tuve que obedecer para no morir.

Por último, cuando los jemeres rojos fueron expulsados, miembros de la escuela vinieron a verme y me pidieron que me incorporase al ballet, que se recomponía lentamente. Empecé a dar cursos y a hacer otras representaciones. Hoy en día, a mis 73 años, soy maestra de danza y directora de orquesta. Velo por el respeto de la tradición gestual. Es muy importante. A cada gesto corresponde una palabra, y por esto nada puede cambiarse. Hay unos diez mil gestos y centenares de pasos. La música sigue siendo la misma. Todo es inmutable. Para ser una buena bailarina, hay que llevarlo en la sangre. Hay que tener la cabeza clara, ser seria, tomar nota de todas las enseñanzas y aprenderlo todo de memoria. Soy muy dura con mis alumnos. También he formado a numerosas bailarinas extranjeras; yo misma he enseñado en el Reino Unido. La danza del ballet es una verdadera ofrenda y, cuando se danza, hay que coordinar todos los miembros a un mismo tiempo... Los gestos han de ser precisos para que coincidan perfectamente con las frases musicales, y la espalda siempre muy recta.

Entrevista

Camboya



Su Alteza Real la Princesa Norodom Buppha Devi

*Antigua estrella del ballet
y ex ministra
de Cultura y Bellas Artes*

¿Cómo llegó usted a dedicarse a la danza?

Cuando subió al trono en 1941, mi padre mantuvo la tradición jemer según la cual el soberano ha de proteger todas las formas del arte, la cultura y la tradición. Además, mi abuela Sisowath Kossamak tenía mucho apego al ballet y velaba por su buena marcha. Ella fue quien me educó desde mi nacimiento y durante toda mi infancia.

¿Qué es lo que le gustó en particular del ballet?

La familia real ya era, en el fondo, muy artista. Mi padre componía música y cantaba. Mis abuelos apreciaban mucho las artes, y en particular la danza. Por último estaba mi madre, evidentemente, que fue la primera bailarina del palacio real. En semejante entorno familiar, mi elección de dedicarme a la danza fue algo natural.

¿Cómo transcurrió su aprendizaje?

Creo que desde que supe andar me preparé para ser bailarina. En aquella época todas las mañanas se daban cursos de danza en el palacio real. Yo bailaba mucho, estudiaba los gestos, ensayaba... pero trabajaba con mis amigas y confieso que me ocultaba un poco, me ponía siempre en un segundo plano por discreción. Sólo a los seis años comprendí



verdaderamente que iba ser bailarina. Recuerdo que hacíamos muchos ejercicios de ablandamiento de todos los miembros. Era agotador. Poco a poco nos iban dirigiendo casi naturalmente hacia nuestros papeles, en función de nuestra estatura o de nuestro peso, y también de nuestras aptitudes, los más altos hacían de príncipes, las más bajas, de princesas, los más corpulentos, de gigantes...

¿Se acuerda de sus maestros?

He tenido muchos. El aprendizaje es muy largo. Se empieza de novicia, y se pasa a la secundaria. Mi abuelo insistía mucho en que siguiéramos los cursos escolares normales. Así pues, teníamos los mismos profesores que los demás. La verdad es que no nos quedaba mucho tiempo libre. Trabajábamos continuamente, incluidos los fines de semana y las vacaciones. ¡En nuestra época no había vacaciones!

¿Cómo vivía el hecho de ser bailarina?

Lo sentía como un deber y un honor. Poco a poco, se convirtió en una vocación y en una pasión.

¿La impulsaron a dedicarse a la carrera?

Sí, mi abuela sobre todo, que estaba muy orgullosa de mí porque adoraba la danza clásica. Mi padre también estaba orgulloso de mí. Me llevaba con él a todas partes. Tuve el honor, por cierto, de bailar para él en la Ópera Garnier en 1964, en presencia del general de Gaulle. Hay una foto célebre en la que se me ve saludando al General. Recuerdo muy bien que, cuando mi padre me presentó, el General me dijo: “¡Ah, señorita, qué vestido más bonito lleva!”

¿A partir de cuándo, exactamente, empezó a dar usted sus primeras representaciones?

Recuerdo que, durante la visita del rey de Laos en 1950, yo formaba parte del espectáculo. Tenía apenas 7 años y fue mi padre el que insistió en que bailara. Para ser una primera representación, fue muy impresionante. Mi padre decía siempre: “Cuando se tiene el don, hay que bailar.”

¿Puede decirse que en usted la danza fue innata?

Sí, poseer el don fue una gran ayuda, pero también he tenido que trabajar mucho.

¿Y cuándo se consagró como bailarina?

Esa noción no existe en el Ballet Real. No se espera la consagración. La danza no te pertenece, pertenece ante todo al reino. He bailado sólo en representaciones oficiales. El Ballet Real no actúa para el público.

Se habla mucho también del aspecto sagrado del Ballet Real.

Bailar es ante todo representar la cultura jemer. Es lo más importante, es algo que se remonta al siglo VI, mucho antes de la construcción de Angkor. No hay una motivación mercantil detrás de la danza tradicional. Por lo demás, pocas veces se baila ante un público, salvo en las grandes ocasiones, como el cumpleaños del rey. Una bailarina del Ballet Real es una intermediaria entre los vivos y los dioses. Es un vínculo sagrado que se remonta al brahmanismo. La bailarina sirve de enlace entre la tierra y el dios. Por eso muchas representaciones se celebraban, y siguen celebrándose, durante las fiestas religiosas. El ballet es una forma de ofrenda.

¿Puede decirse que en el ballet importa más el grupo que las individualidades?

¡Exactamente! Formamos un solo grupo, que han protegido desde un principio todos los reyes de Camboya. Antes, en la época de esplendor de Angkor, había hasta dos mil o tres mil bailarinas. Hoy apenas somos unos pocos centenares.

¿Cómo explica que no se haya alterado esta tradición a lo largo de los siglos?

Creo que es debido al vínculo que existe entre el ballet y el reino. El rey ha procurado siempre sostener y proteger personalmente este arte. Es un patrimonio del Estado, un legado

¿Cómo mantuvo sus actividades de bailarina durante la guerra?

Primero me fui exiliada a China, a Pekín, y luego vine a vivir a Francia. En el exilio practiqué mucho tiempo la danza. En aquella época, el alcalde de París tuvo la gentileza de prestarnos una sala para que pudiéramos ensayar todos los fines de semana. Después, hacia el final de la guerra, me acerqué a la frontera entre Camboya y Tailandia y visité los dos campamentos de refugiados para ocuparme de las niñas. Daba algunos cursos y había incluso representaciones de danza cuando mi padre visitaba los campamentos.

¿Fue necesario mucho tiempo para restablecer la compañía después de la guerra?

Cuando se fueron los jemereros rojos en 1979, encontramos maestros y bailarines que habían sobrevivido al régimen de Pol Pot. ¡Fueron grandes reencuentros! Fue muy conmovedor reunir a todos estos supervivientes para abrir

Entrevista

Camboya



de nuevo la escuela. Yo no participé, porque vivía en el exilio, en la frontera, pero estaba en contacto permanente con personas que vivían en Phnom Penh y me tenían al corriente de la situación... Era como una gran familia que se reconstituía. Muchos bailarines habían sido asesinados, y otros habían muerto como consecuencia de la deficiente atención médica o simplemente de cansancio.

¿Y ahora, cuál es la situación?

Desde 1980 hasta hoy lo esencial ha sido conservar la escuela del Ballet Real. Es muy importante, es una institución en la que se han formado muchas generaciones nuevas de bailarines. Yo he dado clases personalmente.

¿Ve el futuro con optimismo?

Es difícil responder a esta pregunta. No sé lo que va a pasar. El que la UNESCO haya reconocido el ballet como obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad es algo muy positivo. Fue un verdadero reconocimiento mundial y, para todos los camboyanos dispersos por el mundo, un motivo de renovado orgullo. Hoy, esto hace nacer vocaciones. Hay camboyanos que no viven en el país pero que insisten en que sus hijas aprendan la danza tradicional para mantener el contacto con la cultura jemer. Es una cuestión de identidad: el ballet es el vehículo del espíritu jemer.

¿Y, sobre el terreno, cómo evoluciona la situación?

Hay programas escolares que apoyan el ballet. Se trabaja duramente para preservar este patrimonio. Lo cierto es que el oficio de bailarina es muy difícil y no está bien pagado. La nota optimista es que el ballet ha desaparecido muchas veces pero siempre ha renacido de sus cenizas, aunque, personalmente, temo que

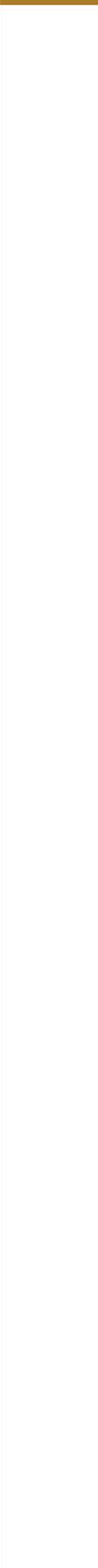
esta civilización de la comunicación moderna acabe con este valiosísimo legado. ¡Hemos de mantenernos vigilantes!

¿Ha dejado de bailar?

Sí, he dejado de bailar pero sigo dando consejos. Antes, cuando la escuela estaba cerca del palacio real, asistía frecuentemente a los cursos, dos o tres veces por semana.

Aunque ya no sea una bailarina, sigo siendo una embajadora del Ballet Real y de la cultura jemer.





El arte de los akyn, narradores épicos kirguises

KIRGUISTÁN





En primer plano

El canto de la tierra

“La tierra es como una flor que hay que regar todos los días.” En lo alto de las colinas, aún blancas de nieve en algunos lugares, gigantescas citas escritas sobre la tierra evocan al viajero el alma kirguís. Al novelista histórico Kenech Jusupov, que ha publicado una docena de obras sobre las grandes leyendas de su país, le complace recordar “el agudo sentido poético de los kirguises. (...) Los akyn no son kirguises por casualidad; están imbuidos de esta realidad sensorial, son intuitivos, cantan la belleza del mundo al tiempo que encarnan la historia de su pueblo. Hay en ellos un poco de la sabiduría de los nómadas, en la encrucijada de las culturas y las creencias.” Es un pueblo enraizado en el mundo rural, disperso entre las tres cadenas montañosas que atraviesan el país y constituyen otras tantas fortificaciones naturales entre el gigante chino al sur y la gran Rusia al norte, detrás de Kazajstán. En su novela *Yamilá*, el poeta y escritor Chinguiz Aitmatov describe así el alma kirguís: “Cuando el pueblo partía para la guerra, dejaba



Kirguistán

*Los akyn cantan
la belleza del mundo
al tiempo que encarnan
la historia y la sabiduría
de su pueblo.*

atrás senderos amargos... y todo este universo de belleza terrestre y angustia, Daniar lo abría para mí con su canto. ¿Dónde lo habría aprendido, de quién lo habría aprendido? Yo comprendía que sólo puede amar así su tierra quien la ha deseado durante largos años, quien ha sufrido por causa de este amor. Cuando cantaba, me parecía un niño pequeño vagabundeando por los caminos de la estepa. ¿Fue entonces quizá cuando se engendraron en su alma estas canciones de la patria? ¿Y ocurrió esto tal vez cuando recorría los caminos de fuego de la guerra? Cuando escuchaba a Daniar sentía el deseo de dejarme caer sobre la tierra y abrazarla como a un hijo, por el solo hecho de que un ser humano pudiera amarla tanto (...) Las canciones de Daniar me habían vuelto el alma al revés. Caminaba como en un sueño y miraba el mundo con ojos sorprendidos, como si lo viese por la primera vez.”





Es en el noroeste del Kirguistán, en la región de Talas, donde se origina en el siglo IX la historia de Manas, combatiente de la causa kirguís, que será el héroe de la mayor epopeya akyn. Esta epopeya narra, a través de la saga de una familia de grandes guerreros, la historia cultural, social y religiosa de los kirguises. En ella se evoca el coraje y la resistencia contra las invasiones mongolas, las marchas victoriosas contra China de un pueblo “que prefería morir a vivir en la esclavitud”, como se lee en el preámbulo de una versión anglorrusa del *Manas*. La epopeya relata la infancia del héroe y sus combates. Aparecen las primeras batallas, las victorias y algunas derrotas, y la muerte casi mística de un jefe carismático poseedor de una fuerza física superior, casi divina. La historia de este jefe valeroso y recto que sacrificó su destino a la supervivencia de su pueblo ha sido durante mucho tiempo un ejemplo para el pueblo kirguís. Este relato de casi medio millón de versos sobre las aventuras de Manas

*La trilogía del Manas,
que se narra desde
hace más de mil años,
es veinte veces más larga
que la Iliada y la Odisea
de Homero.*

ha sido traducido a 39 idiomas desde que se transcribió por primera vez en los años veinte y se ha transmitido oralmente de generación en generación, enriquecido por la imaginación, a lo largo de los siglos. Como la improvisación era la regla en una sociedad que conoció tardíamente la escritura —en el siglo XX—, los *manastchi*, o maestros rapsodas akyn especializados en la historia de Manas, aportaron su contribución a la epopeya imaginando nuevos episodios que más tarde repetían sus alumnos. Por lo general, los *manastchi* son la clase



más respetada de los akyn. Son los grandes rapsodas de la memoria kirguís. Instalados sobre todo en la región de Talas, los *manastchi* declaman los versos octosílabos de las tres epopeyas (*Manas*, *Semeteyy Seitek*) con toda clase de mímicas y visajes, con gestos a la vez precisos y expresivos para mantener el interés del público. Esta trilogía, que se narra desde hace más de mil años, es el relato épico más importante del mundo. Los especialistas estiman que es veinte veces más largo que la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero. “Algunos creen que el arte de los akyn es anterior a Jesucristo. No se sabe muy bien, añade el escritor Kenech Jusupov. Lo que es seguro es que el arte de los akyn se desarrolló en un país que no conocía la escritura, y donde los rapsodas hacían de historiadores al tiempo que aportaban un aval moral y espiritual a la sociedad.” Más al sur, los *akyn-tokmo* improvisan relatos más breves en forma de cancioncillas acompañadas en general

*Este relato de casi
medio millón de versos
sobre las aventuras de Manas
se ha transmitido oralmente
de generación
en generación.*

por el *komuz* (violín de tres cuerdas) o la *kiyik* (zanfónia). “La diferencia entre un *akyn-tokmo* y un *manastchi*, explica Ai Taliev, maestro *akyn-tokmo* de 80 años de edad cuyos relatos y canciones son célebres hasta en Turquía, es que el segundo toma su inmensa narración de una tradición oral tan lejana y estricta que le es casi imposible improvisar (...) Por mi parte, yo me siento más libre. De hecho nos completamos, ya que, si





ellos cuentan el pasado, yo hablo más del presente y todos juntos servimos la memoria del mañana. Por ello yo acostumbro a decir que la muerte de un akyn es una pérdida enorme para la humanidad.”

Desde Biskek, la capital, el viaje a Talas puede durar varias horas según la estación del año, y sólo estos famosos mensajes de sabiduría escritos en la tierra con letras gigantes, que alaban las virtudes y principios del nomadismo, distraen la mirada perdida en la inmensidad de la estepa. “El bien máspreciado es la libertad, el legado de nuestros antepasados”, dice una inscripción en el flanco de una colina. A los lados del camino, viejas caravanas, algunas

*“El bien máspreciado
es la libertad,
el legado de nuestros
antepasados.”*

Hoy en día Talas es una ciudad un poco olvidada detrás de sus montañas. Nos dirigimos poco a poco hacia la salida de la ciudad subiendo por el bulevar central, ornado de álamos centenarios. La ciudad reposa en el centro de una llanura batida por el viento que baja de la montaña y hace temblar las ventanas



abandonadas y otras transformadas en tiendas o bares, recuerdan una época no tan lejana en la que el viaje no se acababa nunca. Los kirguises parecen conservarlas, por si hiciera falta emprender de nuevo la ruta.

sin postigos de las casas bajas y multicolores, rodeadas de huertos. En el interior de estos pequeños chalets que han sustituido a las célebres *yourtes*, las chimeneas expelen sin interrupción el humo opaco de los modestos hogares

de carbón. Detrás de los espesos muros, cómodamente sentados sobre capas de alfombras superpuestas, se entra en calor bebiendo el té hirviendo que se sirve de la mañana a la noche. Y al final de la comida, en torno a una mesita baja, después de haber degustado un plato de cordero y arroz, los asistentes escuchan al narrador akyn invitado para la fiesta, casi siempre una boda o un bautizo, y a veces incluso la visita de un amigo o de un huésped distinguido. Urkash Mambetaliev, maestro *manastchi*, asiste a la fiesta esta noche. Se ha puesto corbata para la ocasión y ostenta orgullosamente su *kalpak*, famoso sombrero kirguís, a menudo blanco, de forma cónica. “He tenido la suerte de ser formado por uno de

Iskoun, en una pequeña aldea. A los 10 años recité de memoria mi primer pasaje del *Manas*. El gran maestro Sayakbay lo declamaba con una fuerza de convicción inimitable. Jugaba con las emociones. Daba verdaderamente la impresión de haber vivido con sus héroes... El maestro era él solo todo un teatro: a la vez actor, comparsa e incluso decorado. Tenía un talento innato y una auténtica visión filosófica del mundo, de la vida en general, que compartía con el público.”

Al lado de Urkash, un hombre toca el *komuz*. Con una mano rasca las cuerdas y con la otra hace girar el instrumento sobre su eje sin parar de tocar. Sus movimientos ágiles y rápidos agitan la llama de una candela, que vacila en la corriente de aire.



los maestros más célebres de la historia de los akyn, Sayakbay Karalaev (1894-1971), explica Urkash después de haber representado durante un cuarto de hora largo una de las escenas más celebradas de su repertorio. Yo vivía en la región del

Si hemos de creer el *Manas*, es aquí, en Talas, donde se libraron algunas de las batallas más terribles entre los kirguises, pueblo nómada venido de Siberia, y los chinos. Si subimos a la célebre colina desde la cual *Manas* solía dar órdenes,

en lo alto del promontorio natural que le permitía ver acercarse a los enemigos a decenas de kilómetros de distancia, es fácil imaginar las cabalgatas victoriosas, el choque de las espadas contra los escudos de hierro y la lucha cuerpo a cuerpo de los guerreros.

En torno a esta colina, las autoridades construyeron en los años ochenta un vasto monumento en homenaje al héroe nacional, junto al mausoleo erigido a su gloria en el siglo XII. Una inmensa estatua de Manas domina el museo, que celebra la memoria de los grandes *manastchi*. Libros, fotos, maquetas y vídeos reconstituyen la epopeya del héroe y la de sus más fervientes discípulos. A finales de los años noventa se creó una escuela para transmitir a las nuevas generaciones toda la riqueza del patrimonio de los akyn. Antes de entrar se oyen ya las voces graves de los jóvenes que repiten incansablemente ante el maestro pasajes enteros del célebre relato. “Les enseño sobre todo a controlar la voz, explica el maestro, que

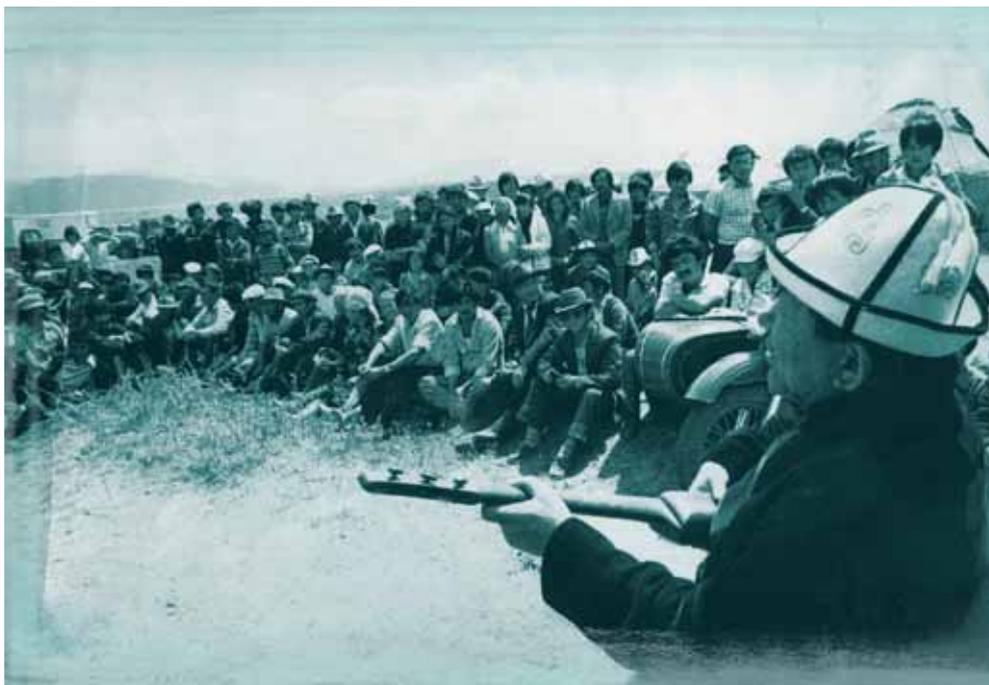
se detiene frente a cada alumno para hacerlo repetir, y después les explico el sentido de los gestos; algunos imitan demasiado a los maestros que han visto, lo que les quita naturalidad, y en tal caso les ayudo a encontrar su propio estilo.” Todos los alumnos, de 5 a 10 años de edad, han optado por hacerse akyn. Siguiendo la tradición, la mayoría de ellos han respondido a un sueño profético. Es una señal, vista durante el sueño, que incita al niño a seguir los pasos de los antiguos maestros akyn. Aunque no siempre sea así, normalmente un akyn debe haber tenido el sueño iniciático. “Hace falta tanta memoria para retener toda la narración que ese sueño es la señal de haber sido elegido. Un gran *manastchi* no aprende la leyenda en los libros sino por la fuerza de su espíritu”, subraya el maestro, y añade, “hace falta talento, la capacidad de la memoria es inmensa e innata en los verdaderos akyn. No se deviene *manastchi* por casualidad, es una elección profunda, una actividad de dedicación exclusiva;



“El Manas *me dice*
dónde voy y
de dónde vengo.”

pocos akyn tienen dos oficios a la vez, hay que elegir lo uno o lo otro, es un verdadero sacerdocio.” Cuando se les pregunta, los niños asienten. Todos muestran un interés profundo y personal por un arte que será su orgullo pero que les exige un aprendizaje largo y riguroso. “Estos últimos años hemos hecho un esfuerzo especial para reavivar el interés en un arte amenazado por los medios de comunicación cada vez más diversificados, recuerda Sadyk Cher Niyaz, director de la Fundación Aitych, que sostiene y protege el acervo de la cultura popular kirguís. Todos los años organizamos un festival akyn que se retransmite íntegramente por televisión. Este acontecimiento, que dura varios días, se concluye con una entrega de premios. Por lo general la ceremonia tiene lugar en una gran sala nacional, y el éxito nos ha sorprendido a nosotros mismos. Las salas están llenas. La gente ama a los akyn porque sabe que constituyen un precioso patrimonio común.” A través del *Manas*, el *Semetey*, el *Seitek* y una cuarentena de epopeyas más cortas de las que se tiene constancia, los akyn han difundido a través de los siglos los valores humanistas de tolerancia, honradez y bondad. “El *Manas* me dice dónde voy y de dónde vengo”, resume el joven Nurzamat Mamatbek Uulu, de sólo 11 años de edad. ¿Puede afirmarse

que los akyn son los artesanos de la nación kirguís? “No totalmente”, matiza el escritor Kenech Jusupov, para quien el *Manas* es ante todo un “instrumento de memoria colectiva profundamente enraizado en la tradición oral. Tampoco hay que subestimar el aspecto espiritual de los akyn. En su subconsciente persisten algunas creencias chamánicas que los kirguises trajeron consigo de su período siberiano. Estas creencias encierran un hondo sentido espiritual que el Islam, aparecido más tarde, profundizó. Esto explica su gran respeto por los muertos y lo sagrado, a pesar de la preponderancia de la laicidad en este país.” En las estanterías del aula decenas de libros de cuentos comparten el espacio con diplomas y cajas de lápices. “Los libros sólo sirven de inspiración, dice el maestro, en ningún caso se utilizan como referencia porque los relatos se aprenden de memoria escuchando al maestro.” En una sala vecina, una televisión



conectada con un magnetoscopio difunde imágenes del gran maestro del siglo XX, Sayabagi Karalaev, venerado por todos los aprendices *manastchi*. Allí está, agachado a orillas de un río. Declama versos sin parar, con su voz extrañamente cavernosa y dulce a la vez. Sentados frente al televisor, los niños escuchan en un silencio respetuoso. “Podía declamar versos durante días sin interrupción, recuerda el guía del museo. Día y noche contaba historias, sin detenerse nunca o deteniéndose para beber una taza de té, y nada más. Cuando contaba el *nas*, apenas comía. El gran maestro Sayabagi Karalaev entraba en una especie de trance que lo ponía al abrigo de toda necesidad material.”

Volvamos a Biskek. La escena tiene lugar en el teatro nacional, sala contemporánea que se construyó en los años sesenta, en la plenitud del régimen soviético. La estructura perdurable de cemento armado, simple, cuadrada, robusta, con algunas columnas de aire neoclásico, contrasta con la decoración exageradamente florida del interior. Ante una asistencia entusiasta compuesta de funcionarios, con la presencia del Ministro de Cultura y también de niños, padres, maestras de escuela con sus alumnos, los mejores akyn del Kirguistán son invitados a exponer toda la riqueza de su arte. Algunos hombres suben solos al escenario para declamar con énfasis pasajes épicos del *Manas*. Otros van acompañados de músicos. Las voces resuenan en el inmenso auditorio. Aparecen en el escenario las mujeres, ataviadas con vestidos de colores tornasolados. “No hay grandes diferencias entre un hombre y una mujer akyn, explica Jypara, joven akyn de 25

años. La mujer hace valer quizás un poco más sus encantos, su seducción natural. Se puede ser creyente musulmán y akyn, ello no es contradictorio sino que incluso es complementario, porque en nuestros relatos el nombre de Alá se menciona con frecuencia.” En el escenario los akyn siguen actuando, cada uno algunos minutos, unos detrás de otros, obteniendo largos aplausos calurosos y alentadores. “Todos los años desde hace cinco años, con ocasión del festival, cuenta Beksylytan Jakiew, dramaturgo y director del proyecto de salvaguardia de los akyn, organizamos un gran certámen akyn, el *Aitych*, que se concluye con una entrega de premios y es un semillero de vocaciones. Por esto soy tan optimista en cuanto al porvenir de los akyn, porque el pueblo kirguís ama mucho este arte y tiene un gran apego a su cultura.”

El Secretario de Estado, dedicado enteramente a la salvaguardia de un arte que califica de “verdadera joya del patrimonio cultural kirguís”, sonrío pensando en un pasado no tan lejano en el que los akyn estaban vigilados y eran perseguidos porque se les sospechaba de difundir ideas subversivas.



Anabek Jumaliev

48 años
Maestro manastchi

En mi familia había muchos maestros de tradición oral que conocían bien los cuentos y las leyendas. Mi abuelo conocía a fondo el Simetey y recitaba cuentos árabes. Todos eran campesinos modestos que no sabían leer ni escribir. Me crié en este ambiente, y muy pronto aprendí de memoria fragmentos enteros de los relatos que declamaba mi abuelo, todos menos el Manas, que no tuvo tiempo de enseñarme. Muchos años después, cuando mi abuelo ya hacía tiempo que había muerto y yo tenía unos 28 años, tuve un sueño extraño en el que hablaba con él. Al día siguiente fui al cementerio para recogerme ante su tumba. Permanecí varios minutos de rodillas frente a la sepultura y, cuando me alcé, tenía en la cabeza pasajes enteros del Manas, como si hubiese tenido una visión. Hoy, a los 48 años de edad, tengo mi propia versión del Manas y nunca he leído el libro. Cuando lo enseño, empiezo captando la atención de mis alumnos. Cuento historias cortas pero intensas que les despiertan el deseo de conocer más. Después les hago trabajar la voz. Es muy importante saber modular





la voz cuando se narra un cuento. Los gestos deben venir naturalmente, porque acompañan e ilustran la narración. No viajo mucho, pero incito a mis alumnos a viajar por el país. Esto les permite conocer a otros manastchi, mejorar su estilo y acrecentar su repertorio. Ser manastchi es ante todo conocer bien a sus antepasados. Para un kirguís es muy importante saber de dónde viene. Para mí, Dios es muy importante pero el Manas también lo es, porque se trata de nuestra memoria colectiva.

Entrevista

Aigerim Dyikanbaeva

Kirguistán

*Responsable del programa
de antropología cultural y arqueología
de la Universidad
Americana de Asia Central*

¿Qué puede decirnos del programa a su cargo, y más particularmente de la tradición akyn?

En el marco de este programa, establecido en 2003-2004, proponemos cursos sobre las culturas del Asia Central, como la del Kirguistán, sobre el folclore y las leyendas kirguís. He publicado una monografía que comprende 206 leyendas, pero he recogido alrededor de 459 por todo el Kirguistán, lo que demuestra que la tradición oral está viva.

En cuanto a los akyn, existen varias categorías. Ante todo los *akyn-tokmo* o “improvisadores”, que pueden improvisar todo lo que ven o sienten, y compiten entre sí en forma de diálogos. Dos akyn de regiones diferentes, por lo general del Kazajastán y de Kirguistán, se enfrentan en certámenes *Aitych*, que significa “diálogo”. El tema varía según el momento. Empiezan saludándose, a continuación el primer akyn propone un tema e invita a su adversario a responderle, cosa que éste hace de manera poética, siguiendo la melodía y proponiendo otro tema. No es exactamente una tradición oral, digamos más bien una forma de poesía muy complicada, porque es improvisada.



Después están los akyn *manastchi*, que recitan leyendas o cantan relatos épicos. Este término es relativamente reciente, se remonta a comienzos del siglo XX. Antes los kirguises empleaban el término *djournoktchou*, “rapsodas épicos”. El término *djournok* significa “épico”, y *djioudjournok* “cuento popular”. El término *manastchi* lo propuso el lingüista kirguís Khosei Enkholasev en 1936, en un artículo de prensa. Los kirguises emplean corrientemente la palabra *semeteytchi* para designar a los rapsodas épicos que narran el *Semetey*, que es la segunda parte del *Manas*. Existen unos sesenta relatos épicos, pero actualmente sólo hay narradores del *Manas*.

¿Quién fue el primer akyn?

Los akyn existían mucho antes del *Manas*. Por lo general, contaban sobre todo leyendas. Había también cantantes, algunos de los cuales divulgaban las malas noticias. Como no había que alarmar a la asistencia, en la que a veces había niños, su narración no era directa; todo se decía de manera indirecta, mediante la mímica y los gestos.

¿Quién es el primer “autor” del *Manas*?

Fue uno de los cuarenta soldados de la guardia personal de *Manas* el que narró por primera vez la historia del héroe, a la muerte de éste. El soldado quería recordar las batallas heroicas, y así fue como empezó a narrarlas.

¿Han perdido los rapsodas épicos su tradición oral? En Talas he visto a jóvenes akyn

que aprendían el *Manas* en los libros.

Habitualmente los aprendices *manastchi* aprenden de memoria los episodios más conocidos del *Manas*, con la ayuda de otros más experimentados.

La vocación de *manastchi* proviene a menudo de sueños sobre héroes épicos. Podría hacerse un paralelo entre los *manastchi* y los *bakhchi* (chamanes). Por lo demás, algunos pueblos del Asia Central, por ejemplo los turqmenos, utilizan este último término para designar a sus narradores. Los dos tienen sueños y visiones. ¡Son lo mismo!

¿De dónde viene la palabra “akyn”?

Dicen que proviene del folclore kazako y significa, por una parte “intelectual” o “persona superdotada” y, por la otra, “la corriente”, “el flujo”.

¿Cuál era antes el papel de los akyn?

Con frecuencia inventaban historias que desempeñaban una función didáctica para las jóvenes generaciones. A través de sus textos transmitían mensajes morales y espirituales, señalando a quién creer o a quién seguir. Pero no sólo era esto.

¿Así pues, su papel era espiritual?

En realidad no, su función consistía principalmente en divertir, cosa que no ocurre con los religiosos. Simplemente estaban muy influenciados por sus creencias chamánicas o musulmanas y transmitían su visión de la vida. No

hay que subestimar el hecho de que sus relatos eran ante todo un medio de comunicarse con toda la comunidad. Viajaban mucho, hablaban con todos, hacían preguntas, suscitaban el debate.

¿No eran también un poco historiadores?

Sí, salvo que sus historias se limitaban a los relatos akyn. Es cierto que transmitían sus conocimientos y sus valores a los estudiantes, pero no tenían ningún conocimiento objetivo de la historia en general. Eran, sobre todo y ante todo, rapsodas, con todo lo que ello entraña, que narraban las aventuras de *Manas*, sublimándolas. De este modo el *Manas* se convirtió en una especie de héroe supremo, muy alejado de la realidad.

¿Eran muy respetados?

Antes lo eran enormemente porque con sus historias ofrecían a la gente soluciones para la vida cotidiana. Hoy día, los akyn son aún respetados, pero ya no interesan mucho porque han dejado de desempeñar esta función social. Ya no se entiende muy bien el sentido de sus relatos. En el pasado, la primera función de los *manastchi* era unir a la población. Se les iba a escuchar con frecuencia, antes de partir a la guerra, por ejemplo, porque transmitían un mensaje filosófico y patriótico que alentaba a las tropas.

¿Eran casi un instrumento de propaganda?

Si se quiere.

Entrevista

Kirguistán



¿Es usted optimista en cuanto al futuro de esta tradición oral?

Creo sinceramente que está en peligro. Ante todo por causa de las nuevas tecnologías, los medios de comunicación cada vez más omnipresentes en la vida cotidiana, la mundialización cultural. Como ya he dicho, los akyn no suscitan el mismo interés. La gente ya no se interesa mucho en ellos. ¿Cómo provocar un resurgimiento del interés? Esta es la dificultad. Hay que despertar la curiosidad de la gente, hacerle comprender que se trata de algo positivo, que en el *Manas* se aprenden

muchas cosas, como la historia de los kirguises. Pero todo esto puede ser contraproducente si no se hace con un poco de reflexión, porque el peligro de folclorizar el fenómeno es muy real. También hay que evitar que los akyn se sientan demasiado desposeídos de su saber. Con la multiplicación de las versiones escritas del *Manas*, mañana cualquiera podrá pretender que es un akyn: el riesgo de expolio existe.





El trabajo de la madera
de los **zafimaniry**
MADAGASCAR





MERCIE NON

SON MATAC NONAY →

En primer plano

En el país de los **zafimaniry**

Los zafimaniry hablan poco con el *vazaha*, el visitante, el extranjero, prefieren escucharle. El zafimaniry es un hombre de la montaña dotado de un auténtico sentido del humor y de una profunda alegría de vivir. Para él la comunidad a la que pertenece cuenta de verdad. El pueblo zafimaniry vive desde el siglo XVIII en una de las zonas más remotas y frías de Madagascar, donde las temperaturas se aproximan a veces a cero grados en la estación seca y caen lluvias persistentes durante casi diez meses al año.

Ndriana Rajaobelison, profesor de historia de enseñanza secundaria, ex jefe del servicio de promoción cultural, que, junto con su equipo, contribuyó al reconocimiento de la técnica zafimaniry por la UNESCO en 2003, define así a esta comunidad: Zafimaniry viene de *zafy*, “descendiente”, y de *maniry*, “deseoso de llevar una vida más decente”, como estar mejor abastecido, de arroz por ejemplo. Existen varias narraciones orales en torno a su origen. Hoy en día todos los investigadores coinciden en afirmar que el pueblo zafimaniry vivió más al norte, cerca de la capital Antananarivo. Habitaron los alrededores de Ankitsika, una aldea situada



Madagascar

*El pueblo zafimaniry
vive desde el siglo XVIII
en una de las zonas
más remotas y frías
de Madagascar.*

cerca de Antsirabe, antes de ser expulsados y rechazados hacia las montañas en 1790 por los merina de Alasora, que codiciaban sus tierras. Así fue como, marchando hacia el sur para ponerse definitivamente a salvo de los invasores, encontraron refugio en las montañas de la provincia de Fianarantsoa, reputada por sus selvas lujuriantes y oscuras, compuestas de árboles de palma, cañas, bambúes-lianas y plantas ruderales muy variadas. Se establecieron en un inmenso acantilado cuyas cumbres alcanzan los 1.800 metros. En el centro de esta fortificación natural construyeron sus aldeas colgadas de salientes rocosos. Después les vinieron a buscar con frecuencia para construir casas y fabricar el mobiliario de las familias principescas de la capital malgache. Como recordaba el antropólogo Pierre Vérin en 1964: “Tuvimos



la satisfacción de descubrir, después de una escalada deportiva, admirables aldeas cuyo aspecto recuerda las estampas del viejo Tananaribo de hace cien años.”

En la aldea de Sakaivo Norte, uno de los casi cien poblados dispersos a lo largo de cincuenta y dos kilómetros, se oye hasta el anochecer el toc-toc del mazo que resuena de una cabaña a la otra, a través de la aldea. El joven carpintero y ebanista Maurice Ravelomanantsoa, de 25 años de edad, trabaja como los otros seis artesanos de la aldea, desde las 8.30 de la mañana hasta las 5 de la tarde, todos los días, en su oscuro taller, donde sólo un rayo de luz, procedente de la ventana entreabierta frente a él, ilumina el local. Sobre su banco de carpintero se ven en desorden un martillo, tijeras para madera, una

lima y virutas dispersas. El carpintero está inclinado sobre un estuche para cuchillo en forma de cigarro, que está finalizando. No levanta la mirada del objeto, que conforma lentamente, con paciencia, dando los últimos toques de lima para redondear las asperezas. De vez en cuando, como el perfeccionista que es, coloca el objeto bajo la luz o al extremo del brazo tendido para verificar los contornos y vuelve a dar unos golpes de mazo, antes del pulimento final. En una habitación adyacente, dos aprendices, sentados en el suelo, se afanan

*Les vinieron a buscar
con frecuencia
para construir casas
y fabricar el mobiliario
de las familias
principescas.*



en cortar trozos de madera que sujetan entre los pies. A veces un niño pasa por delante del taller y los observa algunos minutos desde la ventana. Esto no les distrae: están acostumbrados. De cuando en cuando se detienen y responden a las miradas interrogantes. “Mi especialidad son los cuchillos, precisa Maurice, sirven para todo, para la caza, la cocina y también para decoración.” En cada cuchillo suele esculpir *ringitra*, pequeñas incisiones que simbolizan la amistad perfecta y unida. “Los zafimaniry son hermanos de sangre”, dice con una mirada dulce y benévola. En efecto, lo que nos llama más la atención cuando paseamos de aldea en aldea es la



multitud de símbolos o “dibujos de *sokitra*”, como se les denomina, que adornan las puertas, los postigos (*haoka*) y las vigas de las casas rectangulares, y que aparecen en todos los objetos de la vida cotidiana (platos, tazas, cucharas, peines, saleros). Formas geométricas, incisiones paralelas (sobre todo en las vigas), arcos, rombos, rosetones, triángulos y espirales se graban en la madera con el escoplo o el cuchillo. “Los dibujos de *sokitra* son un poco la marca zafimaniry, el sello de su técnica única, insiste Émeline Raharimanana, encargada del patrimonio cultural inmaterial. El suyo es un lenguaje ligeramente teñido de superstición y sujeto a códigos sociales precisos, cuyo origen es mal conocido (quizás austronésico) y que les permite expresar los vivos sentimientos de la comunidad y de la familia. La vida cotidiana

de los zafimaniry está efectivamente regida por toda clase de tabús o prohibiciones (*fady*), cuyos motivos grabados no son a veces más que el reflejo de esta vida.” “Algunos antropólogos han estudiado la cuestión, añade Émeline Raharimanana, e insisten en que se trata ante todo de motivos puramente decorativos y que no hay que buscar en ellos ningún significado mágico o religioso. Sin embargo, más recientemente, otros investigadores han sostenido la tesis mística. Por nuestra parte, creemos que estos dibujos van mucho más allá de una simple ornamentación: son la representación de las creencias y los valores culturales y sociales de los zafimaniry.” Nadie, ni siquiera los propios zafimaniry, conoce verdaderamente el origen y el sentido real de estos símbolos, algunos de los cuales recuerdan motivos árabes, o





incluso europeos, como el rosetón o la cruz. “Cuando se les interroga sobre el significado de los motivos, los zafimaniry se limitan a decir que los hacen porque los antepasados también los hicieron”, escribe en un informe sobre los zafimaniry y su arte, Pierre Vérin, que estuvo a cargo del Departamento de Arte y Arqueología de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de Madagascar. Algunas de estas ornamentaciones simbólicas están presentes en casi todas las casas. Vemos por ejemplo el *tanamasoandro*, cuyos rayos de sol evocan la luz; la *papintantely* o fuente de la vida, una especie de colmena que representa la vida comunitaria; la *tadivavatra*, cuya cuerda expresa el

que encuentran en las tumbas de sus más antiguos antepasados, en ocasión de los entierros o las exhumaciones anuales para cambiar el sudario de los difuntos (*lamba*). Durante generaciones han fabricado de manera idéntica estos sarcófagos o *ringo* en una sola pieza de *nato*, una madera dura que dicen imputrescible. Por lo general, la cobertura del ataúd tiene forma triangular o de arco circular. Para asegurar la tranquilidad de los yacentes, los *ringo* se arrastran con

*El motivo de la
tanamparoratra,
o tela de araña,
que simboliza
los vínculos familiares,
la resistencia a las
vicisitudes de la vida,
es el que aparece
con más frecuencia.*



comportamiento flexible en la vida cotidiana. El motivo de la *tanamparoratra*, o tela de araña, que simboliza los vínculos familiares, la resistencia a las vicisitudes de la vida, es el que aparece con más frecuencia. Esta tela de araña refleja la organización de la aldea en la que se encuentran, generalmente en el centro, la cabaña de los padres y en torno a ella las de los hijos. En el motivo, las volutas de la cruz representan a los insectos que quedan atrapados en la tela tendida. La *tanamparoratra* permite protegerse contra las almas de los muertos, que a veces regresan para atormentar a los vivos. Lo que saben los zafimaniry es que ellos se inspiran en las incisiones y dibujos

cuerdas hasta los cementerios naturales y se depositan en las fisuras de las rocas, en el fondo de cavidades del acantilado que puede tener hasta 200 metros de altura. Unos metros más abajo del taller de Maurice Ravelomanantsoa vive su amigo, el carpintero Jean-Ernest Rafanomezantsoa, diez años mayor que él. Está sentado junto al fogón al lado de su mujer, que prepara la cena a base de arroz y un poco de jugo de carne. “Yo construyo principalmente casas. Mi mujer hace más bien pequeños objetos de madera, *ringo* en miniatura, *kapaika* (encendedor de madera con una punta de cuerno de buey, una pequeña pieza de hierro y un fragmento de cuarzo). Para fabricar los





objetos trabajamos el palisandro, para las casas utilizamos maderas preciosas como *tamboneka* o *nato*, que sirve también para fabricar muebles, y *merandahy*. Fabrico de dos a tres cabañas al año. Depende del tipo: las cabañas de bambú son más fáciles de hacer y las de madera llevan mucho más tiempo. El proceso puede durar meses. La particularidad de las casas zafimaniry es que son enteramente desmontables.

*La particularidad
de las casas zafimaniry
es que son enteramente
desmontables.*



Por lo general están sostenidas por tres pilares, cuatro vigas de ángulo, una viga de refuerzo, tableros entre las vigas y un aguilón triangular. Todo se encaja perfectamente con la técnica de montaje de la espiga y el mortero. No se utiliza un sólo clavo. La cabaña tiene siete ventanas, todas ellas con su pestillo atado a un cordel. Cuando se ha terminado la estructura, se instala el techo de caña o de bambú que garantiza una impermeabilidad total. Para el *tranoambo* (granero de trigo, arroz o maíz) se sigue la misma técnica, excepto que lo colocamos a más altura apoyándolo

en pilotes flanqueados de cilindros a la altura del suelo, para impedir que las ratas se encaramen.”

Cuando Jean-Ernest Rafanomezantsoa deja de reír y se pone otra vez serio, incluso grave, es para partir por los senderos escarpados que se pierden en el infinito de las cumbres. Cuando no trabajan la madera, los zafimaniry dedican la mayor parte de su tiempo a la búsqueda de materia prima. Cargan a sus espaldas todos los elementos de la casa (tablones, maderos, tablas, todos ellos de más de 50 kilos de peso), que transportan por los estrechos y

sinuosos senderos. El miércoles salen de buena mañana para vender sus objetos esculpidos en el mercado de Antoetra. Vuelven antes del anochecer, cuando han obtenido, a cambio de su trabajo, algunos productos corrientes de la ciudad. Hay que ver cómo caminan, con los pies descalzos hundidos en la arcilla que se convierte fácilmente en un reguero de lodo cuando

la lluvia aprieta. Los zafimaniry suben casi brincando los peldaños difíciles y resbaladizos de las escaleras naturales, a veces de piedra, que serpentean a través de las colinas. Les sorprendemos cantando en el recodo de un arrozal o junto a un arroyuelo. Caminan con paso regular. Los zafimaniry no se detienen a medio camino, pero hacen una pausa al llegar a lo alto. Por





lo general avanzan en grupo con el padre, los hijos, el abuelo ayudado por un nieto que le lleva su hatillo, y las mujeres detrás, cerrando la marcha. Estas excursiones para comprar víveres y encontrar madera duran a veces de dos a tres horas, y en una jornada pueden cubrirse hasta 70 kilómetros.

“Allí donde la selva ha desaparecido, destruida regularmente por el hacha y los cultivos de quema, se alza ahora la *savoka*,

**Cargan a sus espaldas
*todos los elementos
de la casa, que transportan
por los estrechos
y sinuosos senderos.***

una especie de estepa”, explica Bernard Rakotonirina, ingeniero agrónomo que ha venido a sensibilizar a la población local sobre los peligros de una deforestación masiva de la región. “A veces lo más duro, añade, es hacerles reconocer que las tradiciones ancestrales, como el cultivo de quema, son nefastas para su actual supervivencia. Con el Ministerio de Agricultura les invitamos y les ayudamos de un modo u otro a plantar otros árboles, aconsejándoles que piensen en sus nietos porque las reservas de madera de los veinte años próximos ya están en peligro.” Al atardecer, antes de que anochezca, las jóvenes baten el mijo con un ritmo casi musical, los muchachos se divierten con fusiles de juguete confeccionados con una sola caña de bambú, una de cuyas extremidades está dividida en dos partes



que chocan entre sí cuando se agitan en el aire, reproduciendo el sonido de un disparo. No muy lejos, los ancianos, que velan sobre ellos, contemplan la lejanía que desaparece detrás de una espesa bruma, como si temieran ver surgir, en este paisaje atormentado de picos abruptos y praderas desnudas, a algún visitante inesperado. “Es extraño, observa el historiador Ndriana Rajaobelison, que visita con frecuencia la tierra de los zafimaniry, un día un anciano reconoció que estaba indignado por la

carretera trazada recientemente para conectar Antoetra con otras aldeas y acabar con el aislamiento de la región. Para nosotros, me confió, esta carretera significa el fin de los zafimaniry.”



Retrato

Madagascar

Emmanuel Rakoto

De una familia de carpinteros

Nací en 1940. Aprendí a trabajar la madera de muy joven con mi padre. Le miraba trabajar durante horas y un día empecé a imitarle. Nunca he ido a la escuela. En mi familia somos carpinteros de padres a hijos, desde hace generaciones. Mi padre me dijo un día: "Hay que preservar la madera y el trabajo de la madera, porque forma parte de nosotros mismos." Toda mi vida he tratado de cumplir este voto. El problema es que ya no se encuentra madera, a veces es necesario recorrer kilómetros en la montaña para recogerla. Trato de replantar árboles, pero las semillas son caras, y lo que procuro sobre todo es que no hagan cultivos de chamicera en mis bosques, porque cada zafimaniry tiene una parcela de bosque en propiedad. El problema es que cuando prenden fuego a un bosque vecino, todos los bosques adyacentes se convierten en humo. El primer objeto que fabriqué con mis manos fue un taburete. Conseguí esculpirlo en un solo bloque de madera. Para mí, el motivo más representativo de los zafimaniry es el de la amistad. Es una especie de cuadrilátero en el que cada ángulo es como una mano que enlaza la otra. Es el vínculo entre las



familias, representadas por un sol en medio del cuadrilátero. Para los zafimaniry, la ayuda mutua y la solidaridad son muy importantes. Sólo cuentan la amistad y la vida. No existe ningún símbolo que represente a la muerte. Nosotros tememos a la muerte porque la vemos como el fin del mundo. Por esto dedico tanto tiempo a honrar a mis antepasados. Es muy importante hacer un hermoso ringo (ataúd, nicho) para la familia, porque es una manera de asegurarse la protección de los muertos. Nosotros vivimos para el bosque y morimos en el bosque. En un ringo se depositan a veces hasta seis o siete personas, casi una familia entera. En el mío será difícil porque nosotros tenemos muchos hijos, diez por término medio por cada mujer. A mis 66 años ya tengo 34 nietos; por lo demás, tres de ellos están interesados en el oficio y a menudo vienen a acompañarme por la tarde. Algunos son hábiles. La última vez, uno fabricó una ratonera. Es fundamental que demos a conocer nuestro trabajo para sobrevivir. Yo vendo mis objetos en el mercado de la aldea de Antoetra, un poco más arriba, a comerciantes de



Ambositra. De vez en cuando pasan por aquí vazahas (“extranjeros”) y también coleccionistas que trabajan para las familias ricas de Antananarivo y vienen a verme en busca de piezas raras. Es un poco triste de decir, pero he agotado mis reservas de objetos antiguos que pertenecían a mi familia, y hoy no me queda nada (suspiro).

Entrevista

Madagascar

José Rambinintsoa

Antropólogo
especialista de los zafimaniry

¿Por qué es un arte el trabajo de la madera de los zafimaniry?

El arte zafimaniry adopta diversas formas. Ante todo están los productos de uso cotidiano: cofres, taburetes y otros objetos. A continuación vienen los motivos que adornan estos objetos y las casas, que son representativos de una cierta organización social y de un modo de vida comunitario. Los alvéolos simbolizan la dulzura, los rayos de sol, la luz, el calor, etc. Los zafimaniry han desarrollado este arte gracias a su agudo sentido de observación de la naturaleza que refleja, desde luego, el lugar en el que viven y su relación particular y profunda con el entorno natural. Representaron la tela de araña que simboliza la resistencia, la fuerza del vínculo, observando cómo la tela resistía al rocío de la mañana. Este vínculo único con el entorno natural y humano es un poco su característica específica. Hubo un tiempo en el que este motivo de tela de araña se esculpía en los ataúdes para protegerse contra la influencia negativa de los muertos. Cada familia plasma su ideal de vida y de sociedad en estos motivos, que suelen verse en los pilares centrales de las casas. Por ejemplo, si hay muchos alvéolos, esto quiere decir que la familia anhela serenidad y dulzura.

¿Existe un estilo zafimaniry?

Para responder a esta pregunta hay que remontarse en el tiempo y tratar de comprender. Existen numerosas hipótesis, más o menos dignas



de crédito, sobre el origen de los zafimaniry. Lo seguro es que vivían en las tierras altas y fueron expulsados de ellas por los merina, que extendieron su imperio del norte al sur. Todas las gentes que vienen de las tierras altas son de origen indonesio o malayo-polinesio. Muchos de estos motivos se encuentran en aquella región y cabe pensar, pues, que fueron introducidos más tarde en Madagascar. Cuando construyen una casa, los zafimaniry suelen practicar el “rito de los ñames”. Son raíces que ponen a hervir y con cuyo jugo recubren las vigas y las fachadas. Es un medio de familiarizarse con los lugares invocando al dios creador, para vivir bien en ellos. Es una tradición indonesia.

Según usted, si los zafimaniry alaban la vida es porque tienen gran temor de la muerte. ¿Puede explicarnos por qué?

Es una característica malgache. Aquí se enaltece la vida. En la sociedad zafimaniry todos los acontecimientos vitales, como nacimientos o matrimonios, se celebran con una fiesta. La costumbre frecuente que consiste en levantar la losa de las tumbas tiene por objeto celebrar la vida de los que han muerto. Con este rito, la gente da una cierta continuidad a la vida. Por ello pienso que no debemos considerar solamente el aspecto físico del arte zafimaniry, pues esta técnica se plasma ante todo en el modo de vida cotidiano. Todos estos motivos reflejan la solidaridad comunitaria y la cohesión de los zafimaniry.

¿Podemos hablar de creencias?

No, son prácticas más sociales que religiosas o mágicas, aunque la línea divisoria entre los dos conceptos sea muy tenue. Los zafimaniry

acaban siendo lo que piensan. A través de estos motivos consideran el aspecto positivo de la comunidad. Es más bien una dimensión social. Estos motivos invitan a cada miembro de la sociedad a participar en el devenir de la comunidad. Es también una forma de respetar la naturaleza, y esto me lleva a lo que he dicho antes. Incluso cuando cortan un árbol, por ejemplo, se preguntan la manera de hacerlo. Rezan una especie de oración para prometer al Creador que utilizarán esta madera con un fin preciso. Una de las competencias de los zafimaniry es su conocimiento de la madera. Existe un rito nupcial consistente en poner a prueba al futuro esposo pidiéndole que encienda un fuego bajo la lluvia. Si encuentra la madera que puede encenderse fácilmente es admitido, si no la encuentra es mala señal y quiere decir que no será un buen marido.

¿Cómo explica usted que los zafimaniry sean los últimos depositarios de este arte de la madera, que antes se daba en toda la isla?

Es debido sobre todo a su aislamiento. Los zafimaniry viven en una región de acceso muy difícil, lo que les ha protegido de influencias exteriores y ha facilitado en cierto modo la conservación de su técnica

¿De dónde vienen esas técnicas de ensamblaje y construcción?

En términos filosóficos, representan la dualidad del hombre y la mujer. Por esto los sistemas de ensamblaje son sencillos y las casas son tan fáciles de montar como de desmontar. No hay clavos. Son elementos que encajan entre sí.

¿Cuál es el talento propio de los zafimaniry?

Hace más de quince años que me intereso en este pueblo, pero me bastó observar durante pocos minutos cómo fabricaban y esculpían un objeto para comprender que el suyo es un conocimiento auténtico de la materia y de su trabajo. Poseen un talento genuino y, sobre todo, conocimientos sólidos y profundos. Es innegable.

Si conocen tan bien la madera, ¿por qué han deforestado tanto?

No es la población zafimaniry la que ha causado la deforestación, sino los grandes explotadores que vienen de fuera y han hecho tanto daño al bosque. Los zafimaniry han participado un poco, ciertamente, en esta deforestación, pero sólo lo suficiente para satisfacer sus necesidades, que no eran ni con mucho de nivel industrial.

¿Cómo ve usted el porvenir de los zafimaniry y de su arte?

Su porvenir depende sobre todo de ellos. Si no cobran conciencia de los peligros que les acechan, están perdidos. La deforestación es uno de esos peligros. La ignorancia de los más jóvenes en cuanto al significado de los motivos o los símbolos es otro peligro. Para utilizar una imagen apropiada al caso, su porvenir está en sus manos.

El **Vimbuza**,
danza de la curación
MALAWI





En primer plano

Un rito del África bantú

El automóvil recorre un camino de tierra que corta el horizonte en dos, a un lado el bosque y al otro los campos de maíz. A lo lejos, el sol desaparece lentamente detrás de las montañas. Al lado del camino marchan de dos en dos mujeres de aire indolente que llevan sobre la cabeza la compra del día. Empieza a llover. Las gotas resueñan en el parabrisas y forman pequeños huecos en el suelo. La naturaleza se agita y los relámpagos rasgan el cielo a muchos kilómetros de distancia. Perros, gallinas y cabras, visiblemente excitados, se asoman a la calzada y se apartan rápidamente al paso del automóvil. A través del cristal, la mirada se posa naturalmente en las cabañas de techo de caña, cuadradas o redondas, que jalonan el camino. Da la impresión de que el coche se desliza por un paisaje demasiado perfecto para ser real. En esta región subtropical, la naturaleza es reina y muestra toda su exuberancia. Especies vegetales y animales de extrema diversidad se cruzan sobre esta tierra de sol y de lluvia donde las palmeras suceden a los pinos, las mimosas a los cactus, los plátanos a las mazorcas de maíz. “En la época

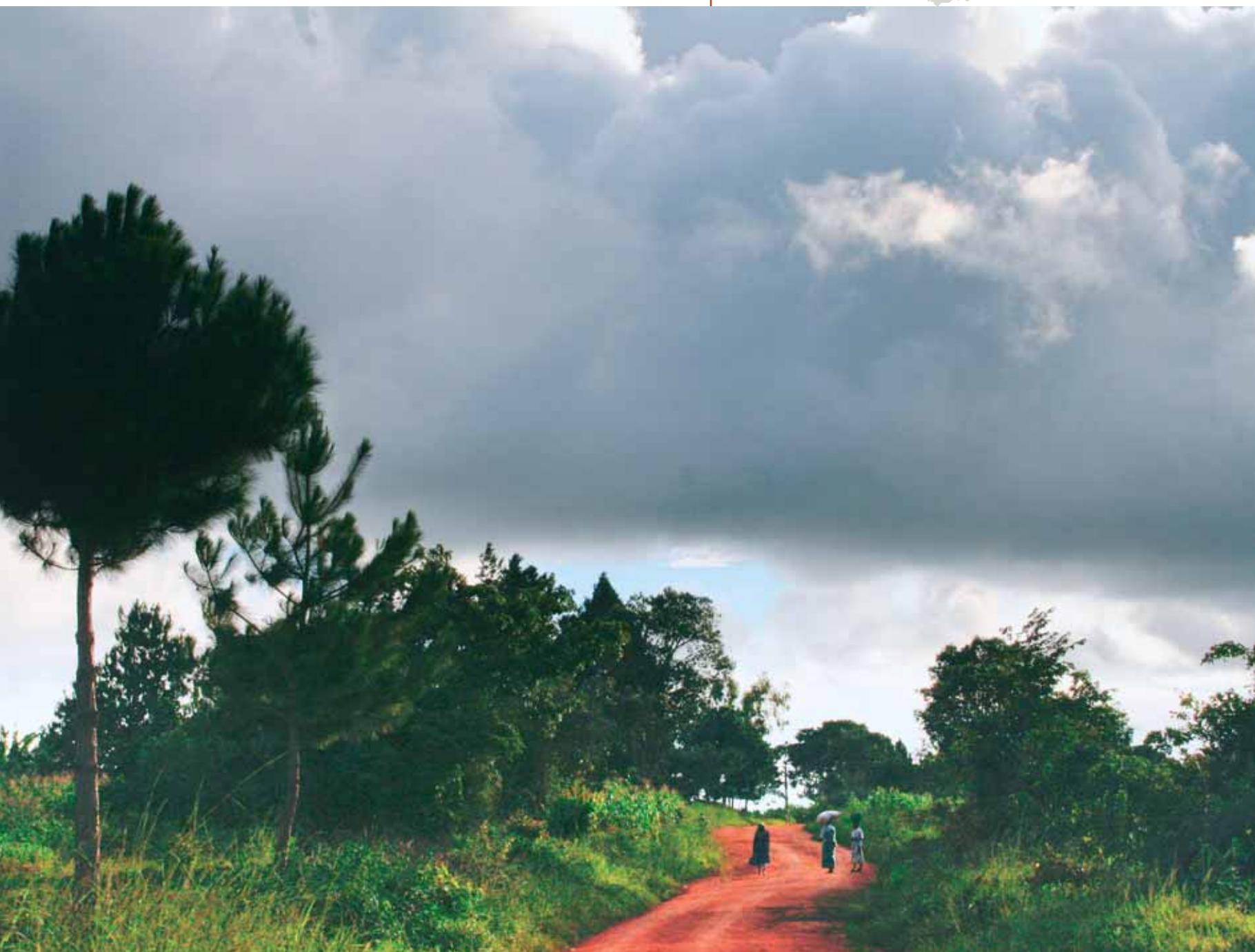


Malawi

*El vimbuza se declara
cuando en sueños
entramos en contacto con espíritus
que nos piden que bailemos.*

de mis primeras investigaciones, explica el antropólogo Boston Soko, especialista del *vimbuza* y profesor en la Universidad de Mzuzu, recorrí toda la región del norte en bicicleta; había razones para tener miedo porque todavía se encontraban leones en esta región, y me crucé con algunos, no sin alarma...”

Ahora el sol no es más que una fina línea anaranjada que se funde muy deprisa en un punto, vacilando antes de desaparecer al otro lado del globo. La noche cae rápidamente en África, provocando una angustia súbita cuando nos sentimos abandonados a la oscuridad total. “Aquí la gente ve de noche”, subraya Boston Soko. Soko es el iniciador de las investigaciones más importantes sobre el rito del *vimbuza*. Lleva a cabo sus trabajos en una tranquila oficina de la Universidad de Mzuzu, en medio de montones de cuadernos garabateados. A veces el ruido del motor del automóvil cubre la voz del profesor. Sus palabras vuelan con





el viento suave que entra por las ventanas entreabiertas. A lo lejos se oyen truenos, y breves relámpagos siguen surcando el cielo. El automóvil reduce la marcha, y dos jóvenes vienen a nuestro encuentro. Llevan lámparas de petróleo y nos muestran el camino a la aldea de Emoyeni, a unos 30 kilómetros de Mzuzu. Caminan delante de nosotros con paso seguro. El camino se interna un poco más en la oscuridad, en medio de un campo de maíz de altos tallos. Después de recorrer un kilómetro, aparecen dos cabañas apenas visibles. Enseguida, los niños se acercan corriendo con gran algarabía. El profesor les dice algunas palabras en tumbuka y la calma vuelve a reinar. En el umbral de la casa nos recibe el jefe de la aldea. Nos saluda calurosamente antes de hacernos entrar. Nos sentamos en grandes butacones de madera con algunos cojines y le escuchamos. Se presenta, habla de sus dos mujeres, de sus niños y de sus nietos, que van entrando uno tras otro, tímidamente, en la habitación. “Todas las casas del entorno son de familiares”,

*Vimbuza es a la vez
el o los espíritus que habitan
una persona,
la enfermedad que provocan
y la música y las danzas
que la curan.*

explica el profesor. Estas personas trabajan la tierra. Campos sembrados de maíz, tomates y patatas. Aparte de algunos artículos alimenticios como el azúcar, que compran en la aldea, los tumbukas viven de lo que producen.

El anciano cuenta la historia de la niña a la que curarán esta noche. Y, como si el tema mereciese más discreción, el jefe baja la voz: “Tiene 9 años. Perdió a su padre hace algunos años. Ha contraído el *vimbuza* ...” “Es una enfermedad mental que presenta múltiples síntomas, añade Muwela, el curandero sentado al lado del jefe. Primero



*La danza es
el instrumento de curación,
es bailando tal como piden
los espíritus que
el paciente se cura.*

puede presentarse con náuseas, después vértigos y vómitos y también puede aparecer fiebre; pero lo más importante ocurre al final, cuando se producen alucinaciones y el proceso puede acabar en la locura, o incluso la muerte.”

En su libro *Dancing prophets* (Profetas danzantes), el etnomusicólogo americano Steven M. Friedson da una definición de *vimbuza*: “En realidad, *vimbuza* es a la vez el o los espíritus que habitan una persona, la enfermedad que provocan y la música y las danzas que la curan.”

Para los especialistas, el diagnóstico del *vimbuza* es rápido y sencillo. Un paciente que recorre varios hospitales y no vuelve curado ha contraído ciertamente esta enfermedad

que la medicina occidental no reconoce. La enfermedad apareció en la región en la época de la colonización británica. Más que una enfermedad mental, adoptaba entonces la forma de un rechazo psicológico del ocupante. En aquella época, los pastores protestantes recorrían los campos en busca de nuevos fieles y levantaban endebles iglesias en las aldeas.

En nuestro recorrido pasamos delante de viejas iglesias de ladrillo rojo, construidas por orden del misionero Robert Laws, que fue el principal arquitecto de esta cristianización forzosa, a comienzos del siglo XX. Estos monumentos anticuados y tristes se alzan hoy en un entorno austero.

Esta noche, en la cabaña se reanuda, en torno a la mesa, una animada discusión. “El *vimbuza* se declara cuando en sueños entramos en contacto con espíritus que nos piden que bailemos. Y es también en los sueños donde los curanderos, inspirados por los espíritus, encuentran las fórmulas medicinales adaptadas a sus pacientes”, precisa el jefe de la aldea. Una mujer cuenta lo que sintió cuando entró en contacto con





los espíritus por primera vez, a los 12 años de edad: “El corazón se me puso a batir muy deprisa, sentí un vértigo y algo que entraba en mi interior, pero no tuve miedo porque sabía que era un espíritu, y los espíritus son buenos en general. Después casi caí en coma, durante varias horas, en un sueño muy profundo. Me dieron a beber un brebaje a base de plantas, y me desperté. Comprendí enseguida que estaba poseída por los espíritus. Más tarde me curaron en parte con las danzas, pero siento todavía que el espíritu está allí, a veces vuelve y pide un sacrificio.”

Para hacer el diagnóstico definitivo del *vimbuza*, el curandero cubre la cabeza del enfermo con un paño y pide a los que tocan el tambor que improvisen cantos por encima de la cabeza del paciente. Si ésta empieza

a oscilar, si todo el cuerpo comienza a animarse, si el enfermo se levanta y se pone a bailar de un modo preciso, siguiendo el ritmo del *vimbuza*, es que está poseído por un espíritu. “El ritual tiene por objeto reconocer al espíritu y ofrecerle lo que pide. La danza es el instrumento de curación, es bailando tal como piden los espíritus que el paciente se cura”, añade el profesor Soko. “Los espíritus reclaman frecuentemente sangre, con la que beben la energía de los vivos, explica el curandero. Pero no siempre es así. A veces no se produce y basta con la danza. En caso contrario, se procede a sacrificar a un animal al alba, cuando se levanta el sol y la naturaleza se despierta. Entonces degollamos a un pollo, a una cabra o a un buey, y el paciente debe beber la sangre caliente directamente del cuello



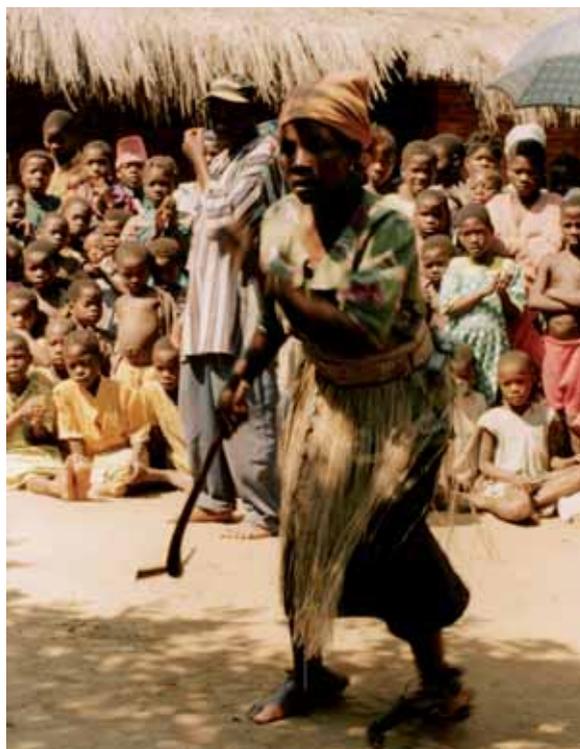
del animal. En realidad, es el espíritu el que se alimenta.”

De pronto se oye el redoble de un tambor proveniente del exterior. El jefe de la aldea explica que están preparando los instrumentos junto al fuego. “Están calentando el tambor” dice. Después de una breve discusión a la luz de una lámpara de petróleo y de algunas velas, otros niños, que llegan rezagados, acaban de llenar la habitación y se unen a sus hermanos sentados en el suelo. Las mujeres los rodean, algunas con su bebé todavía en brazos, mientras que otras, de más edad, regañan a los pequeños más turbulentos.

Después llegan los tamborileros golpeando ligeramente sus instrumentos. Uno de ellos, el más viejo, saluda al jefe de la aldea con un apretón de manos. Toca el tambor desde su infancia, “desde que me crucé con fantasmas” precisa, antes de sumarse al grupo de músicos que están de pie frente a los reunidos. “Cuando toco el tambor, son los espíritus que hablan”, explica, resumiendo así la función del tambor, cuya piel acaricia varias veces con la mano. Al lado del jefe de la aldea hay algunos huéspedes distinguidos invitados para la ocasión. El curandero,

por su parte, permanece discretamente en un segundo plano. En un primer tiempo, mujeres de dos o tres generaciones se ponen a bailar, sucediéndose unas a otras. Van descalzas, algunas llevan en el tobillo un aro de cascabeles cuyo sonido estridente y cautivador, apenas cubierto por el tam-tam, resuena en toda la habitación. La mayor parte de las mujeres llevan la cara ligeramente espolvoreada de blanco, como una máscara que hace destacar aún más la mirada desorbitada de las que ya están en trance. Una de ellas, la profetisa, empieza a batir el suelo con el pie mientras que detrás otras mujeres entonan en voz alta las cantilenas *vimbuza*. El cuerpo de la profetisa parece elevarse bruscamente con el ardor de la música. Sus pasos se aceleran al ritmo del *djembe* y de los tambores que imponen su ritmo en medio del tumulto general.

*Pepani, pepani,
nthenda ya mpheopo zinai
Perdón, perdón
la enfermedad de los cuatro vientos
anyimirachi morozi
naji mirachi morozi*



*¿Por qué he cavado el morozi?
ndiyo mphanda baliranga
Lo que buscáis es el mphanda
(Coro) hele yayi, zanga undirye
(Coro) Hele yayi, ven a comerme
Ven, yayi, ven y cómeme
charo: nchinonono muzimu wane pulika iwe
El mundo es duro, mi espíritu escucha
charo: nchavitima muzimu wane pulika iwe
El mundo está lleno de penas, mi espíritu
escucha
para tikupenja tipenjere mwa Yeso iwe
Si buscamos (ayuda) debemos buscarla en
nombre de Jesús
ati Yesu fumu yane mundivumba tirenge
imwe
Ellos dicen, Jesús, Dios mío, protégeme
ati para tikulira tilire mwa Yesu imwe
Si oramos, debemos hacerlo en nombre de
Jesús
ati para tikugona tigonere mwa Yeso imwe
Ellos dicen que, si dormimos, debemos
dormir bajo vuestra protección
ati para tikupenja tipenjere mwa Yesu
imwe*

*Ellos dicen que, si buscamos, debemos
buscar en tu nombre, Jesús*

Al cabo de una hora, los tambores dejan de sonar. El jefe de la aldea da algunas consignas. Los músicos descansan un poco, con los brazos cruzados sobre sus instrumentos. Los niños desaparecen con sus madres, los asistentes intercambian algunas palabras. Después, la joven enferma entra en la habitación del brazo de una profetisa. Sus ojos brillan como si hubiera llorado. Se sitúa en el centro del círculo. Su madre la viste, le rodea el cuello con gargantillas, los tobillos con cascabeles y el talle con un cinturón de plumas. Le tiende un largo tallo con una hoja en su extremo y le aplica un poco de polvo blanco en la cara. Los tamborileros improvisan una canción. Casi instintivamente, la joven empieza a mover los pies descalzos sobre el suelo, adelante y atrás. Durante algunos minutos, los tambores, los cantos y los pasos de la joven parecen responderse como un eco. Pero ella es quien tiene la última

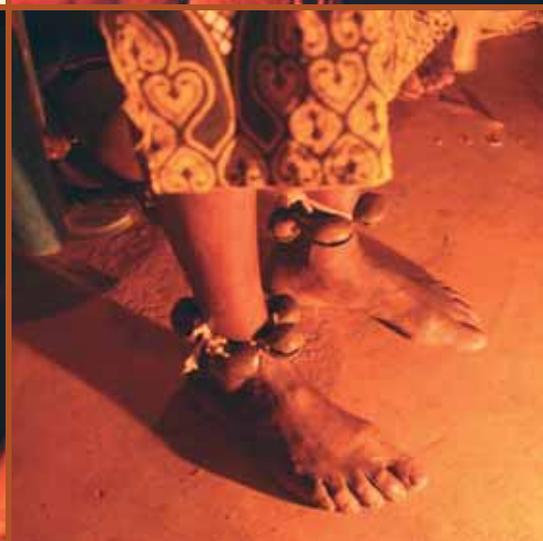
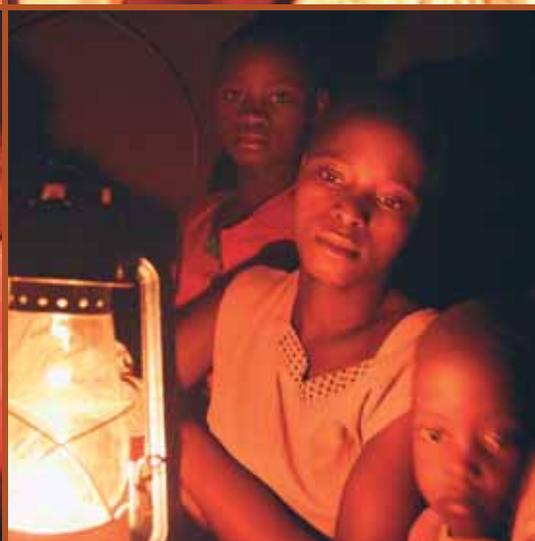
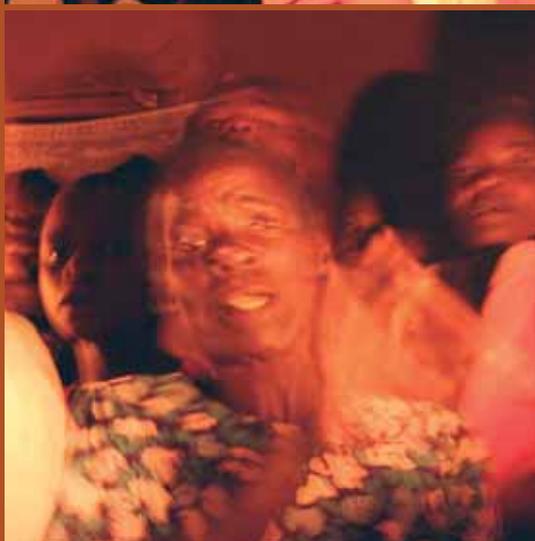
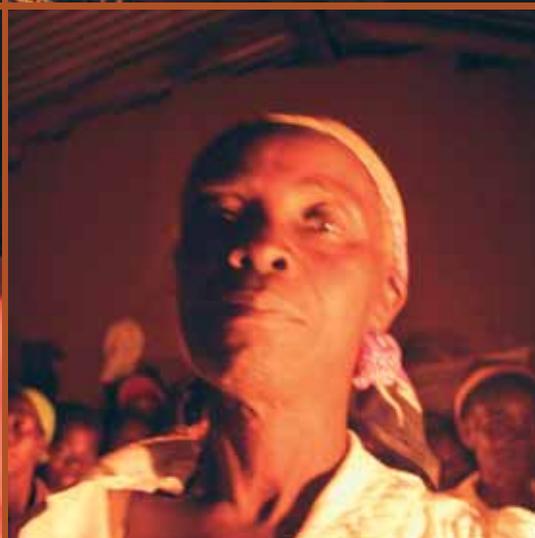
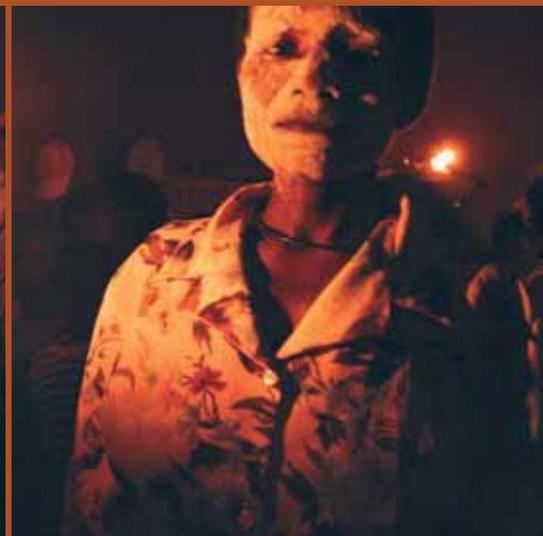
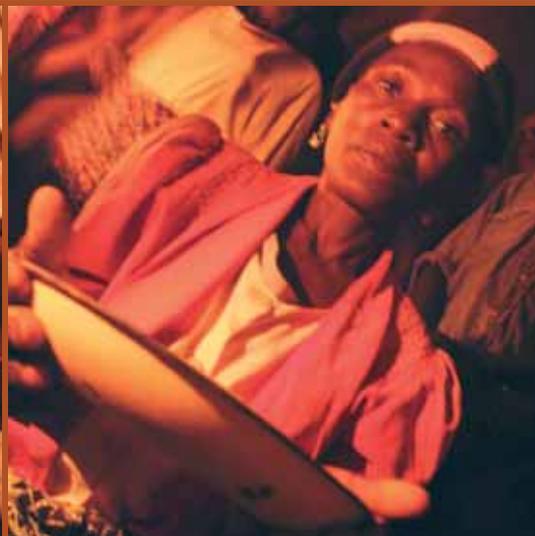
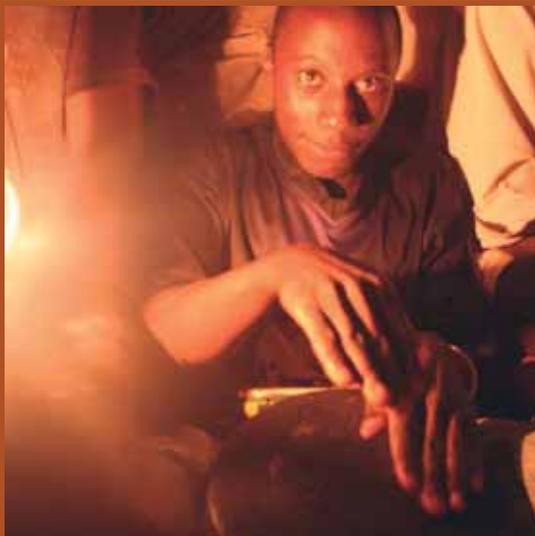
El rito del vimbuza es un instrumento de cohesión y de solidaridad. Es una terapia a través de la cual el enfermo se siente respaldado por todo el grupo.

palabra. Repentinamente se inmoviliza y los tamborileros se detienen. Ya no hay ritmo, el espíritu que la posee no aprecia la

música. Los músicos se conciertan y tratan vanamente de interpretar otras canciones, pero la joven permanece impasible. El ritmo no acude, el espíritu lo rechaza. Después de unos ensayos infructuosos, la muchacha vuelve a batir el suelo con el pie y el ritmo resurge lentamente. La enferma empieza a girar sobre sí misma cada vez más rápido, dibujando con los pies formas precisas en el suelo. Con la velocidad del movimiento, su silueta desaparece casi en la penumbra. Es como una antorcha encendida. La vida se detiene a su alrededor mientras ella se consume en un trance profundo.

Pasan minutos, horas. Los ojos de la muchacha giran en sus órbitas. Los asistentes se apartan sin dejar de rodear a esta peonza incontrolable,







que parece una brújula que hubiese perdido el norte. Las manos golpean cada vez más deprisa los tambores. Después de un cierto tiempo, la joven se echa al suelo al lado de la profetisa, que tiene los brazos extendidos y en las manos un plato con un poco de comida que ofrece a los espíritus. Su respiración se hace más regular mientras permanece tendida en el suelo, manchándose la cara con un poco de tierra. Los espíritus salen. Esta vez no han reclamado sangre. No habrá sacrificio. La joven se levanta y sigue temblando de resultas de su trance. Quizás esté curada. Si no lo está, habrá que recomenzar el rito. Su mirada permanece fija, triste, perdida, como si tuviera aún una visión. Unos minutos después, sale de la habitación caminando hacia atrás, de cara al auditorio y de espaldas a la puerta. “Esto prueba la presencia de espíritus en la habitación”, concluye el profesor Soko. En el momento en que la puerta se cierra detrás de ella, una corriente de aire rompe un vaso. En su estudio, Steven M. Friedson menciona la importancia de las coincidencias en

el *vimbuzo*. Friedson cuenta una extraña historia que le sucedió después de haber filmado, durante un ritual, el momento crucial del sacrificio del animal. De vuelta a su casa, repasó todas las imágenes que había filmado durante varias horas. Todo iba bien hasta el momento tan esperado del sacrificio. “De pronto desapareció el sonido y la imagen se hizo borrosa, largas estrías blancas recorrían la pantalla, cuenta Friedson. Después la imagen desapareció por completo durante largos minutos, para regresar luego claramente con el sonido.”



Ntchimi Muwela Mbeya

Curandero
y profeta tumbuka

Nací en 1968 en la región de Mzuzu, donde mi infancia transcurrió normalmente. Fui a la escuela hasta la enseñanza secundaria y a los 16 años caí enfermo. Me visitaron numerosos médicos pero ninguno logró curarme. Todos decían que me había vuelto loco. Entonces mis padres decidieron enviarme a un curandero. Ya había curanderos en mi familia, como mi tío, el hermano de mi padre, pero no es esto lo que motivó su decisión, máxime teniendo en cuenta que eran muy cristianos y que en aquella época no había que creer en todas estas cosas. Fui a ver a un tal doctor Mlaula. Permanecí en su dispensario tres días en observación. Allí el doctor descubrió que estaba poseído por un espíritu. El curandero me dijo que no debía tener miedo porque era un espíritu bueno. Me pidió que me quedara algún tiempo más, para seguir un tratamiento. “No, no puede ser, le dije, tengo que volver a la escuela. Quiero ser médico, no brujo, no me quedaré en su casa.” “Haz lo que quieras, ve a la escuela si quieres, vuelve a tu casa, pero sabe que volverás a verme porque Dios te ha pedido algo. En el futuro, has de curar a muchas personas.” Volví a la escuela y un día, en plena clase, mientras me

estaba examinando, oí una voz que decía: “Debes regresar.” Reconocí la voz, era la de mi abuelo. Salí de la escuela inmediatamente y me fui a pie hasta la casa del curandero. Llegué y le dije: “Por favor, ayúdeme”. “No, lo siento, estoy ‘cerrado’.” En este momento decidí ir a ver a otro curandero, para saber





a qué atenderme. Esto ocurría en 1987. Fui a otra provincia a ver al célebre curandero Chikanga, que me dijo lo mismo: “Tú debes curar a los demás.” Entonces practicamos el rito del vimbuza, me curé y decidí estudiar medicina tradicional durante tres años. En 1990 inicié mis consultas.

Hoy tengo mi propio consultorio, me he casado, tengo una mujer y tres hijos. Soy católico, voy a la iglesia y no tengo ningún problema con el cura de mi parroquia porque me conoce bien y sabe que soy piadoso y sincero en lo que hago. Lo importante en esta enfermedad es ser aceptado y comprendido por la gente. Aquí tratamos sobre todo el vimbuza pero también otras enfermedades. A veces salgo del país para ir a cuidar a pacientes en Botswana, Zimbabwe, Namibia o Sudáfrica. Los médicos no me manifiestan ninguna hostilidad, porque tenemos el mismo objetivo, luchamos por la vida y contra la muerte. Existen varios tipos de vimbuza, pero hay que comprender que es ante todo un espíritu que toma posesión de las personas. Si sus intenciones son buenas no debemos rechazarlo, sino satisfacerlo. Por lo general, le digo a la gente que vayan

a ver a los médicos de las aldeas antes de venir a consultarme. Les dejo elegir como hicieron antes los que me atendieron: “Si no desaparece, vuelva a verme.” Por lo general, el vimbuza adopta la forma de una visión. Un día, hace seis años, un paciente vino a buscarme. Le hice bailar al son de los tambores y, de pronto, el espíritu gritó por la boca del paciente: “¡Veo una serpiente!” Le pedí que me hablara un poco más de la serpiente. Me la describió: “Es así de grande y se encuentra en aquel árbol.” “Bueno, le dije, vamos a verla.” Fuimos hasta el árbol y, efectivamente, había una serpiente en el lugar que él había indicado. La sacrificué delante del paciente, a quien receté una poción a base de plantas. El enfermo se curó enseguida. El vimbuza es exactamente eso, ante todo la fuerza de una visión. No hay que rechazarla, hay que aceptarla, asimilarla. A fin de cuentas, es forzosamente positiva, ya que se aprende algo de uno mismo y se vive una experiencia extraordinaria.

Entrevista

Boston Soko

Malawi

Antropólogo
de la Universidad de Mzuzu

¿Qué es exactamente el *vimbuza*?

Es una enfermedad muy compleja con diversos síntomas, porque los espíritus pueden penetrar en el cuerpo por cualquier órgano vital o bien por los dientes, los ojos, etc. A menudo obliga a guardar cama mucho tiempo, y si no se identifica lo bastante pronto, puede causar la muerte. Es una enfermedad que la medicina occidental no reconoce.

Antes la gente era visitada frecuentemente por espíritus, que no eran necesariamente de antepasados próximos. Eran espíritus errantes que venían de lejos. Solo recientemente las personas empezaron a identificar espíritus cercanos a la familia, pero antes solían venir de lejanas procedencias, eran extranjeros. Hay tres categorías de espíritus.

Ante todo los espíritus del *vimbuza*, que son propiamente de origen zambiano. Etimológicamente, según mis investigaciones, la palabra "*vimbuza*" viene de un término que evoca a mujeres que cantan y danzan, por lo común en ceremonias de iniciación. Estos espíritus que vienen del oeste pertenecen sobre todo a las etnias mazamamba, wiza o kázembe. Durante las danzas puede suceder que se pregunte al espíritu: "¿Quién eres?". Y el espíritu se identifica a través de la voz del poseído o



mediante una danza propia de su origen étnico. El *vimbuza* se reconoce en la riqueza de los pasos y la multiplicidad de los movimientos.

Después está el *vilombo*, cuyos espíritus vienen del sur, como los *chewas* por ejemplo, o los *kasungu*. Los pasos y las canciones son distintos. A diferencia del *vimbuza*, los espíritus aparecen más en grupo que individualmente. Son tribus enteras que pueden atacar a una persona.

La última categoría es el *vianusi*, que se reconoce en los cánticos de los *n'gonis*. Estos espíritus provienen de Sudáfrica. Son la clase dirigente de la región, que subió de Zululandia hacía el norte. Son espíritus guerreros. Por lo general, los bailarines llevan una lanza. En esto se parece a la *ingoma*, danza guerrera que se practica de Zimbabwe a Sudáfrica.

En la actualidad, cuando hablamos del rito del *vimbuza* agrupamos en el término los tres tipos de enfermedades y danzas que acabo de citar.

¿Por qué el *vimbuza* es un rito?

Es una enfermedad que debe curarse mediante una danza que se llama también *vimbuza*. El rito es un conjunto de procedimientos que sirven para devolver la salud a los pacientes. Su apogeo es el sacrificio de los animales.

Vimbuza es una danza destinada a los enfermos a los que se ha diagnosticado ese mal. Por regla general los pacientes van primero a un hospital clásico, pero allí no les curan, muchas veces porque se niegan a tomar las medicinas. ¡Atención, este rito se desarrolla con arreglo a reglas muy estrictas! En principio, por ejemplo, las mujeres que van a bailar no deben

tener sus menstruaciones. Si las tienen, han de mojar con un poco de sangre el borde del tambor para hacer ver que tienen la regla. En tal caso, el curandero puede rechazar la danza. Si una mujer no avisa a la asistencia, es posible que el tambor deje de sonar del todo.

¿Cómo vive el grupo este rito?

El rito del *vimbuza* es un instrumento de cohesión y de solidaridad. Es una terapia a través de la cual el enfermo se siente respaldado por todo el grupo. Esto es muy importante. Al enfermo no se le rechaza ni se le aparta, se le toma en serio y se le rodea porque, en cierto modo, posee un saber, es un ser clarividente.

¿Cuáles son los instrumentos utilizados?

Hay tres clases de tambores, grandes, medianos y pequeños. Los tres se cruzan y desempeñan un papel preciso. El batir de palmas que acompaña a la melodía es muy importante para apoyar al ritmo, y lo propio ocurre con los cascabeles en torno al pie. Por último, la voz de las cantantes cuenta mucho. Si cantan mal, las bailarinas pueden negarse a danzar.

¿Por qué es tan importante el sacrificio del animal?

En general el sacrificio tiene lugar al alba, después de una noche de danza. Se pasa toda la noche en vela y, hacia las cuatro de la mañana, se hacen los preparativos. Para resistir hasta el final, los pacientes beben ciertas pociones de plantas alucinógenas que les permiten conservar la energía y permanecer en trance. A la salida del sol, el espíritu

debe beber la sangre. Así se nutre de la vida, que recomienza. El enfermo bebe la sangre caliente.

¿Cómo se llega a ser profeta, es decir curandero del *vimbuza*?

Ante todo hay que haber sufrido la enfermedad y haberse curado. Entonces se adquiere el don de la visión. El curandero ve y cura. Entra en relación con los espíritus. A veces incluso baila. Él es quien reconoce al espíritu o el grupo de espíritus que se anuncian durante la danza y quien decide la canción que ha de entonarse y la danza que ha de bailarse, según la etnia de los espíritus presentes.

¿Tienen las mujeres un papel particular en estos rituales?

Ninguno, el rito no hace ninguna diferencia de sexos, la enfermedad afecta a todo el mundo. De ordinario las mujeres cantan, baten palmas para dar el ritmo mientras que los hombres tocan el tambor. Pero no hay que buscar ninguna dimensión simbólica o espiritual en su papel o en su presencia. Históricamente ha habido menos profetisas que profetas. Los brujos más importantes han sido hombres: Chikanga, Mlaula, Chikanje, etc. La profetisa más célebre es Bangeya, que vivió en los años veinte.

¿Qué cuentan las canciones *vimbuza*?

Evocan temas muy diversos, como los celos en las parejas poligámicas, el trabajo, el matrimonio, el hambre. Cuando se abordan temas tabús, ciertas palabras clave se sustituyen con onomatopeyas. En las canciones se observa con frecuencia

Entrevista

Malawi



la repetición de ciertas sílabas que tienen un significado propio. Antes se prescindía de una u otra palabra para sortear la censura o evitar que los niños presentes se escandalizaran. Se empleaba una palabra en vez de otra, cuya utilización habría provocado sanciones. Y, mediante la repetición de ciertas sílabas, se hacía comprender a los asistentes que el sentido era otro. A través de los cantos y las danzas pueden transmitirse mensajes. Es la ocasión de criticar impunemente al marido, a la mujer, al suegro, porque son los espíritus los que hablan, no los bailarines, y a estos no se

les puede hacer responsables. No obstante, algunas mujeres aprovechan para saldar sus cuentas.

¿Qué impacto tiene este rito en la sociedad actual de los tumbukas?

Es muy importante, porque en todas las aldeas hay enfermos de este mal. La mayoría de las personas practican el rito y lo respetan. En las ciudades no es así, pero cuando tienen un problema de salud algunos habitantes de la ciudad regresan a la aldea para visitar a los curanderos y bailar el *vimbuza*.

¿Qué porvenir tiene el *vimbuza*?

¡El *vimbuza* persistirá! Es un rito tan presente todavía entre los tumbukas que no veo cómo podría desaparecer. La paradoja es que solamente se practica en las aldeas. Son los habitantes del campo los que la preservarán. La danza del *vimbuza* es muy importante, porque es el único momento en que todos pueden realmente expresarse.





El espacio cultural de la Plaza Jemaa el-Fna

MARRUECOS





En primer plano

La plaza de los mil colores

La marcha es lenta entre los puestos de venta de aceitunas, pimientos y dátiles, las tiendas de souvenirs y los tenderetes de toda clase, algunos alumbrados con lámparas de petróleo. “*M’sieur, dame, por favor, por el placer de los ojos*”, se oye al paso de los turistas, que han llegado la mañana misma de Tokio, París o Nueva York. Allí se mezclan los aromas del cilantro, la menta, la canela o el azafrán, a veces cubiertos por el fuerte olor de serrín que emana de los talleres de carpintería. Algunos asnos avanzan trabajosamente en medio de este barullo, con su carga de bidones de aceite de oliva, pilas de cajas de legumbres y huevos, que a cada socavón chocan contra las paredes de la carreta. Se abren camino difícilmente por las callejuelas estrechas y atascadas de la medina. Aprietan el paso y resbalan a veces sobre los adoquines viscosos de la ciudad vieja. Dejan pasar las rápidas motocicletas, que tocan el claxon para no detenerse y parecen alfombras voladoras que sobrevuelan este laberinto. Los carricoches se bambolean en medio de la agitación, a contracorriente de la multitud abigarrada: niños turbulentos, hombres y



Marruecos

*“Todos los caminos
llevan a la plaza,
como las venas
van al corazón.”*

mujeres encapuchados en sus chilabas de color ocre. El transeúnte es aspirado por este flujo continuo que lo arrastra inevitablemente del zoco hacia la célebre explanada; deja atrás el pasaje cubierto o la puerta morisca y se encuentra sin quererlo en la última casilla de un vasto juego de sociedad, la plaza Jemaa el-Fna.

“Todos los caminos llevan a la plaza, como las venas van al corazón”, escribía en 1938 el novelista Roland Dorgelés en su obra *Le dernier moussem*, refiriéndose a la plaza Jemaa el-Fna. Tanto de día como de noche los tambores y los címbalos de los *gnauas* (descendientes de esclavos africanos) resuenan en el aire y el son agudo de los *lotars* —violines revestidos de un poco de piel— que hacen vibrar los músicos bereberes electriza el ambiente. El paseante se sobresalta con frecuencia, por la manera en que los vendedores ambulantes y los “ganchos” de las cantinas al aire libre



tratan de atraer su atención. Se oye el tono subyugante de los predicadores que recitan en voz alta pasajes del Corán, el zumbido incesante de los echadores de buenaventura o de los curanderos que promocionan ruidosamente sus remedios contra toda clase de males: “Frota la parte de atrás de la oreja con grasa de pollo y te curarás, si Dios quiere”. Sólo el resonar de los cascos de los caballos que tiran de las calesas imprime un ritmo a esta sinfonía discordante.

en voz alta largas frases que parecen casi exorcismos. “Estas palabras, dice el escritor Elias Canetti en su libro de 1967 *Las voces de Marrakech*, vienen de más lejos y permanecen más tiempo suspendidas en el aire que las de los hombres corrientes.” La mayor parte de los narradores cuentan las aventuras de *Las Mil y Una Noches*, de Antares (personaje heroico del mundo árabe) o de Aicha Dbana (Aicha la mosca), heroína de cuentos para niños. Algunos narradores tienen un repertorio



Aturdida por esta concentración de energía, la multitud se sacude su torpor al oír la voz ronca de un narrador (*hlaïqi*). Allí está, en el centro de un círculo de espectadores (*halqa*), unos agachados, otros de pie. Se le reconoce por sus amplios gestos, por el dedo que apunta al cielo cuando recita

tradicional, otros improvisan historias propias de Marrakech. Lo que cuenta es el gesto, la manera de pronunciar las palabras, de mimar una escena. Es el arte de cautivar al auditorio, *sahr el-bayane*. El narrador suele ser un hombre solitario. No hay dinastías de narradores. La transmisión se hace de maestro a alumno.

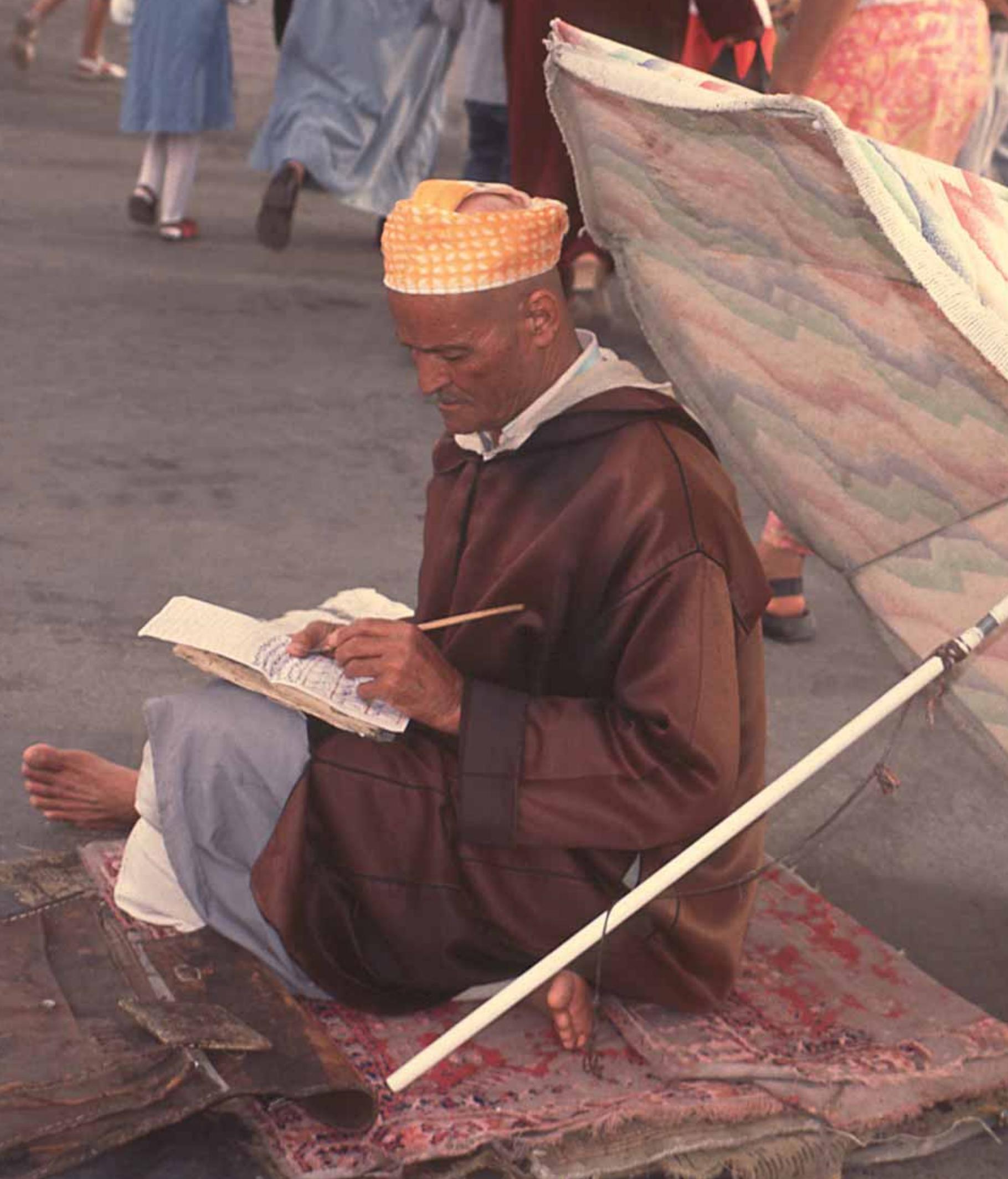


Con más de 50 años, Mohamed Bariz es uno de los narradores más respetados del lugar, y también uno de los más jóvenes. Con su silueta alargada, su porte soberano, sus gafas cuadradas de intelectual, su barba bien cortada, su pañuelo verde, impone enseguida respeto. Su historia es parecida a la de muchos de ellos. De origen modesto —su padre fabricaba sacos de yute—, su vida empezó en el exilio y el sufrimiento, como es el destino de los grandes místicos y sufíes. Un día, en el zoco de hierbas de Marrakech, oye a un narrador y queda fascinado. Este narrador se convierte en su maestro y le enseña los rudimentos de

las técnicas narrativas. Es una revelación. El joven Bariz quiere hacerse profesional. Ante la desaprobación de sus padres, se escapa de casa para seguir su destino. Una mañana, en la plaza de una aldea, traza un círculo en el suelo con un poco de

*La multitud
se sacude su torpor
al oír la voz ronca
de un narrador.*





agua, invoca a Alá, se pone a narrar y es la apoteosis: “Tenía al público en mis manos”, confiesa hoy. Después, el narrador ha aprendido a leer el árabe clásico, ha escrito varios cuentos y ha adaptado docenas de narraciones de escritores célebres como “La busca de Averroes”, del libro de cuentos *El Aleph*, de Jorge Luis Borges. Según la Asociación de la Plaza Jemaa

En la Jemaa el-Fna, el espacio tiene un precio: el del reconocimiento. Hay que ganarse el respeto del vecino. Cada uno posee un emplazamiento preciso, pero la concesión no es eterna, se la juega uno todos los días. Cada mañana, a la misma



el-Fna, a la que se debe la proclamación en 2001 por la UNESCO de la plaza como obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, y que apoyó a los narradores desde un principio, Bariz es un privilegiado. En efecto, la mayoría de los narradores apenas ganan unos pocos dirhams por día para satisfacer sus necesidades. Una vida difícil no suscita vocaciones. Narradores, músicos, tatuadores de *henné*, encantadores de serpientes o comedores de cristal, todos los actores de la plaza más popular de Marruecos conocen la misma suerte.

*Tanto de día como de noche
los tambores y los címbalos
de los gnauas
resuenan en el aire
y el son agudo de los lotars
que hacen vibrar
los músicos bereberes.*

hora, estos mercaderes de la felicidad llegan del fondo de la medina y de las aldeas adyacentes con su fortuna a las espaldas o en modestas carretas: serpientes de cascabel enroscadas en cajas de cartón, hierbas apiladas en tarros, alfombras, sillas plegables, instrumentos de música. Al cabo de unos pocos minutos dedicados a desembalar la mercancía, la plaza Jemaa el-Fna, como una flor que se abre al sol, muestra en un camafeo rojizo su ramillete de aromas.

Como un relato oral cuyos detalles secundarios se han olvidado o transformado con el tiempo, la historia de la Jemaa el-Fna no tiene verdaderamente un principio. El terraplén existe sin duda desde 1070-1071, fecha de la fundación de Marrakech por los almorávides. La plaza se trazó lejos de las puertas y las fortificaciones,

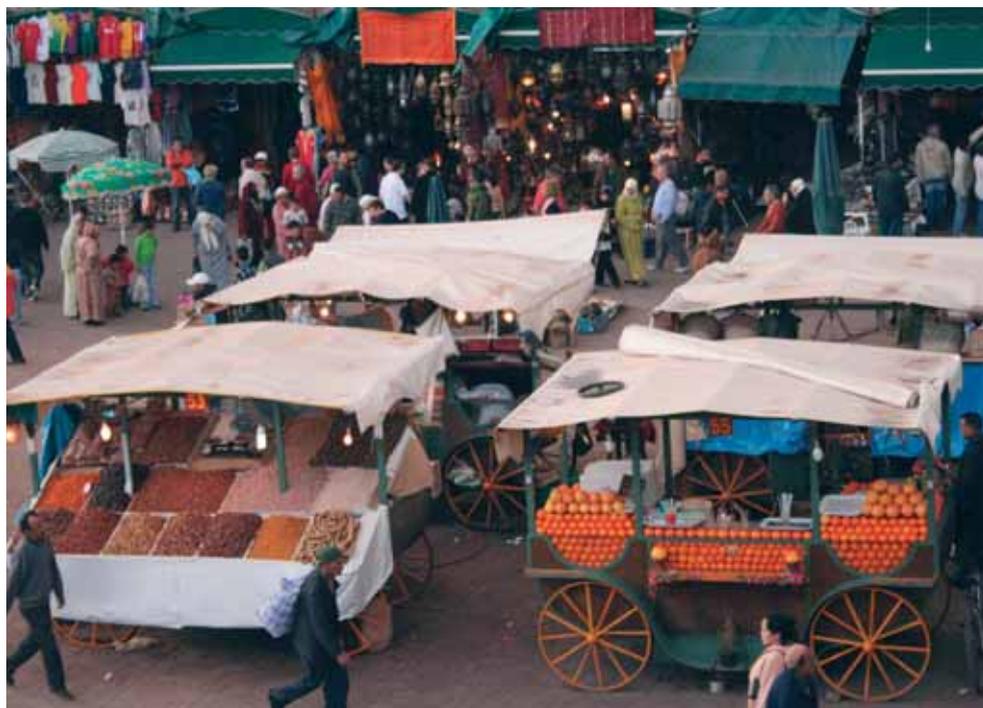




voluntariamente en el centro de la ciudad, limitada a un lado por la medina y al otro por jardines y, más tarde, por la mezquita de la Kutubia, que se edificó en unos pocos meses en 1158. Marrakech se convirtió en un campamento rudimentario de donde salieron las primeras expediciones militares de conquista. Es en esta época cuando Abu Bakr, el jefe de los almorávides, emprendió la construcción de una kasba llamada “el castillo de piedras”. La plaza Jemaa el-Fna sirve naturalmente de plaza de armas —lugar de desfiles militares— y de zona tampón entre el poder y el pueblo de la medina. “A diferencia de otras muchas plazas populares de Marruecos, esta plaza triangular parece haberse concebido con criterios urbanísticos”, piensa Faissal Cherradi, arquitecto de formación que es delegado del Ministerio de Cultura de Marruecos e inspector de monumentos de Marrakech.

En la Jemaa el-Fna, que significa “la plaza de los ajusticiados”, se ejecutaban las penas capitales y la justicia del majzén exponía al pueblo la cabeza de los criminales. Se cuenta todavía que esta plaza fue construida sobre los fundamentos de una vasta mezquita, cuya edificación fue abandonada a raíz de una epidemia de peste que asoló la ciudad. Es a partir de la dinastía de los almohades (1146-1269) cuando se impone la plaza como espacio cultural. La explanada se convierte en un auténtico lugar de intercambio y de vida popular. Los primeros narradores acostumbran a ser copistas que el sultán envía desde Fez para retranscribir un conjunto de relatos épicos de bravura y heroísmo. Son epopeyas aprendidas de memoria, que inspirarán a los primeros narradores. Marrakech está situada en la ruta de las caravanas que vienen del Sáhara cruzando las montañas del alto Atlas; es una encrucijada comercial

*Es a partir de la dinastía
de los almohades
(1146-1269)
cuando se impone la plaza
como espacio cultural.*



inevitable para los beduinos que van a vender sus productos. Los mercaderes ambulantes, los viajeros de paso y los artistas duermen en pequeños hoteles de la vecindad (*fondouks*), se restauran y aprovechan las múltiples actividades que ofrece esta plaza “donde se puede hacer de todo, menos robar y matar”, dice el proverbio. Es en esta época cuando empieza a ser llamada “plaza de la prosperidad” (Jemaa el-Rbeh).



En 1921, un decreto del visir trata de proteger la plaza de la incipiente especulación inmobiliaria, limitando la altura de los edificios a ocho metros y medio. Un año después, siempre con este propósito, el sultán Mulay Yussef decide clasificar la Jemaa el-Fna. Pero estas intenciones no van seguidas de muchos efectos. Años más tarde, el ir y venir de los automóviles que cruzan el terraplén perturba el ambiente y la fisonomía general de la plaza. Con su baile incesante de autocares, la estación de

*Los narradores,
los acróbatas y los bailarines
son especies
en vías de extinción.*

autobuses instalada en la entrada misma de la explanada atrae a una nueva población ávida de exotismo y de novedades: es el comienzo del turismo de masas. “Los años cincuenta fueron muy nocivos para la plaza, que se extendió sin control, lamenta Faissal Cherradi. Empezaron a surgir restaurantes por todas partes sin ningún control y este es el problema, porque el patrimonio oral de Marrakech no es la cocina, son los narradores.”

A primera vista, el ambiente no ha cambiado mucho, la multitud está siempre presente. “Pero antes la gente transitaba menos de un espectáculo a otro” lamentan los viejos del lugar, y añaden, “por lo menos no se movían de sitio hasta el final de la historia”. “Los narradores, los acróbatas y los bailarines

son especies en vías de extinción”, constata Mohamed Abuyub, uno de los fundadores de la Asociación Jemaa el-Fna: “Si esto continúa así, la plaza no habrá sido más que un sueño fugaz.” Después de que la UNESCO, en 2001, proclamara la plaza obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, la Asociación trata de preservar “uno de los lugares supremos de convivialidad del mundo”, como gusta de definirla Juan Goytisolo, ardiente defensor de este espacio cultural: “A veces tiemblo pensando en lo vulnerable que es esta plaza, y siento que sube a mis labios una pregunta que resume todos mis temores: ¿hasta cuándo?”

Cuando el cielo se hace sombrío y amenazador, los relámpagos rasgan el horizonte y un trueno imprevisto resuena violentamente sobre la medina, la plaza se vacía en un momento. Algunas mujeres corren, los turistas se precipitan a guarecerse bajo los soportales de los cafés, los narradores recogen su silla, los vendedores ambulantes empaquetan a toda prisa su mercancía y, bajo la bruma, la Jemaa el-Fna adquiere de nuevo su aspecto de plaza de los ejecutados. Pero basta con un rayo de sol para que renazca, como un pétalo de rosa, y vuelva a ser la explanada de la alegría y la prosperidad.



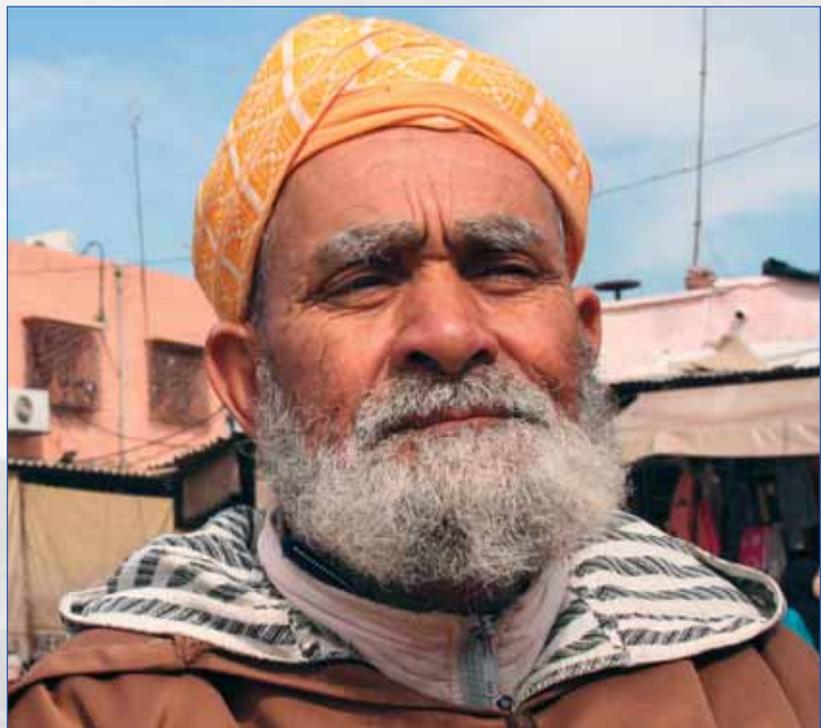
Ahmed Buchama

*Narrador
marrakchí
de la plaza Jemaa el-Fna*

*“En el nombre del Santo Patrón de Marrakech,
Sidi bel Abbas,
el que vela sobre la ciudad.
Inmutable,
un pie sobre el otro,
y que sólo recobra su tranquilidad
si todo el mundo,
hijo del país o visitante extranjero,
queda satisfecho.”*

Se cuenta, y sólo Dios lo sabe, la historia de este narrador que vino de una pequeña aldea de los alrededores de Marrakech en los años treinta del pasado siglo. De niño, Ahmed Buchama ayudaba a su padre a cuidar los animales y trabajar la tierra. Esa tierra agrietada, roja, que se deshace en la mano, a veces daba algunas alegrías. A menudo, el niño llevaba el rebaño a pastar. Caminaba durante horas haciendo avanzar a los animales con la punta del cayado. Cuando encontraba un lugar con algo de hierba se sentaba allí, en un montón de piedras, a esperar el final de la jornada. Rezaba, escuchaba el viento que soplaba en el valle y escrutaba el cielo, cada vez más

azul, sin una nube en el horizonte. Ahmed tenía buena reputación. Trabajaba bien. No era necesario repetirle las cosas porque tenía muy buena memoria. Un día, en una época en la que no llovía desde hacía muchos inviernos, algunos animales murieron de sed y aquel año la cosecha fue mala. Entonces Ahmed se



vio obligado a dejar su hogar para tratar de encontrar comida. Anduvo a lo largo de los caminos hasta Gueliz. Trabajó algunos años en obras de construcción. Después se casó con una marrakchí y se fue a vivir a la ciudad roja. Pasaba a menudo por la plaza Jemaa el-Fna. Un día se quedó varias horas escuchando a hombres que hablaban en voz alta. Al final de la jornada, cuando el muecín lanzó su última llamada a la oración, Ahmed se alzó del banco en el que estaba sentado desde la mañana. Trazó un círculo a su alrededor, echó un poco de agua en el medio y se puso a contar la historia de Aladino y la lámpara maravillosa, que había oído aquella misma tarde. La narración duró horas y horas, a la luz de las velas. Ya entrada la noche, se fue a dormir a una aldea no muy distante.

A la mañana siguiente volvió a la plaza donde ya le esperaban algunos transeúntes para escuchar la continuación de la historia... Ahmed volvió a interpretar su espectáculo mágico. Se puso a hablar en voz alta, él, que de costumbre se quedaba callado. Hacía grandes gestos para dar vida a la escena, interpelaba a la muchedumbre que se había reunido en torno a él. Inspirado por las miradas de curiosidad, tenía la impresión de oír la maquinaria de los cerebros que se concentraban en su palabra. El silencio era absoluto y las monedas empezaron a rodar a sus pies. Después se unió al círculo de otro narrador y aprendió un nuevo cuento de Las Mil y Una Noches. Así es como Ahmed el

pastor se convirtió en un narrador de la plaza Jemaa el-Fna. Muy pronto comprendió que los relatos no bastaban. Necesitaba añadir circunstancias imprevistas, otras anécdotas. Entonces Ahmed, que no sabía leer ni escribir, se dedicó a sazonar su discurso con el pimientito de la vida. En sus historias lucía la llama de la verdad. En sus ojos se reflejaba la verdad del que sobre todo escucha.

Algunos años después, Ahmed penetró en una pequeña sala oscura que acababa de abrirse no muy lejos de la plaza. Era el cine Edén. Proyectaban Alí Baba y los cuarenta ladrones sobre la tela blanca. Ahmed se rió mucho. Unos meses más tarde el narrador de la Jemaa volvió al Edén para ver Simbad el marino, que anunciaban los carteles. Pasó mucho miedo. Y después, a fuerza de ir al cine, acabó forjándose su propio repertorio y se convirtió en el primero de los narradores de la plaza que relataba los grandes clásicos de Hollywood y del cine mundial. Ahmed nos confía su secreto: "Lo que atrapo, lo cuento."

Entrevista

Marruecos

Juan Goytisolo

Escritor

*ex presidente del jurado
de proclamaciones de las obras maestras
del patrimonio oral e inmaterial
de la humanidad*

Usted vive desde hace treinta años en Marrakech, y antes viajó mucho, ¿cómo fue su primera visión de la plaza?

Fue un choque, algo extraordinario. He tratado de explicar esto en mi libro *Makbara*. Vine por primera vez a Marrakech en 1976 y el primer texto que escribí sobre la plaza es de 1979. No quería irme de este sitio sin haber entendido lo que decían los narradores. Fui a la plaza seis meses seguidos. Era amigo de un narrador extraordinario, muy inventivo. Había registrado una o dos de sus narraciones y lo que me interesaba ante todo era la relación entre la oralidad y la literatura. Siempre me ha interesado mucho la literatura de la Edad Media, sobre todo de Castilla. Pienso en el Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*, que es una de las obras maestras de la literatura española. Comprendí que, para hacerme cargo bien de la historia, necesitaba ver los gestos de un narrador. No entendí el doble sentido del libro hasta que no presencié una narración. Allí percibí la relación existente entre la oralidad y la literatura. Después he escrito varios de mis libros para que se lean en voz alta. Toda una fracción de la literatura del siglo XX está relacionada con la literatura anterior a la invención de



la imprenta, en el sentido de que favorece la lectura en voz alta. Por ejemplo, James Joyce, Louis-Ferdinand Céline, Carlo Emilio Gadda, o João Guimarães Rosa en el Brasil... En mi libro *Makbara*, el último capítulo, que trata de la plaza Jemaa el-Fna, fue escrito para ser leído en voz alta. Hay una prosodia, un ritmo. Es a partir de esta experiencia cuando empecé a interesarme en la evolución de la explanada. A comienzos de los años noventa constaté que los grandes narradores con los que yo había simpatizado, quince o veinte años atrás, estaban desapareciendo sin dejar sucesores. Por este motivo escribí un artículo sobre el patrimonio oral de la humanidad que se publicó en 1997 en *El País* y en *Le Monde Diplomatique*, y que tuvo un eco tan favorable en la UNESCO que inspiró el concepto de “patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”.

¿Qué contaban las historias de su amigo narrador?

Improvisaba mucho. Era un narrador extraordinario al que llamaban Sarukh —que quiere decir “cohete”— porque era muy alto. De muy joven había aprendido el Corán de memoria. Una vez me explicó cómo había empezado su carrera de narrador. Un día estaba recitando el Corán y se irritó porque nadie le prestaba atención. Entonces cogió a un asno que estaba a su lado (era muy fuerte y corpulento) y lo alzó sobre sus patas. Los rebuznos del asno atrajeron a la multitud. Devolvió el asno al suelo y dijo: “Cuando recitaba la palabra del Dios nadie me escuchaba, en cambio los relinchos del asno os han llamado la atención. ¿Sois animales u hombres?” Estos fueron sus

comienzos como narrador. Adquirió la costumbre de llevar el asno a la plaza, después de indemnizar al propietario; lo alzaba y la gente acudía a oírle improvisar sus historias. Más tarde empezó a contar las aventuras de un personaje conocido en todo el mundo musulmán, en Turquía y en el Oriente Medio, Chir Nuredín, llamado Juha, un joven a la vez inocente y astuto.

Sarukh contaba muchas historias sobre Marrakech, que eran como críticas sociales de la hipocresía de la gente. Es curioso, porque en esta época había poca libertad para criticar a la sociedad marroquí, pero en la plaza era posible.

Estos cuentos, ¿han sido retomados por otros narradores?

No, por desgracia.

¿Sufre la plaza del cambio de las costumbres? ¿Es cierto que la gente se queda cada vez más en casa?

No, la Jemaa el-Fna sigue llenándose. Hay turistas, pero no es un lugar turístico, es un lugar con turistas. Los marrakchís también van a la plaza. Los turistas vienen de todo Marruecos. Cuando se trasladó la estación de autobuses se pensó que la plaza iba a morir, pero fue todo lo contrario. La gente llega hoy día en autobús a la nueva estación y se desplazan directamente a la explanada. Hay personas que van todas las tardes, no sólo a beber café sino a escuchar, ver, etc. Ha seguido siendo un espacio de libertad. Muchos jóvenes de Rabat o de Casablanca vienen a pasar el fin de semana a Marrakech. Los jóvenes se

pasean libremente, esto forma parte del decorado.

Se dice que, en comparación con otras plazas populares marroquíes, la Jemaa el-Fna es el corazón de la ciudad. ¿Le confiere esto una simbología particular?

Sí, antes la gente iba a la antigua explanada, que enlazaba la Kutubia con la ciudad vieja, a comerciar, comer, y esto se ha mantenido. Desde siempre se va a la plaza Jemaa el-Fna a comprar, comer y divertirse. No se pueden disociar estas tres actividades, porque forman un todo.

¿No es de temer que con la continua evolución de las costumbres la Jemaa el-Fna pierda sus tradiciones?

Desde luego. Y esto me preocupa. Aquí es donde la acción de la UNESCO es importante. Lamentablemente, no es posible inmovilizar este espacio cultural: es un organismo vivo. Imponer un reglamento sería diametralmente opuesto al espíritu de la plaza, a su vital carácter creativo. La modernidad existe, no la podemos negar, pero hay que tratar de controlarla un mínimo porque representa una amenaza importante para todo el patrimonio cultural, oral e inmaterial, en todo el mundo.

Uidad Tebba

Secretaria general
de la Asociación « Jemaa el-Fna »

¿Qué acción desarrolla la asociación de la que usted es secretaria general? ¿Por qué esta inversión personal en la plaza Jemaa el-Fna?

La acción de esta asociación, cuyo portavoz es Juan Goytisolo, fue un elemento esencial del proceso que culminó en la proclamación de la plaza por la UNESCO como obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, en 2001. Aunque universitaria y autora de un libro (*Jemaa el-Fna*), soy hija de la medina y me unen a esta ciudad vínculos muy fuertes. Mis verdaderas raíces están aquí. Me siento casi más marrakchí que marroquí. La ciudad que me interesa verdaderamente es ésta. Es en estos paisajes donde me encuentro a mi misma, y la medina es mi territorio. Marrakech es una ciudad única por su luz, por sus palmeras, y sobre todo por su vida social, una vida que le es propia. Hay aquí un lenguaje, una verba particulares. Marrakech, es la *behja*, la ciudad de la alegría.



¿Puede decirse que la Jemaa el-Fna es un poco el lugar donde se concentran todas estas características?

La Jemaa el-Fna es el lugar de sociabilidad por excelencia. Un lugar de intercambios y de encuentros, un lugar también de mestizaje, y esto es muy importante. Lo que ofrece Marrakech es esta formidable hibridación. Es una cultura de por sí conmovedora, que se nutre de las aportaciones exteriores y que cambia constantemente, ¡es un espacio cultural!

¿Qué ha emprendido usted con la asociación?

Permítame evocar de nuevo la historia de la asociación. Lo más importante que ha hecho es militar en favor del reconocimiento de la plaza por la UNESCO. La noción misma de patrimonio cultural oral e inmaterial es algo que ha germinado un poco aquí y, para mí, es un motivo de orgullo. Fue un trabajo muy largo, a veces laborioso, lento y a menudo difícil, pero que dio sus frutos. En 1999 celebramos una reunión con expertos internacionales, bajo el patrocinio de la UNESCO. Nos pusimos en contacto con los actores de la plaza y establecimos un enlace con la Organización, a través de Juan Goytisolo. El que Marruecos sea uno de los pocos países cuyo expediente de candidatura no haya sido presentado directamente por el Ministerio de Cultura también es un hecho que nos enorgullece. Desde un principio, el proceso fue una emanación de la sociedad civil. Todos veníamos de horizontes diferentes, aunque la mayoría éramos intelectuales. Estaba

el notario Mustafa Zine, estaba Hamid Triki, eminente historiador. Había grandes investigadores, un farmacéutico y yo, la pequeña universitaria, la única mujer.

¿Concretamente, que hicieron ustedes?

En primer lugar abrimos un diálogo con las autoridades, la agencia urbana, el municipio, y el valí de Marrakech. Tuvimos muchas discusiones sobre el porvenir de la plaza, sobre lo que había que hacer y, sobre todo, no hacer. Y se nos escuchó siempre... Esto fue fundamental. Se tuvo en cuenta nuestro punto de vista y luego vino lo más importante, el trabajo con los niños. Se creó una verdadera dinámica en la relación con la educación nacional. Los narradores empezaron a ir todos los viernes a las escuelas, simplemente para relatar sus cuentos. Algunos niños de Marrakech nunca habían oído hablar de los narradores, otros ni siquiera habían ido a la plaza. Sus padres no sabían que no era un lugar de desorden y alboroto, sino, por el contrario, un alto lugar del patrimonio.

¿Esto ha suscitado vocaciones?

Es demasiado pronto para decirlo. Para nosotros lo que estaba en juego era la supervivencia de la plaza. Gracias a nuestra acción, evitamos por poco la construcción de un centro comercial y un estacionamiento que, como es fácil imaginar, habrían alterado el aspecto tradicional de la explanada. Por último, se reglamentó la circulación y la plaza ha vuelto a ser casi peatonal. Pero su porvenir depende también

de la transmisión. Actualmente los narradores más jóvenes tienen por lo menos 50 años. ¿Dónde está el relevo?

¿Cómo crear vocaciones, entonces?

Hay que despertar aficiones, pero antes ha de cambiarse la imagen de la Jemaa el-Fna. La imagen es fundamental, sobre todo para los más jóvenes. Juan Goytisolo tuvo una idea que pusimos en práctica, la de confeccionar camisetas con el lema “Soy hijo de la Jemaa el-Fna y estoy orgulloso de serlo”. Después decíamos en las escuelas: “Veis que hemos invitado a un artista para vosotros; así pues, escuchadle por favor.” Pero lo que hay que cambiar es el estatuto de los narradores. Mientras estas personas se ganen la vida difícilmente, nunca se suscitarán vocaciones para este patrimonio. Gracias a nuestra acción con las autoridades ha ocurrido algo extraordinario, quizás indirectamente: el municipio decidió hace poco donar una suma importante a los narradores. Aunque esto provocó celos, por primera vez nuestras autoridades habían tomado conciencia de la importancia de la plaza a través de sus actores. Esta retribución permitirá a estas personas vivir dignamente y encontrar un alojamiento. ¡Es algo sin precedentes en la historia de la ciudad!



Albania

La isopolifonía popular albanesa

Los muertos pueden hablar, a veces se expresan en los sueños. En Albania sus lamentos se traducen en cantos, largas quejas proferidas por mujeres vestidas de negro que evocan las virtudes de los muertos con sus voces polifónicas. En lo alto de las

La originalidad de este género musical muy elaborado estriba en la naturaleza épica de los cantos de acompañamiento.

colinas verdes o en las plazas medievales de las aldeas, estas largas lamentaciones que desgarran el horizonte y resuenan en el frío de las noches de invierno dan la impresión de marcar las fronteras de un territorio místico. Son los cantos isopolifónicos. La palabra *iso* designa al bordón que acompaña al canto. Está relacionado con la *ison* de la música litúrgica bizantina y se ejecuta de dos maneras distintas en las comunidades tosk y lab, en el sur de Albania. Entre los tosk es un sonido continuo que utiliza la vocal “e”, mientras los cantantes recuperan el aliento alternativamente. Entre los lab, a veces es rítmico y sigue la letra de la canción. No es raro oír estos cantos interpretados por un coro de hombres o de mujeres con motivo de matrimonios, funerales o de fiestas agrícolas o religiosas. Los cantos se dividen con frecuencia en tres partes (dos partes de solos —el canto y el contracanto— y el bordón coral).





Para algunos albaneses, estos cantos de varias voces tienen su origen en la tradición iliria de los Balcanes occidentales. Las lamentaciones recuerdan el canto de las sirenas. Hay algunas referencias explícitas a la *Iliada* de Homero, que vinculan la poesía oral épica con las lamentaciones.

Pero el pueblo cree que las polifonías se inspiran del modo de vida de los habitantes de las montañas; la vida pastoral, los cencerros y los ecos que ofrece la naturaleza se reproducen en las polifonías cantadas principalmente por hombres. Muchos montañeses tocan la flauta y otros instrumentos de viento. En esta región escarpada, la música se ha convertido en una expresión de la identidad cultural. La música polifónica de las montañas del sur sirve de soporte a los relatos heroicos.

La originalidad de este género musical muy elaborado, que se remonta a la época bizantina, no estriba solamente en la estructura musical sino también en la naturaleza épica de los cantos de acompañamiento. Los tosks que viven en las ciudades perpetúan otro tipo de polifonía llamada *saze*, cuyo repertorio está sujeto a las mismas exigencias técnicas. A veces se acompañan de flautas o clarinetes, siguiendo una estructura similar.

En otros tiempos el vasto repertorio de cantos y técnicas se transmitía oralmente en el seno de las familias, pero el éxodo rural ha hecho que ahora sean los artistas populares tradicionales los garantes de la perpetuación de la música polifónica popular albanesa.



Argelia

El Ahellil del Gurara

“Los que lo practicaban están bajo tierra”, lamenta un músico del *ahellil*. Los zenetas son un pequeño pueblo sahariano perdido en el mapa, que viven en la zona de habla berebere de Gurara, al sudoeste de Argelia,

*Los zenetas se reúnen
en el ksur,
el corazón de
la aldea fortificada.*

y han conservado casi religiosamente durante generaciones el *ahellil*, un bien tan precioso como frágil. Este género musical polifónico, que mezcla el canto, la música y la danza, se ejecuta en las festividades religiosas o durante los peregrinajes, y también en bodas y ferias locales.

En esta región, más de 50.000 habitantes de origen berebere, árabe y sudanés pueblan un centenar de oasis. Los zenetas se reúnen en el *ksur*, el corazón de la aldea fortificada. Un hombre en cuclillas empieza a marcar el ritmo haciendo chocar una piedrecita con otra más grande. De pie, a su lado, hombres y mujeres con turbantes forman un círculo y baten palmas. En el centro, un flautista entona una melodía y a continuación le acompaña el solista (*abechniw*), que retoma el estribillo. Después el coro, formado a veces de uno o varios centenares de personas, interviene alternativamente para responderle. Entonces los asistentes, en un círculo apretado, hombro con hombro, ejecutan un movimiento giratorio en torno al solista.





El primer momento abierto a todos, el *lemserreh*, consiste en cantos cortos conocidos de todos, que continúan hasta bien entrada la noche. Los más experimentados siguen cantando hasta el alba en la segunda parte, el *augrut*. Al amanecer se termina la ceremonia con el *tra*, en el que participan solamente los mejores intérpretes. El *ahellil*, que se canta de pie, se acompaña con una flauta oblicua de caña (*tamja*) y un tambor de arcilla en forma de cubilete (*aqella*). Estas técnicas musicales colectivas y complejas, arraigadas en la tradición cultural local, transmiten una poesía ancestral cuyos temas son de inspiración sagrada y profana. El *ahellil*, fruto de un largo proceso de adaptación en el Sáhara, contiene un gran número de conocimientos sobre Gurara. Se trasmite principalmente por una práctica familiar a todos: el corpus poético se repite durante los

trabajos agrícolas y los viajes. Puede ser objeto de variaciones y de añadidos. Los flautistas, por su parte, adquieren el dominio del repertorio al término de un largo aprendizaje con un maestro.

El *ahellil* es el testimonio de una lengua en trance de desaparición, el zenete, vestigio del modo de vida nómada de esta población. Los zenetas lo ven como el último garante de la existencia del grupo, para el que los poemas cantados transmiten sus valores. Esas expresiones orales y musicales son para ellos la condición misma de su supervivencia cultural.



Armenia

El duduk y su música

Los aires del *duduk* son a la vez melancólicos y cálidos. Su melodía se escucha como se contempla un paisaje al crepúsculo. El *duduk* nos recuerda que la historia es trágica. Aquí, sobre esta tierra verde y luminosa, el tiempo se ofrece a los ausentes incluso los días de fiesta.

Una atmósfera monástica preside la fabricación del instrumento. Como un rito, se corta con un hacha la madera tierna del albaricoquero. La madera retiene el olor de la fruta y se conservará casi veinticinco años antes de que el artesano la devuelva a la vida. A través de las ramas anaranjadas se atisba la promesa de la divinidad y la belleza. Las manos del artesano ejecutan gestos metódicos y precisos. A la luz de una bombilla, el artesano corta, esculpe, pule sin decir una palabra, como si escuchase ya las notas aéreas y subyugantes del *duduk*, el oboe que cobra forma entre sus dedos. La lengüeta que se va configurando a partir de una caña llamada *ghamish* o *yegheg*, que crece a orillas del río Arax, le confiere, con su timbre nasal, un sonido grave, profundo y único.

El *duduk* es uno de los oboes más antiguos del mundo, puesto que apareció hace unos tres mil años. Como el *balaban* de Azerbaiyán y de Irán, el *duduki* de Georgia y el *nay* turco, pertenece a la categoría

En las celebraciones colectivas, sean bodas o funerales, el duduk contribuye a crear una atmósfera solemne.





de los instrumentos aerófonos. Tanto su fabricación como su práctica se transmiten oralmente.

El *duduk* acompaña los cantos y las danzas de Armenia. En las celebraciones colectivas, sean bodas o funerales, contribuye a crear una atmósfera solemne. Es frecuente que dos músicos toquen juntos: mientras uno crea el fondo musical mediante un estribillo continuo, el otro desarrolla melodías e improvisaciones complejas. Las mejillas de los músicos se hinchan, sus dedos se agitan, van tapando los agujeros del instrumento que emite sus notas cromáticas. Estas notas son disonantes y enriquecen la expresión de la melodía. A menudo los intérpretes se hacen acompañar por otros músicos (en particular tamborileros).

La variedad de los *duduks* permite crear atmósferas diferentes y complementarias. Hay cuatro tipos de *duduks* que se distinguen entre sí por su longitud (de 28 a 40 centímetros). Cada uno de ellos tiene ocho agujeros, además del de abajo. El *duduk* más pequeño suele acompañar las danzas, mientras que el mayor se reserva para las canciones de amor. La creatividad de los artesanos que los fabrican no ha muerto, puesto que se están experimentando nuevos tipos de *duduks*.

La música para *duduk* está íntimamente relacionada con la prosodia y las lenguas y dialectos de Armenia. Las interpretaciones varían mucho de una región a otra y según el contexto en el que intervienen los músicos. Así pues, el *duduk*, que reproduce la diversidad lingüística y cultural de Armenia, es probablemente el instrumento más representativo de este país.





Azerbaiyán

El mugham azerbaiyano

El *mugham* se encuentra en la encrucijada de las cinco artes preferidas del Islam: la literatura, las matemáticas, la astronomía, la filosofía y la música. Ya en el siglo IX la influencia de los músicos persas y árabes penetró en las regiones montañosas del Cáucaso, organizadas entonces en feudos bajo la autoridad de los Jan, los señores del país. En estas cortes ilustres, en las que los Jan se rodeaban de bardos y poetas-músicos-cantantes, fue donde apareció el *mugham*,

*Es un canto recitativo
cuyas múltiples versiones
son transmitidas oralmente
por los maestros.*

un género musical culto que deja un lugar preponderante a la improvisación. En su origen, esta palabra de raíz árabe significa “modos”, pero también evoca el rango social del músico, y su función espiritual.

El *mugham* es una música rítmica e intensa. En otros tiempos, este arte lo practicaban los miembros de las órdenes sufíes y los intérpretes de los dramas





religiosos llamados *ta'zie* o *shabih*, que se reunían para competir entre ellos y darse a conocer. Esta música refinada se interpretaba también en ceremonias importantes, como los banquetes de boda (*toy*), o en reuniones privadas (*majiles*).

El *mugham* reúne a intérpretes y espectadores en torno a valores a la vez religiosos y seculares. Las interpretaciones contemporáneas narran la historia del país y sus relaciones con los persas, los armenios, los georgianos y otros pueblos turcos. A lo largo de los siglos, el *mugham* pasó de música de corte a música urbana de los barrios privilegiados de Bakú, la capital del país. Es un canto recitativo cuyas múltiples versiones son transmitidas oralmente por los maestros. Son éstos los que enseñan a sus alumnos el arte de la improvisación, inculcándoles al mismo tiempo la virtuosidad y la diversidad de las expresiones

artísticas. En la representación, el cantante solista, hombre o mujer, es acompañado de un conjunto musical compuesto de un intérprete de *tar* (laúd de madera de once cuerdas y una larga empuñadura), otro de *kamancha* (vihuela de nogal compuesta de cuatro cuerdas) y un último de *daf* (un gran tamboril).

Las letras de las canciones son baladas épicas que exaltan el amor o la guerra a través del destino idealizado de los héroes que defendieron esta tierra montañosa, situada en pleno corazón del Cáucaso. La notable fuerza de expresión de los músicos, que en su interpretación recorren toda la gama de las emociones humanas, explica el éxito creciente del arte musical del *mugham*. Es una expresión única de la creatividad musical de este país, que pone de manifiesto su refinamiento.



Bangladesh

Los cantos de los **baul**

Sus siluetas alargadas se deslizan por los caminos, en bicicleta o a pie. Vemos sus largas cabelleras y sus barbas blancas pasar como una nube. Caminan o pedalean hacia otra comunidad para anunciar la buena nueva, que se parece a la verdad. Serán acogidos con respeto y hospitalidad. No hay en ellos ningún afán de proselitismo. No tienen ninguna preferencia religiosa. Hay un solo Dios, que es de todos. Los baul pertenecen a una tradición piadosa heterodoxa influida por el hinduismo, el budismo, el vaishnavismo bengalí y el sufismo, y no se identifican con ninguna de estas religiones en particular. Ignoran el sistema de castas y de dioses, templos o lugares sagrados. Se les respeta precisamente por esta apertura espiritual. Viven de sus canciones, de su música y de su poesía. Poseen un repertorio místico completo, que glorifica el cuerpo del hombre porque lo considera el lugar físico de residencia de Dios. Los baul actúan al aire libre, principalmente a orillas de los ríos o en la plaza mayor de ciudades y aldeas. Sus melodías suelen ir acompañadas de

*Los baul pertenecen
a una tradición
piadosa heterodoxa.*





un tambor (*dubki*) y de algunas notas de la *ektara*, instrumento de cuerda parecido a una guitarra que tocan elegantemente con sus largos dedos.

Sus cánticos religiosos, que dicen remontarse al siglo XV, exploran la relación entre el hombre y Dios y exaltan la liberación espiritual. En el origen de estos cánticos se encuentran múltiples influencias, como el yoga religioso, el hinduismo, el budismo tántrico y el sufismo islámico. “No sé lo que me espera al final, Señor, dice uno de ellos, ni cuánto tiempo todavía deberé cuidar de mi envoltorio. ¿Por qué buscas el espíritu, si está en ti?” Estos cánticos, transmitidos oralmente y cuyas letras varían continuamente, difunden una verdadera filosofía baul, basada en la tolerancia y la pobreza material. “Los cánticos de los baul despiertan a la gente, dice el gurú Azimuddin, y elevan su pensamiento. Si construyésemos una sociedad sobre nuestra filosofía, ya no habría conflictos ni huracanes, todos seríamos hermanos. Todos viviríamos juntos en paz.”

La comunidad baul, que consta de unas 300 personas dispersas por todo Bangladesh, ha sufrido trastornos profundos en los veinte últimos años. “El empobrecimiento general del país obligó a los baul a abandonar sus aldeas para sumarse a las nuevas poblaciones urbanas, y las aldeas perdieron gran parte de su organización”, lamenta Karim Anwarul.



Bélgica y Francia

Gigantes y dragones procesionales de Bélgica y Francia

Atraviesan las ciudades lentamente dando la impresión de deslizarse a través de la multitud; su estatura imponente asusta a veces a los espectadores más jóvenes, que ven en ellos la encarnación de una pesadilla olvidada. La tradición de los gigantes y los dragones procesionales de Bélgica y Francia se remonta al siglo XIV. Utilizados en las procesiones religiosas de muchas ciudades de Europa, estos gigantes, animales y dragones no sólo siguen alimentando la imaginación colectiva sino que conservan un valor identitario. A menudo estas efigies constituyen auténticos emblemas regionales

*La tradición de los gigantes
y los dragones procesionales
de Bélgica y Francia
se remonta al siglo XIV.*

para los habitantes de las ciudades que han mantenido viva la tradición.

Héroes míticos, figuras locales, históricas o bíblicas, o personajes legendarios, ocupan el lugar central de todos los festejos: el caballo Bayardo, inspirado en el ciclo de Carlomagno, desfila en Dendermonde; el combate de San Jorge contra el Dragón se escenifica en Mons, siempre en Bélgica, y, en Francia, los Reuze Papa y Reuze Maman, personajes populares y familiares, desfilan todos los años por las calles





de Cassel. Todos estos grandes maniqués representan historias y bailan por las calles. Miden hasta nueve metros de alto y pesan 350 kilos, y su fabricación lleva muchos meses. ¡Algunos necesitan una veintena de portadores benévolos!

Son verdaderas creaciones artísticas que recurren a la escultura en madera (cabezas y manos) y a diversas técnicas de los artesanos cesteros, latoneros o guarnicioneros. Durante el espectáculo, que combina bailes y músicas específicos, los gigantes y los dragones de la procesión trazan coreografías precisas en las que se mezclan la fanfarria, las danzas y las técnicas originales del porteo. Familias enteras, los vecinos del barrio organizados en sociedades o en confraternidades participan juntos en su elaboración y en la organización de las festividades, en un amplio movimiento popular. En las ciudades de Bélgica (Ath, Bruselas, Dendermonde, Mons) o de Francia (Cassel,

Douai, Pézenas, Tarascon), en las que la tradición se mantiene muy viva, el desfile de gigantes y dragones da la oportunidad de mostrar a la luz del día la fuerza y la riqueza de la solidaridad y el patrimonio tradicionales, y contribuye a fortalecer las identidades locales a través de estas grandes manifestaciones, a la vez colectivas y festivas.





**Belice, Guatemala, Honduras
y Nicaragua**

La lengua, la danza y la música de los **garifunas**

En las playas del Atlántico los hombres cantan y tienden sus redes en la arena, mientras unas mujeres rallan la yuca sobre tablas de madera y otras sacuden la ropa sobre las piedras del lavadero frente a las casas de fachadas azuladas, desleídas por las lluvias de la estación. A veces el motor de una piragua

*La comunidad
de los garifunas
posee una cultura oral
compuesta de poemas,
proverbios y narraciones.*

venida de alta mar rompe el silencio, cubriendo el eco de sus voces. De Guatemala a Honduras, de Belice a Nicaragua, toda la costa parece respirar el mismo aire. Un viento de África sopla sobre el Caribe. Quizás sea un viento alisio.

La comunidad de los garifunas puebla las costas de estos cuatro países de América Central, hablando una misma lengua, compartiendo una misma cultura en la encrucijada de África y del continente amerindio.

Los garifunas poseen su propio himno, instituciones singulares y una cultura oral compuesta de poemas, proverbios y narraciones, a los que se suman las danzas y las canciones de letras satíricas que cuentan la historia de este pueblo que conoció los desplazamientos, el exilio y la esclavitud, antes de reagruparse en Belice en noviembre de 1832. El 19 de noviembre de 1832 se conmemora en todo Belice como día de la independencia y del reconocimiento del pueblo garifuna.



El origen de los garifunas se sitúa en un contexto de desplazamientos y mestizajes entre poblaciones procedentes del oeste de África, que fueron a parar al mar de las Antillas, y los arawak, poblaciones autóctonas de San Vicente que les socorrieron. En el siglo XVIII, los garifunas se vieron obligados a huir de la isla, refugiándose en la costa atlántica de América Central. Su lengua, de raíces arawak arraigadas en la América caribeña, ha resistido a siglos de dominio lingüístico. Los *úruga* son largos relatos que cuentan la historia y el saber tradicional de los garifunas. Describen también las técnicas de este pueblo: el cultivo de la yuca, la fabricación de canoas o la construcción de casas de arcilla. En otros tiempos, los *úruga* se narraban durante las veladas o con ocasión de grandes reuniones.

El rito principal es la Fiesta de los Muertos, llamada *dügü*, celebrada por el *buye*, que vela por el respeto de la tradición. Esta fiesta necesita una semana de preparativos. Se hacen ofrendas al difunto a cuya intención tiene lugar la ceremonia. Durante toda la noche se suceden danzas y canciones al ritmo del tambor y las maracas; de este modo, los vivos se mantienen en contacto con los muertos, ayudando a sus almas a regresar al mundo invisible.

Todas estas manifestaciones orales y los objetos que las acompañan, como los tambores o las máscaras, son producto de una historia asombrosa y reacia a desaparecer: existe una relación muy estrecha entre la lengua garifuna y las canciones y danzas en las que se expresa.





Benin, Nigeria y Togo

El patrimonio oral Gelede

Las ceremonias rituales *gelede* son danzas de bailarines enmascarados que tienen lugar después de las cosechas, las sequías o las epidemias, y también cuando muere un notable. En estas ceremonias se producen encuentros

El objeto del ritual es honrar a Iyanla, la madre primordial, y a los espíritus de los antepasados.

importantes y se afirma la convivencia entre los diferentes elementos de la comunidad de los yoruba-nago. Las canciones en lengua yoruba que se cantan en esta ocasión forman la base de la identidad lingüística del conjunto yoruba-nago y relatan su historia y sus mitos. Además de los yoruba-nago, los fon y los mahi del oeste de África celebran también estas ceremonias.

El origen de la ceremonia coincide con el paso de una sociedad matriarcal a otra patriarcal. Es un rito dedicado esencialmente a la mujer y a sus virtudes, que trata de reequilibrar la distribución de los poderes entre hombres y mujeres. Al ensalzar a la mujer, el hombre quiere dar testimonio de su respeto y su temor hacia ella, que desempeña un papel capital en la comunidad.

El objeto del ritual es honrar a Iyanla, la madre primordial, y a los espíritus de los antepasados. Por su intermedio, toda la comunidad invoca





el perdón y recibe a cambio las fuerzas positivas de la potencia divina. Por esto antes de la ceremonia, durante la “consulta de los muertos”, la comunidad pide a los espíritus que bendigan a los que van a bailar y llevar las máscaras durante toda la celebración. Acompañada por el redoble de los tambores, la ceremonia suele celebrarse por la noche en el centro de la aldea. Primero salen los cantantes y un músico, y después los bailarines enmascarados. El momento culminante es la aparición del Efe, el varón enmascarado. Al son de los tambores, engalanados con sus máscaras y vestidos con el traje tradicional, los participantes entran en trance para recibir la energía divina. La comunidad accede así a la armonía. Esta comunidad, organizada en grupos de hombres y mujeres dirigidos por un responsable masculino

y una responsable femenina, es la única sociedad de máscaras dirigida por mujeres. La confección y el porte de los vestidos y las máscaras son un momento importante en la vida de los yorubas. Cada una de las máscaras satíricas del patrimonio *gelede*, *esculpidas a mano y fabricadas meticulosamente*, posee un significado particular: “El escultor hace hablar ya a la máscara antes del espectáculo”, nos explican los yoruba-nago. El hombre que la lleva absorbe la personalidad del escultor. Esta personalidad se expresa en los ornamentos y los aderezos, en particular a través de la serpiente, símbolo del poder, o del pájaro, el “mensajero de las madres”. La pintura, el color y las formas de las máscaras de las mujeres deben reflejar la belleza y la gracia femeninas.



Bhután

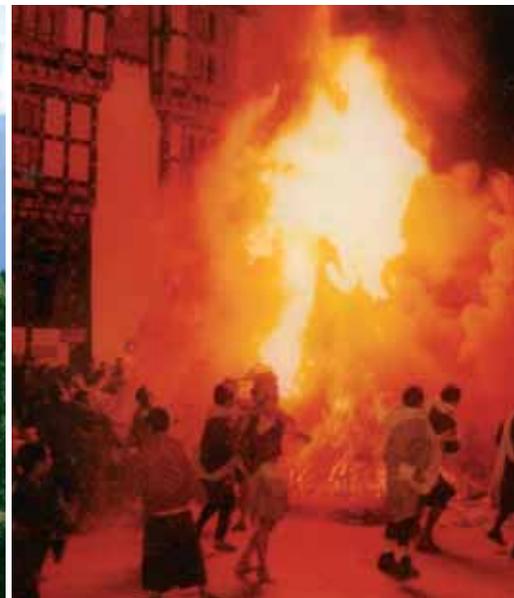
La danza de máscaras de los tambores de Drametse

Las largas trompetas difunden una música grave y profunda que confiere al ambiente una solemnidad singular. Ataviados de vestidos luminosos, los dieciséis bailarines del Drametse Nga Cham giran en el aire con paso ligero. Sus pies rebotan sobre el suelo. Los tejidos multicolores que rodean su cintura se animan con el movimiento: parecen el plumaje de un pájaro exótico. Los bailarines llevan máscaras de madera que reproducen la efigie de animales reales o míticos, en representación de las divinidades. La danza de las máscaras de los tambores de Drametse, dividida en dos partes,

El festival es una fuente de poder espiritual para el público, y numerosos habitantes de Drametse acuden a él para ser bendecidos.

una lenta y contemplativa dedicada a los dioses benévolos, la otra más rápida y atlética consagrada a las divinidades encolerizadas, posee una virtud expiatoria.

Una orquesta de diez hombres, dirigida por el músico que toca el címbalo y compuesta de trompetistas y tambores (en particular el *bang nga*, un gran tambor cilíndrico), marca el ritmo de la danza. En torno a ellos, una multitud silenciosa asiste al espectáculo,



las manos juntas en actitud de recogimiento. El Drametse Nga Cham es una danza cultural, religiosa y sagrada, que se ofrenda dos veces al año durante el festival de Drametse a Padmasambhava, gran gurú budista. Los bailarines danzan alrededor de la tumba principal (*soeldep chim*) situada en el recinto del monasterio Thegchog Namdoel Ugyen Choling, en la región de Mongar, en Bhután oriental. El festival es un acontecimiento importante del calendario bhutanés. Es una fuente de poder espiritual para el público, y numerosos habitantes de Drametse y de la región acuden a él para ser bendecidos. Se trata de la interpretación de una danza creada por los héroes y heroínas del mundo celeste, que descendió a la tierra en el siglo XVII gracias a una visión, para que los hombres se beneficiasen de ella. La danza enmascarada de Drametse forma parte de los “tesoros revelados” o “tesoros del espíritu”, que liberan moralmente al individuo con su sola visión.

Hoy en día existen varias versiones del Drametse Nga Cham, dispersas por todo el Reino de Bhután. El carácter sagrado de esta danza de máscaras hace que su ejecución esté sujeta a numerosas reglas. Su preparación exige largos ejercicios físicos, intercalados con sesiones de meditación. Esta danza, que se transmite de maestro a alumno desde hace más de cuatro siglos, no sólo se considera un acontecimiento estético o sagrado, sino que posee un profundo significado etnológico y sociológico. Símbolo de la identidad nacional, también se la aprecia como forma de arte escénico, realizada por el esplendor de las máscaras y los vestidos.





Bolivia

El carnaval de Oruro

En esta tierra, situada a 3.700 metros sobre el nivel del mar en las montañas del oeste de Bolivia, los suelos se agrietan, los ríos llevan poca agua, los hombres tienen la piel curtida casi desde que nacen. En la época

*La preparación
de esta fiesta,
una de las más
populares de Bolivia,
dura todo el año.*

precolombina, Oruro era el lugar donde se celebraban las ceremonias rituales de los uru. La fiesta de Ito, por ejemplo, ofrecía a todo el pueblo uru la ocasión de reunirse para presenciar la unión del dios Eru Tiw con la Pachamama, la madre tierra.

Hasta que llegaron los españoles, Oruro era el lugar emblemático y estratégico del imperio tihuanaco, conquistado por los incas. En 1606, los colonos erigieron la ciudad que vemos hoy sobre las cenizas de una importante ciudadela. Las minas de plata cercanas que cubrían las colinas de color ocre de esta región volcánica del Altiplano fueron el origen de la prosperidad de Oruro. Muchos esclavos africanos fueron traídos para trabajar en las galerías subterráneas y extraer el mineral precioso.

En el siglo XVII, los ritos andinos, aunque prohibidos por los conquistadores, subsistían bajo la forma de la liturgia cristiana: los dioses





andinos, disimulados tras los iconos cristianos, se convirtieron en santos. Así fue como la Pachamama, diosa de la tierra, pasó a ser la Virgen del Socavón, santa patrona de Oruro y de los mineros. En su origen, durante la danza *llama-llama* (ahora diablada), se sacrificaba a llamas —animales importantes en la sociedad andina—, en honor de la Pachamama y del espíritu (*supay*) de las minas.

Actualmente el festival de Ito se celebra el día de la Candelaria. Dura diez días, durante los cuales un extenso muestrario del arte popular se expresa en tejidos, bordados y máscaras. La preparación de esta fiesta, una de las más populares de Bolivia, dura todo el año y estimula la economía de la región. Además de los fastuosos disfraces de diablo confeccionados a mano, los bailarines llevan máscaras que

representan a los animales celebrados en los mitos incas, como la serpiente, el cóndor o el lagarto. El acontecimiento principal del carnaval es la procesión (entrada), en la que 28.000 bailarines y 10.000 músicos recorren durante más de veinte horas el trayecto de cuatro kilómetros que atraviesa la ciudad. Su paso ligero y saltarín, al son grave y continuo de la flauta de Pan, hace que la procesión parezca flotar en el aire, como suspendida en el espacio y el tiempo.

Para muchos, esta manifestación es una de las claves de la memoria espiritual andina. A través de este carnaval deslumbrante, expresión espectacular y viva de los herederos de los uru, los pobladores de esta tierra recobran todos los años el sentido de su nombre, que significa sol.



Brasil

Las expresiones orales y gráficas de los wajapi

“**D**ebes untarte de urucú”, le dijo su madre... pero él no lo hizo. “¡No quiero!” respondió. “Por eso le atacó el jaguar.” El hombre wajapi habla del *kusiwa*, código gráfico corporal vinculado a las prácticas y tradiciones amerindias. En el Brasil, 790 wajapi —de la comunidad lingüística de los tupí-guaraní— viven dispersos en unas cuarenta aldeas del estado de Amapá. Los motivos geométricos llamados *kusiwa* tienen varias formas y se aplican a la piel y a algunos

Los motivos geométricos llamados kusiwa se aplican a la piel y a algunos objetos de la vida cotidiana.

objetos de la vida cotidiana. Para pintarse, los wajapi utilizan granos de urucú (*Bixa orellana*) mezclados con grasa de mono, y trazan los motivos con jugo de genipa (*Genipa americana*) o con resinas perfumadas.

El *kusiwa* es pues un repertorio codificado de motivos que representan, de manera sintética y abstracta, partes del cuerpo o de la piel de los animales —pez, jaguar, anaconda, mariposa— u objetos —maza del enemigo, lima de hierro. Estas imágenes no aparecen aisladas sino que están asociadas entre sí, formando composiciones complejas y siempre inéditas. Del mismo modo, los relatos de la creación y la transformación del universo se recomponen constantemente según las reglas de un arte verbal que valora esta dinámica de descomposición y recomposición de elementos del repertorio. El dominio de este arte gráfico, al igual que el del arte oral, precisa de una técnica depurada que valora tanto el conocimiento del repertorio como la expresión individual.



Estas dos formas de expresión, oral y gráfica, son complementarias y su origen se remonta a los mitos primigenios de los seres, humanos y no humanos, en toda su diversidad. Estas formas expresan la idea que los wajapi tienen del universo. Un universo en el cual los animales terrestres, los peces, las plantas y los seres humanos tienen sus propios maestros que aseguran su reproducción. En cuanto a la reproducción de cada especie, ésta depende del equilibrio en las relaciones de las especies entre ellas.

Este repertorio codificado de conocimientos tradicionales evoluciona constantemente gracias a la continua renovación de los motivos. A través de estos “trazados-hablados”, los wajapi expresan sus modos particulares de conocer, concebir y actuar sobre el universo, en sus dimensiones visible e invisible. Así pues, el arte gráfico y el arte oral se complementan para transmitir los conocimientos indispensables a la ordenación de la vida en sociedad, que no es exclusivamente humana.

Hoy en día los más jóvenes se desinteresan de estas formas de expresión y cada vez hay menos expertos: éste es el peligro al que los wajapi deben enfrentarse.





Brasil

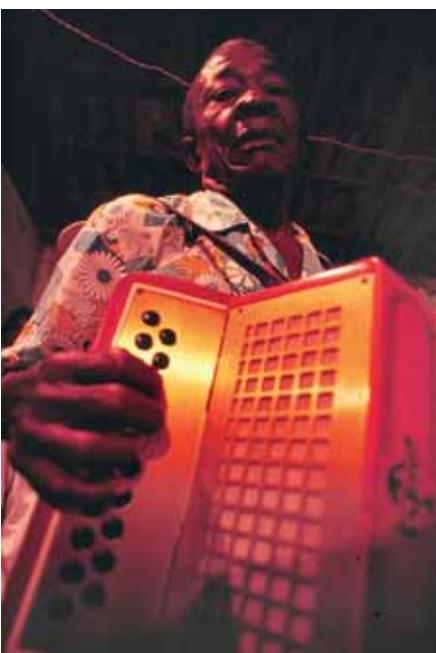
La Samba de Roda de Recôncavo de Bahía



La samba de roda se origina en las danzas y tradiciones culturales de los esclavos africanos de la región de Recôncavo.

“**Q**uien no ama la samba no es buena persona. Está mal de la cabeza o tiene los pies enfermos”, decía el gran poeta e intérprete de Bahía Dorival Caymmi, en su célebre poema *Samba da minha terra*.

En las ciudades del estado de Bahía, en los alrededores de Recôncavo (nordeste del Brasil), es frecuente tropezarse, en el recodo de una callejuela empedrada, con un grupito que baila una samba improvisada. En efecto, algunos músicos aprovechan el final de la jornada para agruparse y entonar canciones con la guitarra, el acordeón o la viola machete, pequeña vihuela de cuerdas punteadas, a las que enseguida acompañan los tamboriles y toda clase de instrumentos de percusión. Se sientan en la escalinata de una iglesia o encuentran una silla libre en la terraza de un café. A menudo atraen a un pequeño público, y en torno a ellos se forma un círculo de curiosos. Mujeres viejas o jóvenes rompen a



bailar al son de estas melodías arrobadoras de ritmo acelerado. Empieza entonces una *roda* improvisada. De modo espontáneo, todos los presentes, incluso los principiantes, son invitados insistentemente a sumarse a la ronda: la observación y la imitación son el mejor aprendizaje. Una por una, las mujeres van bailando en el centro del círculo girando sobre sí mismas, con amplios movimientos de caderas y batiendo palmas. Dan pasos vivos y precisos, adelante y atrás (*miudinho*). Hay mujeres que bailan varias horas seguidas. “Cuando bailo la samba, confía una anciana, me siento como una chica de quince años.” Todas las ocasiones son buenas para organizar una *samba de roda* aunque, por lo general, es en las fiestas populares o religiosas donde tienen lugar. De ordinario la última bailarina invita a otra

mujer del círculo a sustituirla en mitad de la *roda*, frotando su vientre contra el de ésta. A esto se le llama “ombligo contra ombligo”.

La *samba de roda* se origina en las danzas y tradiciones culturales de los esclavos africanos de la región de Recôncavo. Después, el ritmo, los instrumentos de percusión y la coreografía absorbieron elementos de la cultura lusitana, en particular la lengua y algunas de sus formas poéticas, así como los instrumentos musicales.

La *samba de roda* es una de las sambas más antiguas. Ha influido en todas las demás, como la samba urbana, que en el siglo XX se convirtió en el símbolo de la identidad nacional brasileña, por conducto de los migrantes que partieron a Río de Janeiro.



Bulgaria

Las Babi de Bistritsa polifonía, danzas y prácticas rituales arcaicas de la región de Shoplouk

*Estas prácticas tradicionales
se caracterizan
por la discordancia
entre la música y la danza.*



Llevan un pañuelo rojo en la cabeza, un delantal por encima de su vestido negro, a veces una flor en la oreja. Van de bracete o cogidas por la cintura y danzan lentamente en círculo, con paso ligero. Su canto polifónico resuena a través de los campos. Son las abuelas de Bistritsa, una pequeña aldea tranquila situada

a unos quince kilómetros de la capital Sofía, en la región de Shoplouk, al oeste de Bulgaria. Estas ancianas, que pasan el día batiendo el trigo o alimentando el ganado, son las últimas detentoras de una tradición cultural eslava muy antigua, que en el resto del país ha ido desapareciendo poco a poco.



Al margen de la ciudad y del bullicio incesante de la civilización moderna, que avanza gradualmente y acorralla a este villorrio, las Bistritsa *babi*, literalmente “las abuelas de Bistritsa”, preservan obstinadamente las historias cantadas en el campo. Su repertorio cuenta con más de 300 canciones —de las cuales ya se han registrado 186— que evocan las cosechas, los matrimonios, los nacimientos y la vida cotidiana en el campo. ¡Qué extraño contraste ofrece esta existencia campesina, simple, natural, casi silenciosa con las inmensas torres de cemento de Sofía, que se ven desde lo alto de las verdes colinas de Bistritsa!

El canto polifónico *shoppe* se ejecuta de manera diafónica. Primero una o dos mujeres entonan una melodía que comprende la *izvikva* (“grito/llamamiento”) y el *bouchi krivo* (“gruñido/rugido amenazador”), que enseguida es acompañada de un son monocorde, doblado o triplicado según el

nivel de sonoridad deseado, que produce el resto del coro. Estas prácticas tradicionales de las Bistritsa *babi* se caracterizan por la discordancia entre la música y la danza: la danza no es sincrónica con la música. Asociadas a la polifonía *shoppe* se encuentran formas de danza encadenada, las *horo*. Las bailarinas danzan girando en sentido inverso a las agujas del reloj. Estas demostraciones dan lugar a veces a intercambios, y las cantantes reciben huevos por su actuación. Por último, una de las principales características de la tradición de las Bistritsa *babi* es la *lazarouvane*, ceremonia de iniciación ritual de las jóvenes, en el curso de la cual se interpretan danzas. Gracias a esto perdura desde hace generaciones la transmisión oral de la interpretación. Actualmente las Bistritsa *babi* se presentan de vez en cuando en pequeños teatros locales, sobre todo con ocasión de festivales.



Camboya

El Sbek Thom, teatro de sombras jémer

*El arte de Sbek Thom
se transmitía en un principio dentro
de la familia, de padres a hijos.*



Al resplandor de la hoguera, las grandes marionetas del teatro de sombras parecen iconos inflamados. Transportadas a fuerza de brazos, manipuladas con precisión, con gestos metódicos y sincopados, las marionetas parecen flotar en el aire ligero de la noche como los espíritus de las

divinidades que representan. El Sbek Thom, que es anterior al período de Angkor, se considera, al igual que el Ballet Real y el teatro de máscaras, un arte sagrado. En un principio el espectáculo se organizaba para el nuevo año jémer, el cumpleaños del rey o la celebración de personajes ilustres.

También era una ofrenda a los dioses y a los espíritus. En el siglo XV, al tiempo que Angkor desaparecía, la forma artística del Sbek Thom adquirió mayor hondura, sin perder su dimensión ceremonial.

La sombra de las frágiles siluetas de las marionetas, de dibujo preciso y trazado fino como el encaje, se proyecta sobre un lienzo blanco colgado de dos altas cañas de bambú frente a la hoguera. Las figuras se iluminan súbitamente, y se animan al ritmo de los pasos de baile del marionetista. Dan así nueva vida a la ilustre epopeya del *Reamker*, versión jemer del *Ramayana*. Antes de entrar en escena, cada bailarín debe imbuirse profundamente del carácter de su marioneta, sea triste o alegre. “Los movimientos de la mano son controlados por los movimientos del corazón, explica el profesor Chheng Phon, especialista del Sbek Thom. Si el corazón está triste las manos también lo están, y por ende la marioneta.”

Dos narradores y una orquesta (*phleng pinpeat*) acompañan el espectáculo. En una sola representación pueden utilizarse 160 marionetas, y a veces la representación dura varias noches sucesivas. Las marionetas se fabrican con una sola pieza de cuero, con arreglo a un ceremonial propio de cada divinidad representada. Las de Shiva y Vishnu, por ejemplo, deben cortarse en el cuero de una vaca muerta accidentalmente o de manera natural y fabricarse por entero en el curso de un día, según un rito específico. Las pieles se colorean con una solución de corteza de *kandaol*. El artesano dibuja la figurita escogida en el cuero curtido, la cincela y la pinta antes de sujetarla en dos cañas de bambú con las que el bailarín podrá animar a la marioneta.



El arte de Sbek Thom se transmitía en un principio dentro de la familia, de padres a hijos, y después, más recientemente, de maestros a alumnos. Durante el régimen represivo de los jemereros rojos, muchos maestros fueron asesinados y las marionetas se destruyeron. Hoy en día, el teatro de sombras renace poco a poco y varias compañías están instaladas en Phnom Penh, la capital, y también en Siem Reap, cerca de Angkor, la región donde nació este arte hace más de mil años.



República Centroafricana

Los cantos polifónicos de los pigmeos aka de Centroáfrica

*La música es
la compañera de siempre
de la vida cotidiana de los aka.*



En la jungla sombría del sudoeste de la República Centroafricana, los pigmeos aka no han perdido ninguna de sus tradiciones. Siguen viviendo de la caza y de la recolección en una naturaleza exuberante. Caminan descalzos, unos detrás de otros, con los brazos extendidos para

protegerse de las ramas y las hojas gigantes en el corazón de la selva tropical. Medio desnudos, con una lanza en la mano, avanzan en busca de animales que cazar.

Estas escenas de caza son las fuentes principales de inspiración de las coreografías de

los pigmeos aka. Los pasos de baile ejecutados en las fiestas imitan el avance del grupo por la selva durante una partida de caza. La danza sigue el ritmo de las palmas, del *enzeko*, un tambor local, de la *geedale-bagongo*, que es un arpa, y de un arco con una cuerda llamado *mbela*. La superposición coherente de los diferentes ritmos de los instrumentos de percusión engendra una polirritmia extremadamente compleja y codificada.

La música es la compañera de siempre de la vida cotidiana de los aka. Está presente en todos los acontecimientos colectivos y en particular en las ceremonias de inauguración de nuevos campamentos, durante la caza y en los funerales.

El canto polifónico que acompaña estas danzas es una expresión espontánea que permite variaciones individuales, de manera que dos interpretaciones de un mismo canto son siempre diferentes. Esta música vocal es una polifonía basada en el contrapunto, extremadamente refinada; su forma es cíclica, porque temas similares se repiten con una periodicidad regular. Sin embargo, debido a sus múltiples variaciones, la impresión que deja es la de una continua evolución.

Los cantos polifónicos de los aka se basan en cuatro voces que todos los miembros de la comunidad dominan. Estos cantos transmiten conocimientos que todos deben poseer y que contribuyen a la cohesión del grupo y a la preservación de sus valores. La espontaneidad es la regla en una melodía que a veces imita los gritos de los animales salvajes. La exigencia inherente a la organización formal de las técnicas



de contrapunto implica un profundo dominio que se adquiere desde la primera infancia, haciendo participar a los niños en todos los ritos. Así pues, estas expresiones musicales se perpetúan de generación en generación por transmisión oral.

Los cantos polifónicos de los aka han alcanzado un alto grado de complejidad y perfección musical. Son un testimonio único de la creatividad humana.



China

La ópera Kun Qu

Esta ópera sigue siendo una de las más veneradas y antiguas de la historia china.



“**E**n tiempos pasados, todas las familias sabían cantar dos motivos de la ópera Kun Qu: *Shou Shou Shi Qi* y *Bu Di Fang*. Era como si cantasen canciones de moda”, dice Cong Zhaohuan, secretario general del Instituto de Investigación sobre la ópera Kun Qu. Aunque con el paso de los siglos esta ópera ha perdido notoriedad, sigue siendo una de las más veneradas y antiguas de la historia china. Su repertorio, que comprendía unas 400 canciones habitualmente interpretadas a comienzos del siglo XX, se ha reducido de manera considerable.

Esta forma de ópera apareció por primera vez al inicio de la dinastía Ming (siglos XIV a XVII) en la ciudad de Kunshan (región de Suzhou), al sureste de China. Su repertorio, procedente del teatro popular, pasó a ser rápidamente un arte dramático de primer orden. Cada representación consta por lo menos de una veintena de escenas construidas en torno a numerosas intrigas. La dramaturgia y la melodía caracterizan estas óperas: la flauta de bambú, el tamboril, las tablillas de madera, los gongs y los címbalos acompañan a los cantos y acentúan las emociones expresadas por los personajes. Además,

el repertorio, los vestidos y los decorados son de un extremado refinamiento.

Entre las obras más célebres del repertorio podemos mencionar *La habitación del oeste*, de Wang Shifu, *La sala de la longevidad*, de Hong Sheng, *El abanico de flores de melocotonero*, de Kong Shangren, y *El pabellón de las amapolas*, de Tang Xianzu. Los temas dramáticos giran en torno a la pasión y el amor prohibido. Por la sensibilidad de sus expresiones, la sutileza de sus textos y la extraordinaria suavidad de sus melodías, la ópera *El pabellón de las amapolas*, con sus cincuenta y cinco “escenas selectas” que podían hacer durar la representación un día entero, es un ejemplo del género. “Sólo podemos decir que una pasión es extrema si es capaz de hacer pasar de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Los que dicen, en nombre de la razón, que esto es imposible ignoran las posibilidades del sentimiento”, escribió Tang Xianzu a este respecto.

En el Kun Qu hay siete papeles: un joven protagonista, un papel femenino principal, un anciano y varios papeles cómicos, todos ellos vestidos con trajes tradicionales. La especificidad del vestuario y el maquillaje realizado a base de una paleta de colores codificada permiten diferenciar a los personajes. El negro evoca la rectitud, el rojo, la justicia y la lealtad, el blanco, la perfidia, el amarillo, la ferocidad. Los dramaturgos de la época se servían de un tema popular para expresar ideas, al tiempo que exhibían su talento poético.

En la ópera, la interpretación del actor es tan compleja requiere un dominio absoluto del canto y la danza, y una rigurosa precisión de los gestos que desempeña un papel fundamental en la formación de los actores y los cantantes de la Ópera de Pekín.





China

El guqin y su música

El arte del guqin propaga valores de amor, amistad y respeto de la naturaleza.

Ji Kang, poeta chino del siglo III, escribe a propósito del *guqin*: “Cuando una persona triste escucha esta música, su aflicción y su pena se acrecientan (...); cuando la escucha una persona feliz, su alegría y su dicha no tienen límites.” Los músicos chinos que tocan esta cítara, que tiene tres mil años de antigüedad, dicen que sus sonos evocan la imagen de una libélula que roza la superficie del agua.

A lo largo de la historia, este arte musical ha inspirado a poetas y escritores. Las referencias a la cítara china y a su música son tan antiguas como los primeros vestigios de la literatura escrita. El *Shijing*, o “Clásico de las odas”, que tiene tres mil años y es el libro de poemas chino más antiguo, alaba este arte que durante mucho tiempo estuvo reservado a los eruditos y a los nobles. El *guqin*, testimonio del pensamiento chino y de sus élites, no estaba destinado a representaciones públicas.

El instrumento mide tres pies y seis pulgadas y media, que simbolizan los 365 días del año; la caja alargada y laqueada de negro puede alcanzar un metro treinta de longitud. Su base plana está

hecha de catalpa, una madera dura de naturaleza *yin* que simboliza la tierra. La parte superior curva está esculpida en una madera más ligera (esterculiácea o *paulownia*) para obtener un sonido aéreo de naturaleza *yang* que simbolice el cielo. Con sus siete cuerdas y las trece posiciones que marcan los tonos, el *guqin* posee una calidad sonora sutil de infinitos matices. Puede producir hasta un millar de sonidos diferentes gracias a sus tres técnicas instrumentales básicas: el *san*, que consiste en pinzar las cuerdas con la mano derecha y proporciona un sonido marcado y fuerte; el *an*, o juego suspendido, que obtiene sonidos delicados y expresivos con el uso de las dos manos, y el *fan*, o toque armónico, con el que los dedos de la mano izquierda rozan las cuerdas creando un sonido suave y flotante. El *guqin*, emblema de la perfección, hace que los intérpretes se sientan en armonía con el universo, cuya energía captan y restituyen en una comunión cercana a la perfección.

El arte del *guqin* propaga valores de amor, amistad y respeto de la naturaleza. A través de sus melodías místicas, difunde un mensaje de armonía y entendimiento, próximo a la moral



confucianista. Junto con la caligrafía, la pintura y una forma antigua de ajedrez, representa la flor y nata del genio artístico de los Han. En el pasado toda persona cultivada debía dominar este arte, cuyo aprendizaje podía llevar veinte años. Hoy no llega al millar el número de personas que dominan sus técnicas. Es la complejidad de su ejecución y de su sonoridad lo que le ha valido el calificativo de “rey de los instrumentos musicales”.





China

El muqam uyghur del Xinjiang

El muqam es una auténtica enciclopedia oral de la historia y el arte de vivir de los uigures.



Se le ha llamado “la perla de la ruta de la seda”. El *muqam* del Xinjiang es uno de los tesoros de los uigures. Es una mezcla de cantos, bailes y músicas populares y clásicas. Su

interpretación se caracteriza por una inmensa diversidad, tanto de los temas como de la ejecución coreográfica y la morfología musical. Su origen se sitúa en la encrucijada del

Islam con las culturas persas, después de que las comunidades uigures se establecieran en la región de Xiyu en el siglo IX. Es uno de los herederos de la *xiyu daqu*, la gran tradición musical de las regiones occidentales de China.

La palabra de origen árabe *muqam* se presta a diferentes interpretaciones, desde “modo melódico” en árabe a “estilo” o “ambiente” en uigur. Se trata en realidad de un término general que define un conjunto de expresiones. Los cantos, de ritmos y métrica variables, pueden interpretarse por solistas o en grupo. Los textos son baladas populares, pero también poemas escritos por maestros uigures clásicos que celebran el amor y la vida.

La danza está formada por pasos, ritmos y gestos específicos, como recoger flores con la boca, llevar un bol en la cabeza o imitar a los animales; la ejecución corre a cargo de un solista.

Por último, los instrumentos principales de los conjuntos de *muqam*, los llamados *satar* o *aijak*, se fabrican con materiales locales y adoptan formas diversas (instrumentos de cuerdas frotadas o punteadas, instrumentos de viento). Hay cuatro estilos regionales principales: el *doce muqam*, el *dolan muqam*, el *turpan muqam* y el *qumul muqam*. Algunas piezas ya no se interpretan. Otras duran más de veinte horas.

Esta riqueza ilustra la importancia de los intercambios culturales en la mítica ruta comercial que enlazaba en otros tiempos el Asia del este con el Asia occidental. Hoy en día, el *muqam* es una auténtica enciclopedia



oral de la historia y el arte de vivir de los uigures, una de las minorías étnicas más importantes de la actual República Popular China. Es también un testimonio y una reflexión sobre la historia de los contactos interculturales y las influencias mutuas que resultaron. El *muqam*, que se interpreta con ocasión de grandes acontecimientos como el paso a la edad adulta, bodas, funerales y fiestas locales en las que participa toda la población, desempeña una verdadera función de cohesión y educación en el seno de la sociedad uigur. Una función frágil, porque estas fiestas cada vez son menos frecuentes.



Colombia

El carnaval de Barranquilla

*El carnaval de Barranquilla
es un carnaval católico
que comprende ritos autóctonos.*



Para Gabriel García Márquez, el carnaval de Barranquilla es “la manifestación folclórica y festiva de la cultura popular del Caribe colombiano, la misma que alimenta mis imágenes y mi literatura”.

Fiel a su nombre, la ciudad de Barranquilla, situada en las alturas del río Magdalena, frente al mar Caribe, da vértigo tanto por la belleza del lugar como por los colores tornasolados

de las fachadas de sus casas coloniales y la diversidad cultural que reina en ella pues son hombres procedentes de Europa, de América, de África y de Asia los que han dado a esta ciudad de migrantes su atmósfera singular.

Desde siempre, esta metrópoli de mil caras ha atraído muchedumbres y ha suscitado simpatías. La riqueza de su tierra húmeda, su posición estratégica y su clima soleado explican



en parte este éxito. Este pueblo, que tenía cuatro mil almas a comienzos del siglo XIX, hoy es una capital regional de más de un millón de habitantes. Su carnaval, auténtico espejo de la ciudad caribeña y cosmopolita, es el más popular de Colombia.

El carnaval de Barranquilla es un carnaval católico que comprende ritos autóctonos, costumbres europeas y ritmos africanos: es un gigantesco ritual de inversión, acoplado a un acontecimiento social y comercial. Todos los años, durante los cuatro días precedentes a la Cuaresma, los mitos y los héroes de todo el mundo se codean en las danzas “mico y micas” originarias de América, el congo africano y el paloteo español. Son cuatro días de fusión durante los cuales los habitantes de toda la región se reúnen al ritmo de esta ciudad alegre, ribereña y tropical. Las músicas y los instrumentos que las acompañan reflejan esta diversidad. Se baila al son de las maracas, del tambor, de la flauta de millo y de

la gaita. Bailarines, actores y cantantes llevan máscaras extravagantes.

A través de representaciones teatrales satíricas, los actores se burlan del mundo de la política y de la buena sociedad, testimoniando con ello el enraizamiento profundo del carnaval en la historia regional. En el viernes que precede al carnaval se celebra la “noche guacherna”, en la cual todos los habitantes de la ciudad desfilan por las calles con una linterna encendida en la mano.

La fiesta comienza al día siguiente con una batalla de flores y un desfile de carretas en las que van sentadas las reinas de la región. El domingo, grupos de bailarines folclóricos recorren toda la ciudad, mientras que el lunes llegan los grupos nacionales e internacionales. El carnaval se termina el martes con la muerte de Joselito, el rey de Barranquilla, personaje burlesco que con su autoridad debe garantizar que la fiesta no se desmande.



Colombia

El espacio cultural de Palenque de San Basilio

*La organización social
de la comunidad se basa
en redes familiares y en grupos
llamados “ma-kuagro”.*



Sus habitantes lo llaman el rincón de África en América Latina, “la primera ciudad libre del continente”. Es en Colombia, a unos kilómetros al sudeste de Cartagena, el gran puerto colonial de tránsito de los esclavos negros a partir del siglo XVI, donde se refugiaron los antepasados de esta comunidad de 3.500 personas, que habían huido de los trabajos forzosos y los malos tratos. Estos hombres eran “bravos guerreros”, se dice, que marcharon durante horas por la selva, remontando la corriente de los ríos hasta encontrar este pequeño rincón tranquilo donde

reconstruyeron su África. Aislado, al abrigo de las amenazas de la civilización, en la jungla que trepa por las laderas de los Montes de María, el espacio cultural de Palenque de San Basilio es efectivamente un lugar del otro mundo. Un lugar tranquilo cuyos pobladores caminan descalzos, se lavan en el río, no muy lejos de sus casas, bailan con vestidos ligeros y hacen música con instrumentos improvisados.

En la época colonial, los palenques eran ciudades fortificadas donde se habían refugiado los esclavos. Había varias dispersas por la

región. Hoy sólo queda en Colombia el Palenque de San Basilio, ciudad fortificada, apegada a la tradición africana, que resiste difícilmente a los conflictos armados y las guerrillas que hicieron huir a los habitantes, y sobre todo al atractivo de la ciudad y de la sociedad moderna.

Aquí se habla el palenquero, la única lengua criolla de todo el continente americano que combina una base lexicográfica española con rasgos gramaticales de las lenguas bantúes. “Nuestra vieja conciencia nos ha permitido mantener la dignidad y conservar fielmente nuestras tradiciones”, explica una joven de la aldea. La medicina tradicional basada en las plantas, el patrimonio musical dominado por los instrumentos de percusión, la organización social original y los rituales funerarios complejos y específicos constituyen la esencia del espacio cultural de Palenque de San Basilio.

La organización social de la comunidad se basa en redes familiares y en grupos llamados “*ma-kuagro*”. Estos grupos de edad se constituyen según el año de nacimiento de los miembros, y duran toda la vida. La adhesión a un *kuagro* crea un conjunto de derechos y deberes hacia los otros miembros del grupo. En la ceremonia colectiva de duelo del *lumbalú*, las mujeres cantan y bailan en torno a un altar como hacían sus antepasados. Los músicos de la aldea tocan canciones muy antiguas, como *Bullernege Sentado*, *Son Palenquero* o *Son de Negro*, para acompañar celebraciones colectivas como bautismos, bodas, fiestas religiosas y actividades de esparcimiento.

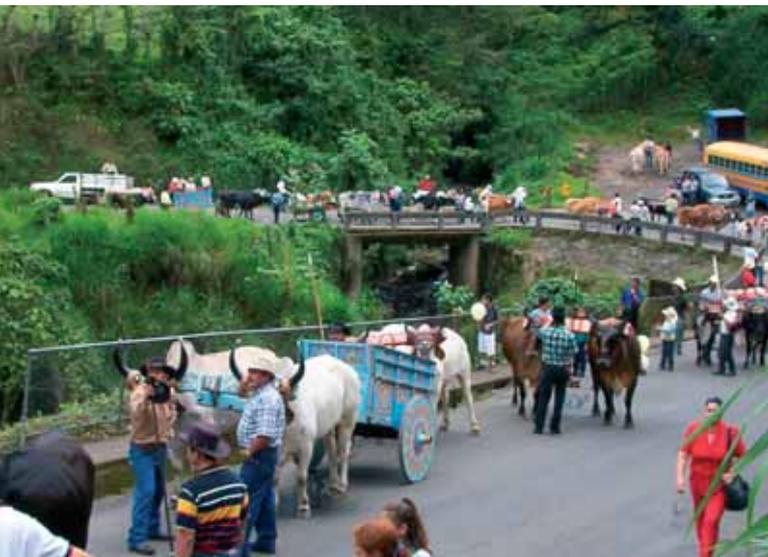




Costa Rica

La tradición del boyeo y las carretas

*Al principio,
cada región poseía
un tema propio.*



En las calles de hoy se agita todavía la vida dura de los campesinos costarricenses de antaño. En otros tiempos, la carreta de bueyes tradicional servía para transportar el café desde las plantaciones del valle central hasta la costa del Pacífico. En el siglo XIX se exportaba café a España y al resto del mundo por el puerto de Puntarenas. Todas las ciudades de Costa Rica se beneficiaron del rápido auge de este

lucrativo comercio. Las lujosas casas construidas testimonian el período dorado del café.

Después de la cosecha, los obreros de los cafetaleros —propietarios ricos de las explotaciones de café— recorrían centenas de kilómetros a pie a través de las montañas, durante diez o quince días, con las manos aferradas a los cuernos de los bueyes que tiraban de las carretas de madera. Para avanzar en el lodo sin resbalar,



las ruedas estaban talladas en un solo bloque, sin radios, lo que recordaba a los discos aztecas. Los campesinos utilizaban las carretas de bueyes para sus necesidades personales, pues a menudo eran el único medio de transporte. Estas carretas simbolizaban la condición social de la familia y se convirtieron rápidamente en su único objeto de orgullo. Poco a poco, para diferenciarse algunas de las familias empezaron a decorarlas.

Al principio, cada región poseía un tema propio, y observando la decoración de las ruedas podía identificarse el origen de un campesino. Hacia 1915 aparecieron flores, caras y paisajes en miniatura junto con pequeñas estrellas. En este mismo momento se organizaron grandes concursos para recompensar a los artistas más creativos. Cada carreta poseía su propio “canto”, un campanilleo específico producido por un anillo metálico que chocaba con la tuerca de mitad de la rueda cuando la carreta traqueteaba por el camino. Esto debía permitir al propietario de la

explotación agrícola oír a sus obreros. “Cantan las carretas”, se dice en Costa Rica.

Después, aunque el automóvil y los medios de transporte moderno han sustituido desde hace mucho tiempo a la carreta de bueyes, todavía se presta gran atención a la ornamentación tradicional de esas carretas, que simbolizan el respeto a la tierra y a su trabajo. Actualmente, las carretas, pocas veces utilizadas para transportar mercancías, van todavía por delante en los desfiles y en las fiestas religiosas y profanas, con sus motivos minuciosamente detallados y pintados de vivos colores. Las carretas expresan un modo de vida basado en la conciencia ambiental, así como las formas de intercambio cultural entre las diferentes regiones del país. Con el panamá encasquetado en la cabeza, los campesinos de Costa Rica siguen decorando las viejas carretas de bueyes y los días de fiesta desfilan orgullosamente junto a sus obras de arte.



Côte d'Ivoire

El gbofe de Afoukaha: la música de las trompas traveseras de la comunidad Tagbana

Afoukaha es una pequeña aldea situada al norte de la capital de Côte d'Ivoire, cerca de Katiola. Una aldea de aire tranquilo, rodeada por la selva. Este lugar posee desde hace generaciones un verdadero tesoro, el llamado “instrumento hablador”. El *gbofe*, trompeta travesera de los tagbanas, es efectivamente un instrumento locuaz. Los *gbofe*, de los que hay seis modelos de tallas crecientes (de 50 a 70 centímetros), se basan en la tonalidad

de la lengua tagbana para producir sonidos, inspirados de las palabras. Su música, acompañada por un coro de mujeres, se interpreta y traduce en frases enteras que constituyen los cantos de esos coros.

Antes de cada ceremonia, el director de orquesta afina las trompetas vertiendo un poco de agua en el interior de cada una de ellas para refrescar y ablandar las columnas de aire. Las trompetas dan la impresión de hacer bucles alegres, girando casi al ritmo de los tambores hasta apartarse a su vez, cediendo el paso a los cantos de las mujeres. Los tambores marcan el ritmo y estructuran la música de estas trompas traveseras.

Las trompetas se fabrican con la raíz de un árbol de la familia de las leguminosas (*Pterocarpus erinaceus*). Antes de extraer las raíces, el artesano pide permiso a los espíritus del árbol e invoca la ayuda de los antepasados para hacer bien su trabajo. El artesano vierte en el suelo, a modo de ofrenda, un poco de alcohol de palma y después corta, excava,



esculpe meticulosamente el instrumento con machetes y cuchillos. A continuación lo recubre con una piel de buey y una funda de cuero que dan al instrumento cónico su singular aspecto. El término *gbofe* tiene varios significados. Designa al mismo tiempo a las trompetas traveseras, a los músicos, a la música y a los cantos, así como a las danzas frenéticas que los acompañan, denominadas poéticamente “marchas a pasitos”. El cuerpo del bailarín, que danza con los pies descalzos, se anima poco a poco hasta caer en una especie de éxtasis. La mirada de los espectadores, hipnotizados por la magia de los sonos, se

concentra en los bailarines, invitándoles a exteriorizar sus emociones y a comunicarse con el alma de los antepasados.

En otros tiempos, el *gbofe* narraba las guerras e invasiones que ha sufrido la comunidad tagbana, este pueblo de migrantes. Hoy se ejecuta con motivo de fiestas y ritos tradicionales. Los mensajes que transmite son variados: acción de gracias, elogios, amor, sátira, duelo, o preceptos morales y educativos. Esta música acompaña los ritos del paso a la edad adulta de los jóvenes, pero las trompetas pueden resonar también en los funerales.





Cuba

La Tumba Francesa

La tumba francesa es una danza rápida y elegante, alegre y despreocupada, que se inspira tanto en las danzas de salón del siglo XVIII (minué, contradanza) como en los cantos y músicas de influencia africana. Fue importada a Cuba por

La tumba francesa es seguramente la expresión más visible del patrimonio afrohaitiano de Cuba.

esclavos de origen haitiano que trabajaban en las plantaciones francesas de café antes de que estallara, en 1791, la revolución de Haití. Estos esclavos siguieron a sus dueños que se habían refugiado en la región de Santiago de Cuba, en Guantánamo o en el centro de la isla. Durante los bailes en las aldeas, los esclavos tenían la costumbre de burlarse de sus amos imitando sus pasos de danza y sustituyendo los violines por instrumentos de percusión. Cuando se abolió la esclavitud, los esclavos de origen haitiano constituyeron varias sociedades, que les permitían conservar la unidad de las prácticas heredadas de las comunidades de esclavos que trabajaban en las plantaciones. Una de ellas fue bautizada Tumba Francesa Lafayette, en homenaje al célebre general francés que había combatido por la libertad en América. En 1905 se cambió su nombre, para llamarse definitivamente Tumba Francesa La Caridad de Oriente.





La tumba francesa se caracteriza por el ritmo endiablado que le imprime el redoble de las tres tumbas, pequeños tambores fabricados con un pedazo de madera de una sola pieza, a menudo con el tronco vaciado, pintado y decorado, que se parecen a las congas modernas. Los cantantes sostienen el ritmo con sonajeros de metal (chachas). Hay tres formas de tumba francesa: el *mason*, la *yubá*, y el *frenté*. Las mujeres, con los cabellos sujetos por un pañuelo de seda, van ataviadas con largas faldas multicolores de estilo colonial que al bailar recogen ligeramente con la mano a un lado, con un gesto delicado, mientras que en la otra mano llevan un pañuelo de color. Los hombres van vestidos de camisas blancas de chorrera, a veces con un chaleco.

Un solista, el *composé* (cantante principal), da comienzo a la representación con una canción en dialecto español o criollo.

Las parejas de bailarines entran en la pista cogidas de la mano. Empieza el baile con pasos laterales al ritmo del *catá*, un gran xilófono de madera de forma cilíndrica, seguido por las tres tumbas. Las representaciones de la tumba francesa, divididas en secuencias de treinta minutos, empiezan a la caída de la tarde y se terminan generalmente bien entrada la noche. La tumba francesa es seguramente la expresión más visible del patrimonio afrohaitiano de Cuba. Sin embargo, sólo tres conjuntos siguen interpretando esta música.



República Checa

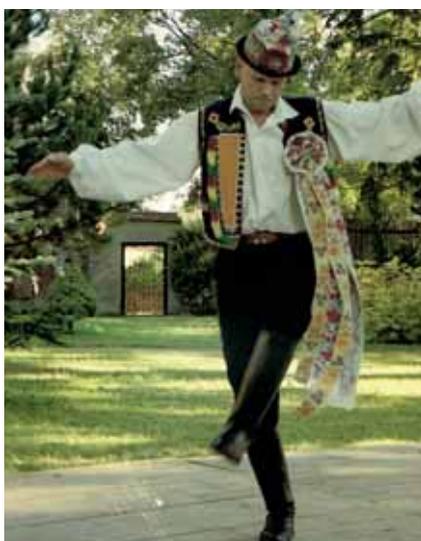
Slovácko Verbuňk, la danza de los reclutas

La Slovácko Verbuňk es una de las danzas de saltos características de Europa Central y del Este.



El sonido de los violines y los silbidos de aliento acompañan a la *slovácko verbuňk*, danza rápida e improvisada que ejecutan hombres de todas las edades en Moravia del Sur y Zlin. En el escenario, una treintena de bailarines brincan taconeando el suelo. Dan grandes saltos y se rozan entre sí. Los bailarines llevan un vestuario hecho a mano, compuesto de una camisa blanca ricamente

bordada y un pantalón negro, un sombrero y grandes botas oscuras con las que zapatean ruidosamente al componer ciertas figuras de baile. La *slovácko verbuňk* es una de las danzas de saltos características de Europa Central y del Este. Antes se bailaba individualmente o en grupo, pero ahora sólo se ejecuta en pequeños grupos. La palabra *verbuňk*, del alemán *werbung*, significa



“reclutamiento”. Inicialmente, la danza marcaba la separación con el grupo familiar y la clase de edad durante al menos doce años, pero también la integración del soldado en el servicio militar y su nueva condición de adulto. Esta danza se practicó hasta 1971 en relación con el reclutamiento de bailarines y soldados. Los primeros cantos del *verbuňk* fueron publicados en 1819.

En la actualidad, la *slovácko verbuňk* no tiene nada que ver con el ejército. Ha perdido su vocación social de integración, pero ha adquirido una función premarital, cuando se ejecuta en un contexto ritual. Cuando se practica fuera de este contexto, la competencia entre los hombres realza su belleza estética. En efecto, los bailarines tienen que hacer alarde, de manera individual e improvisada, de la fuerza física y psicológica que poseen. En consecuencia, cada representación revela y exhibe la personalidad del bailarín.

Existen varios tipos regionales de *slovácko verbuňk*, que grupos de danzas tradicionales interpretan con motivo de fiestas populares o ceremonias. La orquesta les acompaña tocando melodías de la “nueva canción húngara” del siglo XIX, y así apoya y alienta a los bailarines. La *slovácko verbuňk* se divide en tres partes. La primera es un canto seguido de movimientos lentos. El ritmo se va acelerando y los pasos de danza se hacen más complicados. Si bien la coreografía no inhibe la espontaneidad y la expresión individual, los movimientos son precisos y requieren una memoria técnica y una agilidad considerables. La danza es un componente esencial de las costumbres, ceremonias y celebraciones locales. El “concurso anual del mejor bailarín”, organizado durante el Festival internacional del folclore de Strážnice, contribuye a su conservación y viabilidad.



República Dominicana

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

“**¡Y**a llegó, ya llegó (el Espíritu Santo),
quítame lo malo!”, gritan en coro ante la
iglesia de Villa Mella hombres tocados
con panamás y mujeres luminosas en sus
vestidos diáfanos. Es el momento en que
se expone triunfalmente una imagen del
Espíritu Santo en forma de paloma, símbolo

de paz y de fraternidad. Se baten palmas al
ritmo de una música embriagadora salida de
los tambores llamados congos, mientras la
multitud se junta para bailar.

Desde que el Espíritu Santo hizo su aparición
con congos en Villa Mella, cerca de la iglesia
parroquial, la Cofradía del Espíritu Santo de
los Congos de Villa Mella celebra las fiestas
del Espíritu Santo y de la Virgen del Rosario
en las fechas de Pentecostés. Fundada en
el siglo XVI, la cofradía reúne durante las
fiestas religiosas a sus miembros venidos
de toda la región. Esta cofradía, cuyo origen
se remonta a las comunidades de esclavos
africanos y mestizos, ha desempeñado
un papel esencial en la preservación y la
transmisión de sus valores tradicionales.

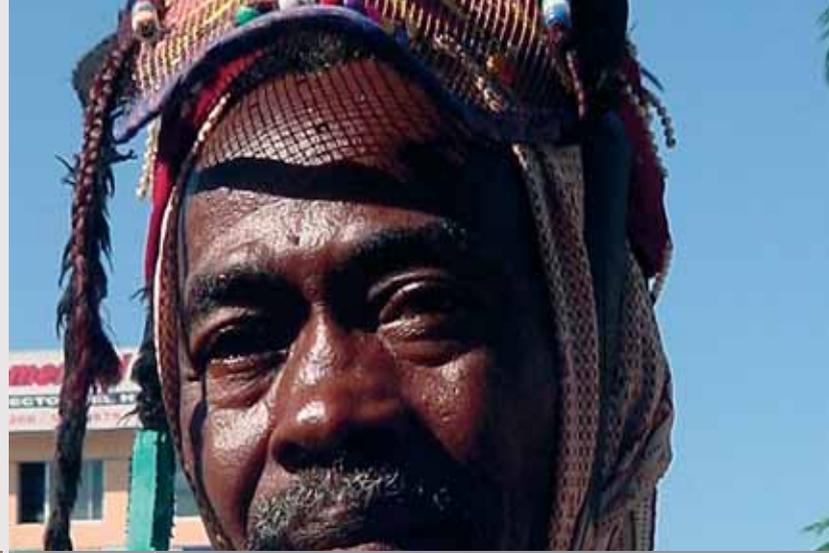
Durante la fiesta del Espíritu Santo, el ritmo
de los congos y las maracas enfebrecen las
callejuelas de Villa Mella, al norte de la capital
Santo Domingo. El ritmo impuesto por el



toque con la mano sólo permite bailar a una pareja en el círculo formado por los músicos. Unos tras otros, hombres y mujeres bailan frente a frente rozándose. Actualmente, los congos se fabrican con madera de aguacate y con pieles de vaca y de cabra. Los músicos, que son considerados los sabios de Villa Mella y en su mayor parte son hombres tranquilos y de cierta edad, están ligados entre sí y con el Espíritu Santo por vínculos de parentesco espiritual. El miembro más célebre y respetado de la hermandad hace las veces de padre y por esto se le considera “el rey de la cofradía”.

Los cantos evocan a menudo el pasado de los difuntos. Además de estas festividades, los miembros de la cofradía tienen otra vocación: la de acompañar las ceremonias fúnebres que organizan cuando se lo pide un habitante de Villa Mella que va a morir. En la velada mortuoria y durante la procesión al cementerio se toca el congo. Y se vuelve a tocar en el noveno día del duelo, cuando se rezan oraciones ante un catafalco de tres pisos sobre el que se coloca una muñeca que representa al difunto. En ocasión de la ceremonia del *banko*, tres años después del fallecimiento, se monta este mismo catafalco y los vivos se despiden del difunto, que se convierte en un antepasado. Las ceremonias de la cofradía son una ocasión de reunir a toda la comunidad, reforzar los vínculos de solidaridad y dar vida a la memoria común.





República Dominicana

La tradición del teatro bailado Cocolo

En la República Dominicana existe una comunidad que habla todavía el inglés criollo, en el corazón de este país hispanohablante. “*Black is my color, black is my luck, poor of me*” (“negro es mi color, negra es mi suerte, pobre de mí”) cantan los cocolos de San Pedro de Macorís en los días de fiesta o en los entierros. Los cocolos son los últimos descendientes de la mano de obra negra anglófona originaria de otras islas del Caribe, que se estableció en el siglo XIX en la República Dominicana para trabajar en las plantaciones británicas de caña de azúcar. El término “cocolo” era peyorativo. Con él se designaba a los inmigrantes que llegaron por mar y que vivían sin comunicarse con los demás. Con un sistema propio de asistencia mutua y autosubsistencia, habían fundado sus propias iglesias, escuelas y sociedades de beneficencia. Las influencias africanas se reflejan en los valores, costumbres y normas de la comunidad cocolo, en sus tradiciones culinarias y medicinales y en sus músicas y danzas. La aportación británica se transparenta en formas particulares de lenguaje, instituciones (iglesias, albergues, clubes deportivos, escuelas)

Los cocolos son los últimos descendientes de la mano de obra negra anglófona originaria de otras islas del Caribe, que se estableció en el siglo XIX en la República Dominicana.

y en una tradición de teatro bailado que recuerda el arte de los trovadores en la Edad Media. Varias veces al año, y en particular el día de Navidad y el





24 de junio, fiesta de San Pedro, patrón de San Pedro de Macorís, se organizaban manifestaciones culturales colectivas para estrechar los lazos. Así nació el teatro bailado cocolo.

En estas representaciones, la música, la danza, la pantomima y los personajes de origen africano combinan intrigas dramáticas, leyendas e historias de héroes tomadas de la literatura medieval europea y de la Biblia.

El nombre de la danza *guloya* tiene su origen en uno de los relatos bíblicos más populares, el combate entre David y Goliat, la victoria del débil sobre el fuerte, que plasma todas las esperanzas de una comunidad constreñida a la pobreza. “*Goliath is dead! How is he dead? He is dead too!*” (“¡Goliat ha muerto! ¿Cómo ha muerto? ¡Te digo que ha muerto!”)

recitan al son de los tambores los actores y el público durante el espectáculo callejero itinerante.

Hoy en día sólo subsiste una compañía compuesta de un puñado de viejos bailarines y músicos, cuando antes cada aldea de los alrededores organizaba su propio desfile. En esa época, el espectáculo inocente del *guloya* encubría reivindicaciones políticas y sociales, hasta el punto de que durante la dictadura de Trujillo se lo prohibió. Este teatro bailado sigue ejerciendo una función importantísima de defensa de la identidad, y la palabra “cocolo” se pronuncia con orgullo. En un momento en el que los postreros representantes de esta manifestación van desapareciendo, el teatro bailado cocolo constituye el último patrimonio de una comunidad dispersa.



Ecuador y Perú

El patrimonio oral y las manifestaciones culturales del pueblo zápara

Piatsaw, el demiurgo creador del pueblo zápara, hizo esta profecía: “Esta cultura, esta lengua y este pueblo desaparecerán un día.” Actualmente, “se han muerto casi todos”, repite sin nostalgia, pero sin esperanza, con la mirada lúcida y viva, uno de los últimos representantes de la comunidad zápara. El anuncio del fin les llegó a los záparas por el río Conambo, con los colonizadores, las enfermedades, el auge del comercio del caucho, la esclavitud, las guerras, la explotación petrolífera, la deforestación y también el “mundo moderno”. Hoy en día, apenas quedan seiscientos záparas

*Los záparas dicen
que en la antigüedad
sus antepasados chamanes
conocían los secretos de más
de quinientas plantas.*

en Ecuador y Perú, dispersos a lo largo de los ríos Pindoyacu y Conambo, en la selva amazónica.

Los záparas dicen que en la antigüedad sus antepasados chamanes conocían los secretos de más de quinientas plantas. Aún hoy jóvenes de ambos sexos optan por hacerse *shímanos* (chamán en zápara), para conservar y perpetuar este inmenso saber. Ahora bien, la transmisión de estos conocimientos tradicionales y de los tratamientos terapéuticos es indisoluble de la lengua zápara. Por ello, su conservación va más allá de un simple desafío cultural. Sólo



quedan cinco personas, ya muy ancianas, que la hablan. La enseñanza de esta lengua, menoscabada por las influencias del español o del kichwa, es una cuestión de supervivencia para este pueblo que ha desarrollado a lo largo de los siglos una asombrosa cultura oral, especialmente rica en conocimientos sobre la naturaleza y sobre si mismo. La lengua zápara no sólo transmite la historia de su pueblo, sino también la de toda la región. Este patrimonio cultural se expresa a través de relatos orales y mitos, y también de rituales y prácticas artesanales.

Así pues, como un reflejo de supervivencia, sus últimos representantes van a buscar en el vocabulario zápara que todavía dominan los nombres con que bautizan a sus niños, como Newa, Yanawkwa, Mukutsawa (Perdiz, Sol, Loro). En la pequeña escuela improvisada en una casa tradicional de madera, al abrigo de la lluvia tropical, resuenan hoy las palabras de los ancianos, los últimos que hablan la lengua y que durante algunas horas se convierten en maestros de escuela enseñando canciones y narrando mitos. Las madres y padres de familia imparten otros elementos de la cultura: la confección de cerámica y de cestos cubiertos o “záparos”, de donde viene su nombre, y el conocimiento de las plantas medicinales. La escuela, de la que se han apropiado, ha pasado a ser un lugar esencial de la transmisión del patrimonio vivo de los záparas, que luchan por sobrevivir lingüística y culturalmente.





Egipto

La epopeya **Al-Sirah al-Hilaliyyah**

Antaño, esta epopeya era conocida en todo el Oriente Medio y su narración podía durar seis o siete meses.



En algunos cafés llenos de humo de El Cairo resuenan las voces de los poetas que narran el único poema épico árabe que aún se interpreta en su forma musical íntegra. “El poeta de la Gesta les cantaba canciones de una extraña y dulce melancolía al tiempo que les contaba la historia de Abu Zeid el-Hilaly, de Jalifa y de Diab. Ellos escuchaban en silencio, excepto cuando se reanudaba la música o cuando el deseo de saber les excitaba. Entonces se agitaban y se enardecían”, escribe Taha Hussein. Esta cita evoca la epopeya *Al-Sirah al-Hilaliyyah*, que data del siglo XIV y cuenta las hazañas de la tribu de los Bani Hilal, beduinos que vivieron en el siglo X, así como su emigración de la Península Arábiga al África del Norte. Durante más de un siglo, esta tribu legendaria dominó un vasto territorio del Magreb, antes de ser aniquilada por sus rivales marroquíes.

La epopeya se divide en tres partes. La primera relata el nacimiento del héroe Abu Zayd. Nacido negro, y rechazado por su tribu, el héroe es adoptado por una tribu vecina. Más tarde, lucha contra su propio padre para defender a su tribu

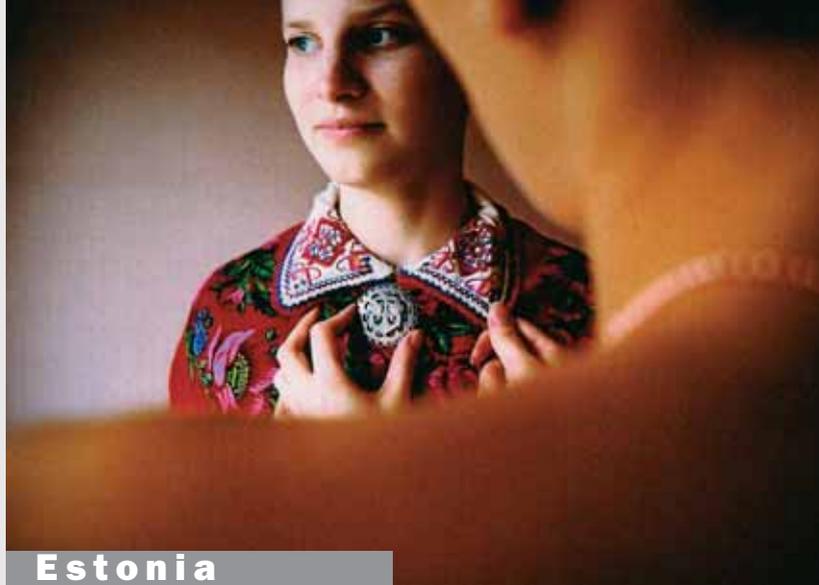


adoptiva, y acaba venciendo. Entonces su tribu de origen le reconoce. La segunda parte evoca el largo viaje de Abu Zayd, acompañado por tres príncipes, de la Península Arábiga hasta Túnez, pasando por Egipto. La última parte narra las aventuras de sus descendientes.

Antaño, esta epopeya era conocida en todo el Oriente Medio y su narración podía durar seis o siete meses. La historia se recitaba en las aldeas ante un público rural que las crecidas estacionales del Nilo alejaba de los campos, y con motivo de acontecimientos sociales importantes, como bodas o ceremonias de circuncisión. Hoy en día, Egipto es el último país donde todavía puede oírse la epopeya.

La historia la cantan en verso poetas que se acompañan de un instrumento de percusión o de un violín de dos cuerdas (*rebab*). “Actualmente, la falta de tiempo hace que sólo se narren

fragmentos: esto hará que desaparezca la gesta”, lamenta su especialista, Ahmed Morsi. A ello debemos añadir la dificultad de transmitir la epopeya; antes, los poetas se formaban en la familia durante una docena de años y obtenían la mayor parte de sus ingresos de su interpretación. Hoy en día, los aprendices siguen ejercitando su memoria al tiempo que perfeccionan su práctica vocal e instrumental. Aprenden también a improvisar comentarios para interesar más al público contemporáneo. Esta epopeya no sólo es uno de los relatos épicos más largos de la historia, sino que además, y sobre todo, es una de las últimas expresiones vivas de la gran tradición literaria y oral del mundo árabe.



Estonia

El espacio cultural de Kihnu

Lo que distingue a este espacio cultural es la interacción entre la organización social y cultural de la comunidad y su entorno ecológico.



A lo largo de las costas de Estonia, en medio de los bloques de hielo que se alzan en el mar Báltico como una inmensa barrera natural, dos islas acogen un espacio cultural de asombrosa riqueza. Hoy en día, las 600 personas dispersas en las pequeñas islas de Kihnu y Manija dan vida a diversas expresiones artísticas y tradiciones agrícolas que han perdurado a lo largo de los siglos. Con motivo de bodas y festividades (como la de San Juan, el 23 de junio, o la

Navidad) todavía se cantan las canciones rúnicas llamadas *kalevala*, que se remontan a la era precristiana.

El conjunto de estas expresiones culturales ofrece una perspectiva estética, económica, histórica, ecológica y social completamente original. La vida del espacio cultural de Kihnu está vinculada a la actividad marítima. En el pasado, cuando los hombres salían varios meses al mar para pescar y cazar focas, las

mujeres permanecían en las islas, cultivaban la tierra y cuidaban del hogar. A ellas se debe que las expresiones culturales y las tradiciones agrícolas de Kihnu hayan permanecido vivas. Ellas fueron las que conservaron y transmitieron de generación en generación no sólo las canciones, sino también los juegos, las danzas y la artesanía. En sus casas las mujeres confeccionan, sobre sus bastidores tradicionales, vestidos de lana famosos por su

artísticos y sus técnicas, y bailan entre ellas al son del acordeón. Así es como se han perpetuado las tradiciones insulares.

Lo que distingue a este espacio cultural de cualquier otro es la interacción entre la organización social y cultural de la comunidad y su entorno ecológico: praderas, arboledas de abetos y playas están relativamente preservados. Gracias a las mujeres, que son las principales guardianas de las prácticas culturales, existe un



calidad, sus colores vivos, sus hábiles bordados y la complejidad de los símbolos decorativos tomados de la mitología y de las leyendas. Se juntan para tejer o hacer labores de punto, confeccionando toda clase de prendas como camisas, faldas o manoplas, sin dejar de cantar, y siguen cantando en las ceremonias religiosas. Durante estas celebraciones, al igual que en las actividades artesanales colectivas, las mayores transmiten a las jóvenes sus conocimientos

vínculo estrecho que une los ricos patrimonios culturales y naturales de las islas de Kihnu y de Manija. El aislamiento geográfico, sumado a un fuerte espíritu comunitario, ha permitido la conservación de este patrimonio viviente único, que sirve de base a un arraigado sentimiento de identidad.



Georgia

El canto polifónico georgiano

Georgia, tierra que todos —árabes, turcos, persas o mongoles— han codiciado, en particular su patrimonio cultural, ha sabido resistir a las invasiones y al desgaste del tiempo. Las polifonías, que tienen mil años de antigüedad,

En este país situado a espaldas de los picos montañosos y nevados del Cáucaso, esta tradición se perpetúa desde el siglo VIII.

son la prueba viviente de ello. En este país situado a espaldas de los picos montañosos y nevados del Cáucaso, entre el mar Negro y el mar Caspio, esta tradición se perpetúa desde el siglo VIII. Sobre este suelo jalonado de monasterios ha nacido y se ha desarrollado un género musical muy influenciado por los ritos religiosos bizantinos.

Estos cantos polifónicos poseen características propias según las regiones: la polifonía de Svanétie es compleja; la de Kakhétie se apoya en un bajo continuo, y la de Georgia occidental se divide en tres partes y se basa en la improvisación.

Uno de los géneros más populares de estas polifonías, el canto *chakrulo*, de ritmo a veces muy vivo, ha sido descrito como una canción festiva a varias voces o “canto himno”. Su origen tiene que ver con el culto del vino y de la viña, que se desarrolló en particular en Kakhétie, al este de la capital Tbilisi, región muy





vinícola. En esta época las canciones estaban presentes en todos los ámbitos de la vida social, desde el trabajo en los campos (como el *naduri*, que incorpora a la música sonidos que imitan el esfuerzo físico) hasta las canciones para curar las enfermedades, pasando por los villancicos (*alilo*), íntimamente relacionados con la celebración tradicional de la Navidad. Himnos litúrgicos bizantinos se han incorporado también a la tradición polifónica georgiana, hasta convertirse en una de sus expresiones privilegiadas.

El canto polifónico, que utiliza partituras complejas, suele ser interpretado por hombres con motivo de grandes banquetes y festivales. Se compone de un estribillo para bajo, interpretado por los cantantes principales y el coro. Un rasgo distintivo es la utilización de metáforas y, en

la región de Gouria, de *yodel*, el *krimanchuli* y un “canto del gallo” ejecutado por un cantante con voz de falsete. Las polifonías pueden ser lamentaciones tristes o melodías alegres, según los temas abordados. A veces parecen oraciones solemnes. Los coristas, vestidos de uniformes oscuros y simples, armados de espadas y calzados de botas negras, hacen pensar en los jinetes de las estepas. Sin embargo, no tienen nada de guerrero, aunque en ocasiones eleven himnos a las grandes batallas del pasado.

“El oído del corazón y del espíritu” es el único que puede oír los himnos de Georgia, decía un eminente escritor georgiano.



Guatemala

La tradición del teatro bailado Rabinal Achí

El Rabinal Achí permite invocar la energía de los antepasados para realizar con éxito los proyectos de la comunidad.



El 25 de enero de cada año, con ocasión de la fiesta de San Pablo, santo patrón de la ciudad, Rabinal conmemora sus antepasados. En las calles de la ciudad y en los alrededores se organiza una representación teatral, con música y danzas de bailarines enmascarados. El Rabinal Achí es un drama dinástico maya del siglo XV cuyo argumento se basa en textos escritos en

maya quiche a comienzos del siglo XVI; es la única representación prehispánica de la que se posee un manuscrito.

Los principales personajes de la pieza son dos príncipes, Rabinal Achí y K'iche Achí, que representan a sus comunidades respectivas. La representación se divide en cuatro actos, de los cuales los más importantes son el primero



y el último, y relata el conflicto entre las dos principales entidades políticas de la región, los Rabinaleb y los K'iche. El primer acto evoca la captura del príncipe K'iche Achí, juzgado por haber tratado de raptar a niños de los Rabinaleb en el curso de una tentativa de invasión del territorio por sus tropas, lo que constituye una grave violación del derecho maya. En el último acto, que tiene lugar en las ruinas de la antigua fortaleza maya de Kajyub, el príncipe Rabinal Achí pide a su prisionero que elija entre sumarse a los Rabinaleb o morir. K'iche Achí se niega y es sacrificado allí mismo. El sacrificio marca el inicio de la separación y de la autonomía de Rabinaleb con respecto al imperio K'iche. El Rabinal Achí permite invocar la energía de los antepasados para realizar con éxito los proyectos de la comunidad. Al bailar, los vivos se comunican con los muertos, los *rajawales*, representados por máscaras. Los bailarines que encarnan a los muertos llevan máscaras

de plumas, van vestidos con trajes de colores y blanden un hacha. Sus pasos de baile recuerdan el movimiento de las serpientes. La música, interpretada por dos trompetistas, es simple y repetitiva. Más lejos, al margen de la representación, se monta un altar con cirios y bujías, y un sacerdote pronuncia sortilegios dirigidos a los espíritus.

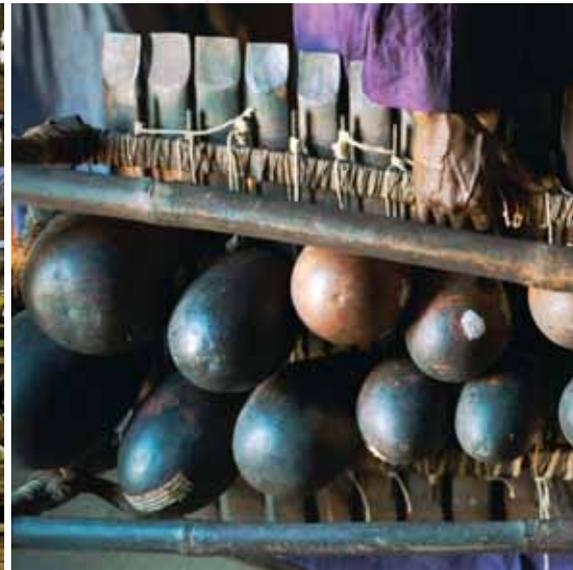
En un principio, el ballet Rabinal Achí era una danza sacrificial. Esta ceremonia secreta, que se practicaba antes de la conquista española, estuvo prohibida mucho tiempo durante el período colonial. Después fue defendida por los misioneros dominicanos, preservada, transformada y reproducida hasta el día de hoy. En el Rabinal Achí contemporáneo, los antepasados se invocan no sólo para perpetuar una herencia del pasado sino para preparar el futuro, porque un día los vivos irán a reunirse con sus ancestros.



Guinea

El espacio cultural del **sosso-bala**

*Hoy día es el instrumento sagrado
de la comunidad mandinga,
que vive dispersa en los territorios
del antiguo imperio de Malí.*



Es una cabaña redonda con el techo de paja, situada en el centro mismo de la aldea de Nyagassola, cercana a la frontera de Malí, a 900 kilómetros de distancia de Conakry, la capital de Guinea. La cabaña es muy sencilla, con una puerta azul y un candado oxidado, y está situada junto al árbol de las palabras. Sin embargo, es tan respetada como un templo porque contiene un tesoro de ocho siglos de antigüedad, el *sosso-bala*, el padre de todos

los balafones (instrumento de percusión parecido al xilófono) de África.

Según narran los ancianos, un día el rey Sumaoro Kanté (siglo XIII) estaba paseando cuando unos genios le mostraron un instrumento fantástico. De regreso al palacio, el rey se apresuró a reproducirlo y así nació el balafón del reino Sosso. Hoy día es el instrumento sagrado de la comunidad mandinga, que vive dispersa en los territorios del



antiguo imperio de Malí. El instrumento tiene 1,24 metros de longitud y se compone de veinte láminas cuidadosamente talladas de dimensiones desiguales, bajo cada una de las cuales hay una calabaza. El instrumento, celosamente conservado en su estuche, no ha sufrido casi ninguna modificación desde que fue creado.

Cuando la puerta se abre y aparece a la vista el objeto sagrado, protegido por un paño, toda la población retiene el aliento. El *sozzo-bala* sólo se exhibe en contadas ocasiones, como la celebración del nuevo año musulmán o en funerales importantes, como cuando falleció el Balatigui, el patriarca de la familia Dokala, guardián desde siempre del instrumento. Entonces la aldea de Nyagassola se convierte en el corazón de la cultura mandinga y millares de peregrinos, músicos ambulantes, cazadores, fabricantes de fetiches e incluso responsables políticos se congregan en ella. Los músicos ambulantes traen su propio balafón para acompañar, a la caída de la noche, al Balatigui, que es el único que puede tocar el *sozzo-bala* y es

también el encargado exclusivo de su enseñanza a los más jóvenes. “Escuchad la palabra del *sozzo-bala*, escuchad la palabra de los ancianos”, se oye decir.

En un ejercicio de memoria y de oído, que transmite fielmente en música la historia de este pueblo del África occidental, el *sozzo-bala* es el testimonio por excelencia de la cultura oral mandinga. Su música ha acompañado a la mayor parte de los acontecimientos históricos desde el siglo XIII, así como a la transmisión de poemas épicos de la Edad Media africana, en particular la epopeya *Sunjata*, compuesta de himnos a la gloria de los que edificaron el antiguo imperio de Malí, Sumaoro Kanté y Sundiata Keita.

Si el pueblo mandinga rinde un verdadero culto al *sozzo-bala*, ello se debe a que es el objeto por el cual todo puede llegar, ante todo la muerte, afirma el Balatigui. Cuando se transmite en música la palabra de los personajes de la antigüedad, toda falsa nota, por pequeña que sea, puede verse como una transgresión y atraer sobre su autor la ira de los espíritus de los antepasados. Por esta razón sólo él tiene derecho a tocar el balafón sagrado.



India

El teatro sánscrito kutiyattam

En la oscuridad, el viento hace vacilar la llama de una lámpara de petróleo que simboliza a Agni, el dios del fuego. Detrás, una hilera de músicos que tocan instrumentos de percusión (*nampyar*) empieza a crear el ritmo. Baten con las manos los tambores (*mizhavu*), que sujetan entre las piernas. Una mujer vestida con el traje blanco tradicional de Kerala, la mirada fija, danza frente a ellos haciendo gestos con las manos. Estos movimientos, infinitamente precisos, están perfectamente coordinados con la música. Repentinamente, un hombre enmascarado que representa un monstruo irrumpe en el escenario. Las representaciones del *kutiyattam*, teatro

El aprendizaje requiere un mínimo de catorce años de trabajo.

sánscrito de Kerala, al sur de la India, tienen su origen en la tradición dramática del *natyasastra*, el “tratado del teatro”, que apareció en la región en el siglo II antes de la era cristiana.

En malayalam, que es la lengua de Kerala, *kutiyattam* significa “interpretación combinada”. En efecto, este arte de orígenes múltiples, interpretado por hombres (*chakyar*) y mujeres (*nangiar*), es un teatro total en el que intervienen no sólo las voces, la música y el lenguaje de los gestos, sino también la expresión de todo el semblante, y en particular de los ojos. Las piezas teatrales, provenientes del repertorio dramático



de la antigua India, son declamadas en su mayor parte en sánscrito con algunos pasajes cómicos a cargo del bufón, Vidusaha, que se expresa en la lengua local, el malayalam.

El aprendizaje requiere un mínimo de catorce años de trabajo. Con esta finalidad, entre otras muchas actividades, todas las mañanas al alba, los actores llevan a cabo ejercicios oculares y, por la tarde, practican la interpretación de los nueve sentimientos básicos que debe expresar el rostro.

En otros tiempos este teatro, de minuciosa coreografía, estaba reservado a las élites, a las castas educadas como los brahmanes. Las representaciones sólo tenían lugar en los edificios teatrales de los templos hindúes de Kerala, llamados *kuttampalam*. En los años cincuenta este arte escenográfico se fue abriendo

gradualmente al público, pero el *kutiyattam* sigue representándose en los templos como un arte sagrado, que comprende ritos de santificación del escenario y de purificación de los actores que se efectúan antes de cada representación. Estos actores representan su papel durante todo el espectáculo, que a veces puede durar hasta 41 días.

En el pasado, el oficio de actor del *kutiyattam* era hereditario. Dieciocho familias de *chakyar* perpetuaban la tradición velando por una perfecta transmisión del saber. Hoy en día, aunque cinco de estas familias siguen desempeñando esta función, esta casta ha desaparecido poco a poco, cediendo el paso a compañías independientes. Varios centros de formación se encargan de hacer perdurar la tradición teatral más antigua de la India.

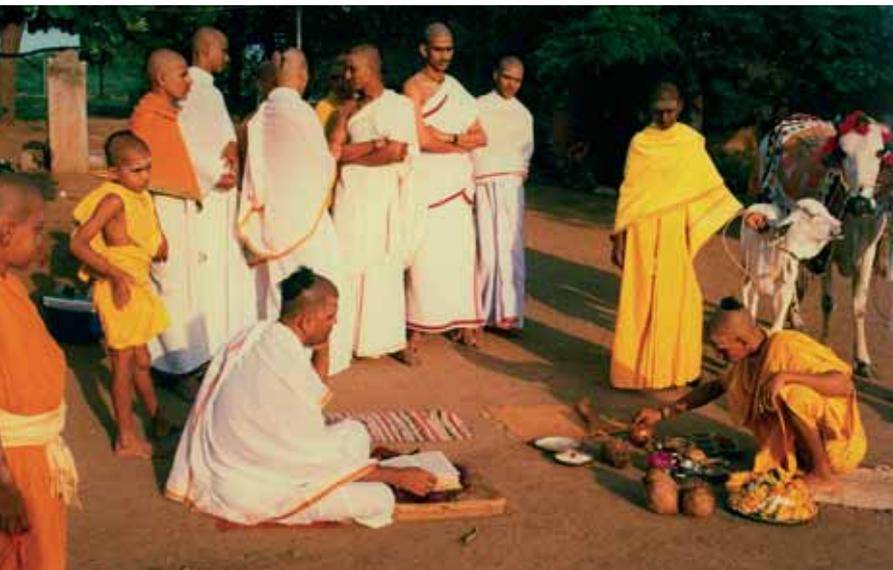




India

La tradición del canto védico

Los Veda son un vasto conjunto de poemas, diálogos filosóficos, mitos y plegarias rituales que los arios de la India compusieron hace más de tres mil quinientos años.



Desde hace más de tres mil años, el canto es el elemento fundamental de los ritos y rituales védicos. Las alabanzas dirigidas a los dioses, a la tierra, al sol y a las estaciones, hacen que el *Veda* represente una auténtica experiencia espiritual seguida y respetada por millones de hindúes. La palabra *Veda* viene del sánscrito *vid* que significa “saber”. Los *Veda* son un vasto conjunto de poemas

en sánscrito, diálogos filosóficos, mitos y plegarias rituales que los arios de la India compusieron hace más de tres mil quinientos años; puede decirse, pues, que es uno de los textos más antiguos de la humanidad que se haya conservado íntegro. Los conocimientos y los valores artísticos, filosóficos y científicos que transmite son un testimonio de la riquísima historia del hinduismo.

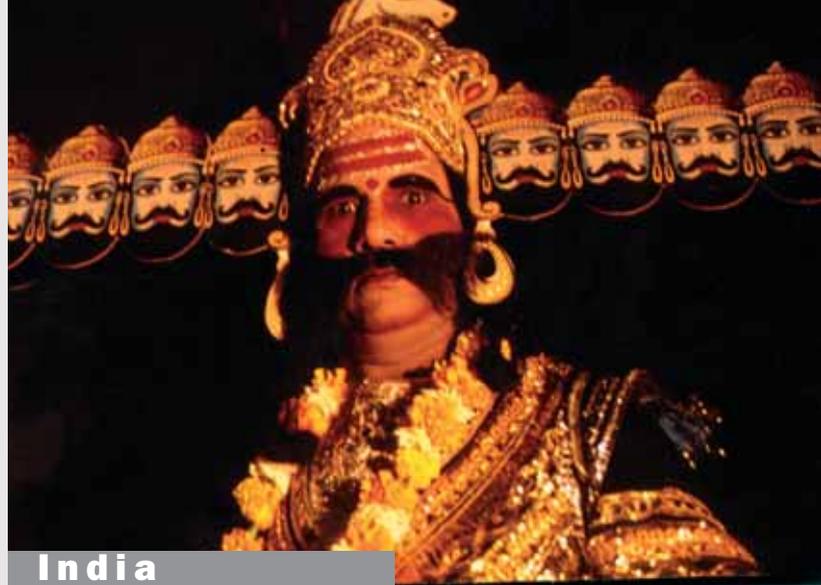


Para los hindúes, los *Veda* son la fuente primordial de todo conocimiento y el fundamento sagrado de su religión. En otros tiempos se cantaban con ocasión de rituales y ceremonias sagradas y se recitaban a diario en las “comunidades védicas”. Los escritos védicos están contenidos en cuatro textos, el *Rig Veda* (himnos sagrados), el *Yajur Veda* (oraciones), el *Sama Veda* (arreglos musicales) y el *Atharva Veda* (fórmulas mágicas); a estos textos se les llama “libros del conocimiento”.

La transmisión de este patrimonio védico es oral, y es objeto de un largo aprendizaje desde la infancia, bajo la dirección de los maestros (gurús). Sentados en el suelo, vestidos ligeramente de un pantalón blanco y a veces de un pañuelo de color, los recitadores declaman los versos ante el gurú. Cada palabra va acompañada de un gesto de la mano, que sostiene el ritmo melódico e ilustra al mismo tiempo el contenido. A menudo, el gurú coge

de la mano a sus jóvenes discípulos para enseñarles el gesto perfecto.

Con objeto de aprender de memoria los numerosísimos versos de los *Veda*, los primeros brahmanes inventaron un método de recitación basado en una docena de ejemplos de articulaciones y combinaciones de sonidos. Se trata de técnicas de narración complejas destinadas a mantener inalterados los textos y, en particular, a respetar muy estrictamente las combinaciones tonales del relato. El recitador, que debe seguir varios años de aprendizaje para adquirir una pronunciación correcta, trabaja sobre todo el acento y la tonalidad de cada sílaba, lo que exige un gran virtuosismo y una gran claridad de tono. Antes, esta enseñanza era una tradición familiar perpetuada en el seno de las familias de los brahmanes.



India

Ramlila, representación tradicional del Ramayana

En cada aldea se elige a los niños que van a interpretar los papeles de Rama y de Sita. Así los niños se convierten en la encarnación de los dioses por toda la duración de la fiesta.



Miles de hombres y mujeres de todas las edades, castas y religiones acuden todos los años de las grandes ciudades del norte de la India a la representación tradicional de la *ramlila*, literalmente “el juego de Rama”. En el otoño, durante el festival de Dussehra, las ciudades de Ayodhya, Ramnagar y Benarés, Vrindavan, Almora, Satna y Madhubani organizan sus propias representaciones de la Ramlila.

La Ramlila es una escenificación de la epopeya del *Ramayana*, uno de los dos relatos épicos de la gran tradición hindú, que se representa en diferentes formas en toda el Asia meridional y del sudeste. En particular, esta escenificación del *Ramayana* se basa en el *Ramacharitmanas*, texto sagrado dedicado a la gloria de Rama, compuesto por Tulsidas en el siglo XVI en un dialecto cercano al hindi para que la epopeya sánscrita estuviera al alcance de todos. El texto refleja la influencia por entonces creciente del *bhakti*, movimiento religioso que hace hincapié en la devoción personal a una divinidad elegida. La Ramlila, que es una de

las versiones más religiosas de ese texto, es un homenaje a Vishnu, encarnado en Rama. En cada aldea se elige a los niños que van a interpretar los papeles de Rama y de Sita. Así los niños se convierten en la encarnación de los dioses por toda la duración de la fiesta. La representación itinerante de la Ramlila dura de unos diez días a un mes, según la ciudad. Esta representación, compuesta de cuadros sucesivos con inclusión de cantos, narraciones, recitaciones y diálogos, evoca el exilio del príncipe Rama cuando su esposa Sita fue raptada por Ravana, el rey de los demonios. Tras buscarla infructuosamente con la ayuda de sus aliados los monos, Rama

“fiesta de las luces” en la cual se prende fuego al Diwali, la efigie de Ravana, simbolizando así la victoria del bien sobre el mal.

La Ramlila consiste en una serie de diálogos entre los dioses, los sabios y los fieles. El público es invitado a participar, tanto en los cantos como en las narraciones. Esta representación teatral congrega a toda la población. Muchos de los asistentes contribuyen a la preparación de las máscaras, los vestidos, el maquillaje o la iluminación. Cada Ramlila posee sus propias características musicales o dramáticas. La belleza de los relatos, los decorados y la sucesión de cuadros interpretados en lugares diferentes



se entera de que su esposa está encarcelada en el reino de Ravana. Rama declara la guerra a Ravana y gana una gran batalla. Habiendo rescatado a la princesa Sita, vuelve con ella a su reino, donde prevalecen la justicia y la armonía. Durante este episodio, que es el punto culminante de la pieza, se celebra la

de la ciudad contribuyen a hacer de cada representación una experiencia extraordinaria y dramática, tanto para el público como para los actores.



Indonesia

El teatro de marionetas wayang

Las piezas de teatro wayang se transmitieron oralmente, dentro de las familias de los músicos, los marionetistas y los fabricantes de marionetas.



Las marionetas *wayang* son como una aparición. Tan pronto sensuales, finas, esbeltas, vaporosas como fuegos fatuos, tan pronto monstruosas, de formas pesadas, seres desmañados al comienzo de la vida que desaparecen en el crepúsculo. Estas marionetas son originarias de la isla de Java. Los ancianos cuentan que en otros tiempos los cráneos de los difuntos se conservaban en

las “grandes casas”, donde sólo los hombres podían entrar para visitar a los espíritus. Más tarde se decidió alzar un gran lienzo para que las mujeres pudieran ver a los espíritus, materializados por las figurillas que se agitaban en sombras chinescas. Así nació el teatro de marionetas *wayang*.

La influencia india y en particular el hinduismo generalizaron la práctica del teatro de sombras

confiriéndole un carácter religioso. Y es que el teatro de marionetas *wayang*, aunque sea ante todo una diversión, que adquirió sus diversas formas en el siglo XI, tanto entre las clases privilegiadas como en las populares, adoptando estilos diferentes en las islas de Java y Bali y después en otras islas (Lombok, Madura, Sumatra y Borneo), no ha dejado nunca de poseer una dimensión sagrada. A través del ritual del exorcismo que consiste en interpretar la historia de la conversión de Mahakala, hijo

kulit), que son planas y se proyectan en el teatro de sombras. Algunas marionetas, de facciones estilizadas, son de un refinamiento extremo y a veces están decoradas con láminas de oro. Gracias a un ingenioso sistema de articulación y a la destreza del maestro, el *dalang*, las marionetas pueden interpretar cuarenta danzas distintas al ritmo preciso de la música de la orquesta del *gamelan*, compuesta de instrumentos de bronce y de tambores especiales.

En su día, los maestros eran eruditos respetados.



del dios Shiva, del teatro de sombras se espera que aleje los maleficios y cure a los enfermos. Otros personajes proceden de los mitos locales, de las grandes epopeyas indias o de los cuentos persas. Una parte importante se reserva a la improvisación y a las complejas melodías reinterpretadas por músicos y cantantes.

Hay dos grandes tipos de marionetas, las figuritas de madera en tres dimensiones (*wayang golek*) y las que se recortan en la piel de un bovino (*wayang*

Mediante las representaciones difundían mensajes políticos y no dudaban en criticar a los poderosos con diferentes artificios. Aunque han subsistido algunos restos escritos de las piezas de teatro *wayang* en javanés antiguo, la mayoría se transmitieron oralmente, dentro de las familias de los músicos, los marionetistas y los fabricantes de marionetas. Es un aprendizaje que necesita una memoria prodigiosa y una gran dosis de ingenio y humor.



Indonesia

El kris indonesio

*Cada vez hay menos conocedores
de todos los secretos de
la fabricación tradicional del kris.*



El *kris*, daga asimétrica, a la vez arma de gran valor y objeto espiritual, se considera un objeto mágico.

La fabricación de esta daga característica de Indonesia es producto de un arte muy antiguo y de técnicas refinadas cuyos poseedores se transmiten el secreto. El herrero, o *empu*, utiliza varios metales (minerales de hierro y de níquel meteórico) para fabricar una hoja de aspecto muy específico. El herrero que trabaja la daga durante dos meses, o, en algunos casos, hasta un año, ha de poseer una gran “pureza de espíritu”. Para fabricar las hojas de gran calidad, el metal manipulado con gran precisión se pliega docenas y hasta centenares de veces. Los herreros son artesanos muy respetados que poseen amplios conocimientos de literatura, historia y ciencias ocultas. Cada vez hay menos conocedores de todos los secretos de la fabricación tradicional del *kris*. El valor estético del *kris* proviene de su *dhapur* (forma asimétrica y motivo de la hoja, del cual hay más de cien variantes),



su *pamor* (efecto decorativo producido en la hoja por la aleación de los metales, con más de un centenar de variantes) y su *tangguh* (que indica la edad y el origen de la daga). La funda suele ser de madera, pero algunas se confeccionan con marfil o incluso con oro.

El *kris* trae suerte o desgracia según el modo en que el propietario lo haya adquirido. “Los *kris* sienten las energías del cuerpo y los sentimientos.” Es un objeto de arte de exposición, pero también un objeto dotado de poderes que hay que cuidar para que su efecto sea benéfico; es un arma temible, un patrimonio sagrado transmitido de generación en generación.

Los *kris* más antiguos se remontan al siglo X. Aunque su origen probable está en la isla

de Java, el *kris* se expandió por toda el Asia del sudeste. En el siglo XIV se le veía como la expresión misma de la “*manunggaling kawulo gusti*”, la unión de Dios y de su esclavo. Más tarde, a comienzos de siglo XIX, se convirtió en un signo de nobleza que todos los hombres elegantes debían llevar. Actualmente es un motivo de orgullo que se lleva colgado de la cintura en las grandes ocasiones festivas —bodas, espectáculos de danza, magia chamánica— y un accesorio de los vestidos de ceremonia que contribuye a identificar la condición social del que lo lleva. No obstante, el número de herreros está disminuyendo de manera dramática y pone en peligro la transmisión de este saber único.



Iraq

El maqam iraquí

*El recitador declama
versos poéticos
de la gran tradición de la qasida,
el origen de la poesía árabe.*

Entre los siglos VIII y XIII, bajo la dinastía de los Abasidas, el Iraq, el país de los dos ríos situado entre el Tigris y el Éufrates, conoció un Islam universal. El *maqâm* se sitúa en la encrucijada de esta civilización y constituye la esencia misma de la música clásica iraquí. Es un arte que domina todos los demás. En sus casi mil años de existencia, no ha perdido nada de su vitalidad.

A pesar del desgaste del tiempo, todo ha permanecido igual, instrumentos, repertorio y manera de cantar. Sólo se han registrado algunas variaciones de una región a otra, de Bagdad a Mosul. Esto explica en parte su éxito en todo el mundo, más allá de las fronteras del Cercano Oriente. Muhammad al-Qubbanji, Yusuf Umar y Hussein el-Adhami son las grandes voces del *maqâm* iraquí, que trasciende las fronteras sociales y religiosas del Iraq actual. El *maqâm*, frecuentemente comparado con la música tradicional árabe, es de inspiración poética y hace pensar más bien en el estilo musical persa practicado en Irán, Azerbaiyán

o Uzbekistán. Es una música que hunde sus raíces en los círculos intelectuales y aristocráticos de las ciudades y que se transmitía de familia en familia como un título nobiliario. En el Iraq era el sello de una cierta respetabilidad social ya que, en otros tiempos, esta música refinada se interpretaba sobre todo en la corte. A lo largo de los siglos, el *maqâm* iraquí se ha ido democratizando poco a poco, hasta convertirse en un arte popular.

Durante los recitales, que se celebran sobre todo en reuniones de círculos privados, en cafés o teatros, el cantante entabla un diálogo con la orquesta (*tshalghi*) compuesta generalmente de una cítara de cuerda (*santur*), una vihuela de cuatro cuerdas (*jawzah*), un tambor de sonido grave (*dumbek*) y un tamboril (*daff*). La dificultad estriba en la fuerza de improvisación del recitador (*qari*) y la calidad del acompañamiento melódico del músico.

La palabra *maqâm*, que aparece con diferentes ortografías en los países vecinos (*mugham*



en Azerbaiyán), significa textualmente “situación” o “lugar” y se refiere, ante todo, a un modo melódico. El recitador declama versos poéticos de la gran tradición de la *qasida*, el origen de la poesía árabe, que trata de diversos temas místicos. Los *maqâm* iraquíes también se interpretan en fiestas

religiosas como el Mawlid, que conmemora el nacimiento del Profeta. Este arte encarna por sí solo el patrimonio musical y literario colectivo del Iraq, como también su memoria musical.



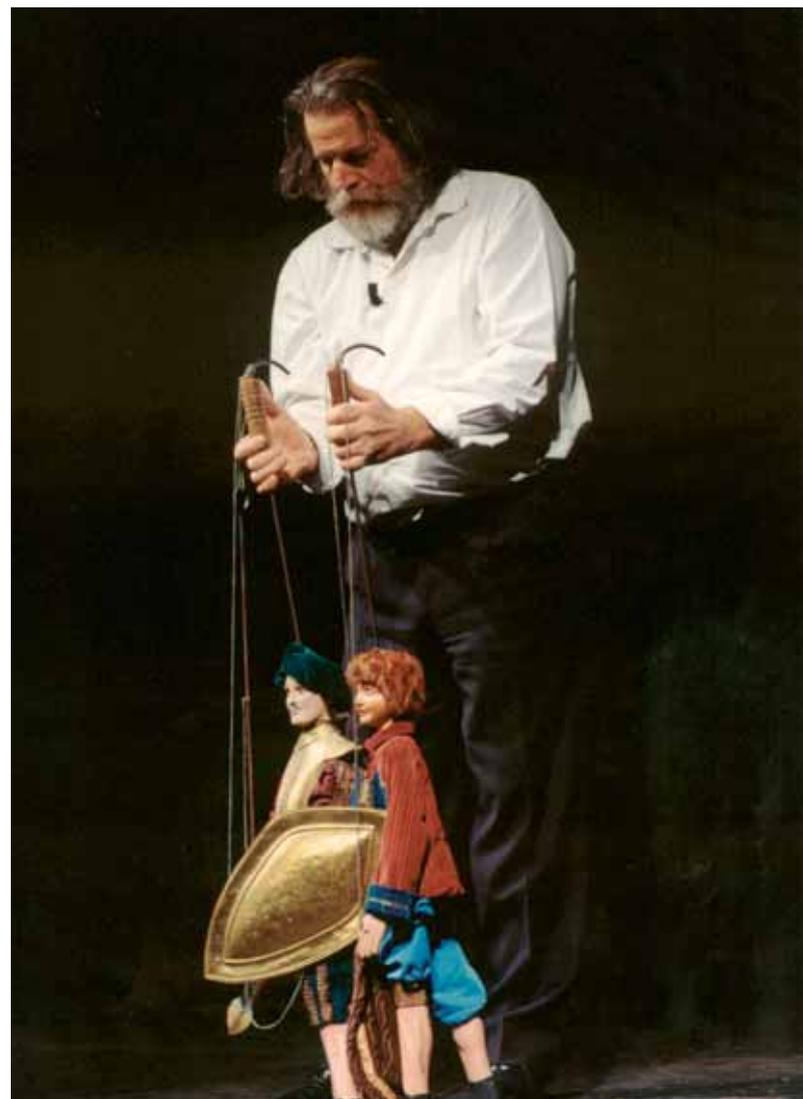
Italia

El teatro de marionetas siciliano Opera dei Pupi

Las marionetas más célebres, Polichinela o Pinocho, ya eran de origen italiano. Las de la Opera dei Pupi, en Sicilia, tienen en común con las primeras que dan la impresión de estar también muy vivas, de haberse liberado de su tutela y de haber roto los hilos. Las marionetas sicilianas, extraordinariamente animadas hasta el menor movimiento de los párpados, asumen literalmente la personalidad de sus *pupari*, que es el nombre que se da a los artistas que, en otra época, antes de manipularlas en escena y darles una voz, las esculpían, pintaban y vestían ellos mismos. Desde finales del siglo XIX varias dinastías de *pupari* han dado vida a este teatro, entonces tan frecuentado en Sicilia.

Las representaciones eran cotidianas y los espectadores, con frecuencia de sectores populares, acudían todas las noches para conocer el último episodio del folletón que narraba capítulos enteros de la historia de la caballería medieval, social o religiosa. Eran otras tantas ocasiones de salir y discutir.

La escenificación con sonidos, juegos de luz, humor e historias heroicas se asemejaba mucho a las técnicas de la commedia dell'arte.





Inspirados en las “*chansons de geste*” de los trovadores y en los poemas italianos del Renacimiento, los espectáculos de la Opera dei Pupi,, escenificados en torno a un bosquejo inicial, como la *commedia dell’arte*, dependían en gran parte de la improvisación. Los marionetistas procuraban superarse en la ejecución de su arte para subyugar al público. Con mucha frecuencia imitaban a figuras célebres de la aristocracia o de la burguesía local. La escenificación con sonidos, juegos de luz, humor e historias heroicas se asemejaba mucho a las técnicas de la *commedia dell’arte*. En otros tiempos, este teatro era administrado por empresas familiares —los Macri y los Napoli han dejado un recuerdo imperecedero— a través de las cuales las tradiciones y las técnicas del espectáculo se transmitían de generación en generación.

Hoy en día, estas “figuras animadas” son fabricadas por algunos artesanos especializados, mientras que los marionetistas se concentran en la animación y la narración. Las principales escuelas de marionetas de Sicilia, en Palermo y Catania, se distinguen por la talla y la forma de los muñecos, que en Palermo pueden alcanzar los sesenta centímetros y los ocho kilos de peso y en Catania el doble (unos 130 centímetros y 16 kilos de peso). Las marionetas sicilianas, grandes, pesadas y difíciles de manejar, necesitan sistemas de animación perfeccionados, mediante hilos transparentes, varillas y a veces empuñaduras para mover los muñecos. A menudo el escenario del teatro es tan colorido como las marionetas, que van engalanadas con plumas, cabellos de crin y lentejuelas.



Italia

El Canto a tenore, un canto pastoral sardo

La mayoría de las canciones son melancólicas y hablan del mundo de los pastores.



El canto es profundo, viene de lejos, atravesando los campos de olivares. Sale del corazón de la isla, de la región de Barbagia, para resonar por los confines de esta tierra de sol bañada por el Adriático. Franquea montañas, baja de las colinas áridas para expandirse en una aldea de piedras blancas, al lado de la iglesia o de un *ovile* (aprisco), en una *cantina* (bodega) o en los *su zilleri* (bares locales), donde todos los pastores se dan cita después de la marcha. Y es que el *canto a tenore* es el del reencuentro tras largos días de soledad en los pastizales. El pastor comparte entonces sus emociones con los amigos, la familia y los vecinos.

El encuentro se hace en torno a un vaso, al lado del bar o en la calle. No es necesario prepararse mucho tiempo para cantar *a tenore*. Los cantantes, en número de cuatro, sólo deben asegurarse de que sus voces se complementan. Ninguna debe ser más alta que la otra. No existe ningún repertorio escrito de este canto sardo, que es estrictamente oral y exclusivamente vocal. Son la persistencia de



la cultura pastoral y la riqueza poética de la lengua sarda los que permiten su transmisión, porque esta expresión oral es inseparable de ese modo de vida, cuya identidad forja.

Las melodías más corrientes son la serenata *Boche 'e notte* ("La voz de la noche") y bailables como los *mutos*, *gosos* y *ballos*. La mayoría de las canciones son melancólicas y hablan del mundo de los pastores, el aislamiento, los bandidos, las tempestades y el insomnio. También se tratan temas de sociedad, como el desempleo, la inmigración o la política. El *canto a tenore* es un poco el himno de los pastores que se oye a veces en la noche, detrás del tintineo estridente de los cencerros del rebaño.

Este canto polifónico gutural se compone de cuatro voces: *bassu*, *contra*, *boghe* y *mesu boghe*.

El solista (*boghe*) entona una melodía, un texto en prosa o un poema, al que se suma a continuación el coro de los otros tres cantantes, que extraen literalmente del fondo de la garganta un son metálico, nasal y ronco de timbre grave. La voz del solista lleva el texto, mientras que los otros se limitan a emitir un sonido de acompañamiento. A menudo se tapan un oído para concentrarse en el sonido de su voz y obtener una armonía perfecta. Una sesión de canto puede durar de cinco minutos a varias horas. El *canto a tenore* suele practicarse cuando se esquila a los corderos, pero también en grandes ocasiones como las bodas, las fiestas religiosas o el carnaval de Barbaricino.



Jamaica

Las tradiciones de los cimarrones de Moore Town

*Los ritos tienen lugar
en lenguas africanas
y con la asistencia de preparados
medicinales exóticos.*

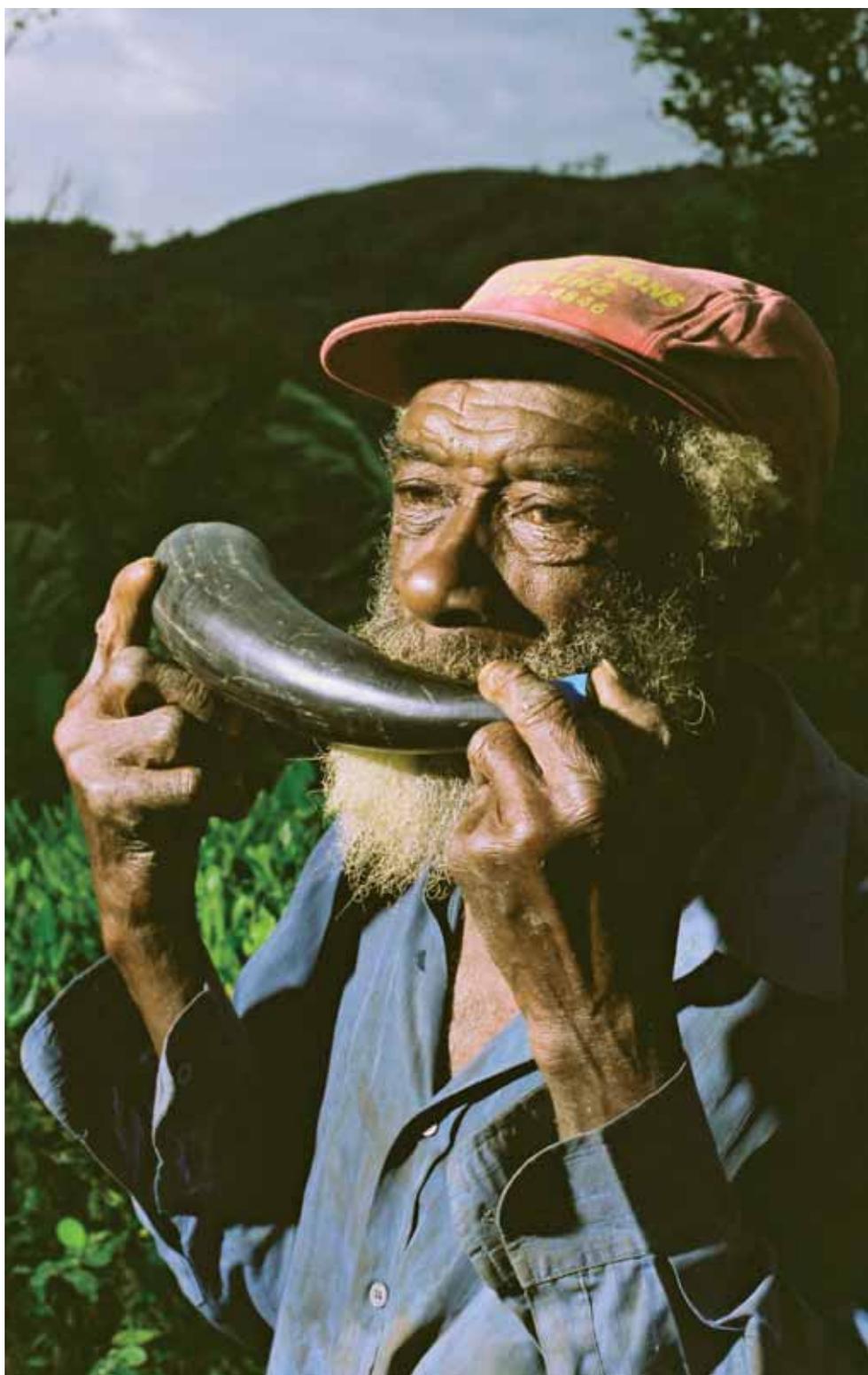
La historia de los cimarrones de Moore Town es ante todo una historia de orgullo, la historia de un pueblo de esclavos fugitivos que supieron organizarse y permanecer unidos después de que, al inicio del siglo XVII, se refugiaron en las Montañas Azules y en los montes Johncrow, al este de Jamaica. Rápidamente controlaron la casi totalidad de esta región. Arrancados de sus tierras del África occidental y central por los negreros españoles en el siglo XVI, los antepasados de los cimarrones habían sido vendidos en la región del Caribe para trabajar en las

plantaciones de café o de azúcar. Al poco tiempo se les llamó “cimarrones”, término derivado del español antiguo cimarro o salvaje, que se aplicaba a los esclavos fugitivos que habían fundado sus propias comunidades. En 1655, los soldados británicos se apoderaron de la isla, desalojando a las tropas españolas. A fin de detener la extensión del sistema de plantación bajo control inglés, los cimarrones crearon unidades militares clandestinas. Ya en esa época el *abeng* —cuerno de buey que produce dos notas y es el instrumento emblemático de los cimarrones de Jamaica—



se utilizaba para enviar mensajes durante la lucha de este pueblo por su libertad.

Por último, después de una resistencia encarnizada contra el ocupante, en 1739 los cimarrones fueron los primeros esclavos negros en obtener la libertad, con la firma de un tratado que reconocía al fin su autonomía. En este combate por la libertad, los cimarrones establecieron su propia comunidad y crearon una organización social basada en la propiedad colectiva de la tierra. Asentaron así nuevas tradiciones, fruto de influencias africanas y espirituales propias, y elaboraron expresiones y prácticas culturales singulares. El *kromanti*, lengua ritual cuyo nombre se deriva de Cormantín, en la costa del Ghana actual, estuvo prohibido mucho tiempo, pero constituye todavía hoy el fundamento de su identidad. En las ceremonias *kromanti* se ejecutan danzas, cantos y ciertos toques de tambor para invocar a los espíritus de los antepasados. Los ritos tienen lugar en lenguas africanas y con la asistencia de preparados medicinales exóticos. Aunque a menudo se les confunde con los otros jamaicanos, los cimarrones se distinguen por este patrimonio viviente único que han acumulado a lo largo de su historia, hecha de desplazamientos y de influencias recíprocas. La comunidad, que consta de los 4.500 habitantes de Moore Town, ha conservado un sistema político original, con un jefe del consejo de los ancianos, llamado “coronel”, que dirige el grupo secundado por sus capitanes. Después de consultar a los sabios, el coronel es quien toma las decisiones importantes.





Japón

El teatro Nôgaku

Tanto si expresan alegría como cólera, las facciones de los comediantes permanecen inmóviles como estatuas. Los héroes del teatro Nôgaku, a menudo seres sobrenaturales, toman la forma humana para contar su historia antes de desaparecer definitivamente.

El escenario del teatro, que avanza hacia el público, es de madera para facilitar el deslizamiento de los pasos y está unido por una pasarela (*hasigakari*) a una habitación llamada “de los espejos”. En realidad, se trata de los bastidores, donde los comediantes ensayan antes de franquear la pasarela que les lleva al escenario en una lenta procesión en fila india. Es un momento importante en el que tiene lugar la transformación psicológica del actor.

Este importante género dramático abarca dos formas de teatro, el nô y el kyôgen.

El teatro Nôgaku, que apareció en el siglo XIV, mezcla máscaras, vestidos y otros accesorios con movimientos de baile. Este importante género dramático abarca dos formas de teatro, el *nô* y el *kyôgen*. En el *nô*, los actores transmiten emociones mediante movimientos lentos, a la vez precisos y depurados, que descomponen cada gesto. Sus características máscaras son auténticas obras de arte y se utilizan para los papeles de mujeres, niños, ancianos o fantasmas.

El *kyôgen* consiste en acciones más realistas, breves y rápidas, y en diálogos cómicos inspirados en el *sangaku*: cuando pasó de





China al Japón en el siglo VII, el *sangaku* se componía de acrobacias, canciones, danzas y números cómicos. La interpretación burlesca del *kyôgen* se basa en el absurdo y en efectos humorísticos. A diferencia del *nô*, las máscaras se utilizan muy raramente y sirven para asumir la personalidad de un dios o de un demonio, de un animal y a veces de una mujer. En general, la mayoría de los comediantes actúan con la cara descubierta. Las piezas, representadas en la lengua oral arcaica, narran la vida del pueblo de aquella época (siglos XII-XIV) o exponen los valores filosóficos, las creencias religiosas o las realidades

cotidianas del momento. A veces se acompañan de aires de flauta y del ritmo de los instrumentos de percusión, para acentuar la narración.

Desde los orígenes del Nôgaku, el *kyôgen* se representa en la misma escena que el *nô*, a modo de intermedio. A través del simbolismo del uno y del realismo del otro, estas dos variedades del *nôgaku* hablan de la naturaleza humana. En otros tiempos, el teatro *nôgaku* se interpretaba en el vestíbulo de los principales templos en ocasiones especiales, pues en su origen fue un rito dedicado a los dioses.



Japón

El teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku

Los movimientos de las marionetas Ningyo Johruri Bunraku son de una extremada precisión. Las figurillas son manejadas por tres marionetistas, por lo general vestidos de negro y ocultos al público hasta la cintura por un lienzo tendido sobre el escenario. Cada uno de ellos se encarga de animar una parte del cuerpo de la marioneta articulada. Uno se ocupa del brazo izquierdo, el otro del brazo derecho y de la cabeza, y el tercero de las piernas; el que maneja las expresiones del semblante es el más experimentado. Lo que se persigue es la sincronización de los tres

*Los dramas medievales
y las historias románticas
contemporáneas siguen constituyendo
la base de las representaciones
de hoy.*

ejecutantes. Cuando el acuerdo es perfecto, esta expresión artística adquiere una condición singular. Las marionetas consiguen una movilidad compleja y única que les confiere vida, y la asombrosa expresividad de las caras pintadas a mano por maestros artesanos intensifica aún más esta impresión.

El teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku aparece a finales del siglo XVI, en la época Edo, en el momento en que el arte de las marionetas coincide con el *johruri*, un estilo





narrativo en boga en el siglo XV. Hoy en día se representa principalmente en el Teatro Nacional Bunraku de Osaka, pero su compañía, de gran reputación, actúa también en Tokio y en otros escenarios regionales.

Los dramas medievales y las historias románticas contemporáneas siguen constituyendo la base de las representaciones de hoy. De las 700 piezas teatrales escritas al comienzo de la época Edo sólo subsisten ciento sesenta. Las intrigas de esta nueva forma de teatro de marionetas proceden de dos fuentes principales: dramas históricos cuyas peripecias transcurren en la Edad Media (*jidaimono*) y piezas contemporáneas que exploran el conflicto entre las relaciones amorosas y las obligaciones sociales (*sewamono*).

A la derecha de la escena, en una plataforma elevada, un narrador, el *tayû*, cuenta la historia dando voz a cada personaje, masculino o femenino, mientras que un músico sentado a su izquierda toca el *shamisen*, un laúd de tres cuerdas. Antes de cada representación, el *tayû*, con un gesto de deferencia, toca con la frente el libro que va a leer y se inclina. Después declama los diálogos y canta algunos fragmentos. Si bien modula su voz y sus entonaciones en función del carácter del personaje, también puede ocurrir que exagere la interpretación para compensar la rigidez de las marionetas y aumentar la ilusión de realidad. “Vacíame interiormente de mis emociones, hacer el vacío en torno a mí para hablar en su lugar, éste es mi objetivo”, dice el célebre maestro *tayû* Toyotake Komatsudayu.



Japón

El teatro Kabuki

*Testimonio único
de una expresión cultural viva,
su transmisión formal
requiere mucha atención.*

“La *onnagata* es la flor del Kabuki”, dijo el célebre escritor Mishima Yukio, refiriéndose al teatro tradicional japonés. La admiración que le causó uno de esos espectáculos hizo que al final de su carrera escribiese varias piezas de teatro Kabuki, antes de su muerte en 1970. En el escenario, las *onnagata* caminan lentamente con paso grácil. Son papeles femeninos representados por hombres que imitan y reproducen los menores gestos y actitudes de la mujer, a veces hasta la caricatura.

En su origen, las mujeres actuaban en el Kabuki, que aparece por primera vez en el siglo XVII, en la época Edo. Después, las compañías se constituyeron exclusivamente de hombres, que interpretaban todos los papeles. A la *onnagata* se suman otros dos grandes papeles: el *aragoto* (estilo de interpretación violenta) y el *wagoto* (estilo de interpretación dulce). El Kabuki cuenta historias trágicas de amores imposibles, pero también aventuras de los samuráis y la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad, dando así una imagen de la época.





En un principio, el Kabuki fue un teatro popular abierto a todos. Actualmente se ha apartado del estilo simple y depurado de sus orígenes para convertirse en un teatro tradicional y refinado que mezcla la danza y la música, como su nombre indica: *ka* significa “música”, *bu*, “danza” y *ki*, “interpretación” o “talento”. La palabra *kabuku* se refiere a algo “desfasado” y “excéntrico”, como los vestidos que llevan los actores. El vestuario, el material escenográfico y el estilo de lengua y de representación son propios del Kabuki. En el *mie*, el actor se inmoviliza y adopta una posición especial para representar a su personaje. Las técnicas de maquillaje son únicas y su finalidad consiste en hacer resaltar mejor las características de los diversos personajes (*kumadori*). El escenario está equipado de decorados rotatorios y de trampas por las que los actores pueden aparecer y desaparecer. Otra característica

de la escena del Kabuki es una pasarela (*hanamichi*) que avanza hasta la mitad del patio de butacas.

Testimonio único de una expresión cultural viva, su transmisión formal requiere mucha atención. Cuando el Japón se abrió a las influencias occidentales, a partir de 1868, el teatro Kabuki siguió esta tendencia, sin dejar de ser la forma de teatro tradicional más apreciada del Japón.



Jordania

El espacio cultural de los bedu de Petra y Uadi Rum

Las mujeres, que velan sobre la economía, han desempeñado un papel importante en la conservación de esta forma de vida pastoral.



La caravana de camellos se ha detenido allí, en el sitio excepcional de Petra, en torno a las grutas de los antiguos nabateos, al sur de Jordania. Es un callejón sin salida en un extremo del desierto. Los bedu, pueblo de pastores nómadas y sedentarios, se han ido agrupando a lo largo de los siglos en esta región rodeada de montañas semiáridas y de desiertos. Una tierra hostil que ellos han sabido hacer acogedora. Docenas de tribus se han

asentado aquí. Han montado las tiendas de piel de cabra. Los bdul, los ammarin y los sa'idiyyin han construido cisternas de agua para abreviar al ganado cuando regresa de los pastizales de Uadi Rum, más al sur.

Este encuentro de culturas pastorales favorece las formas de intercambio y su conservación. Los bedu han sabido preservar conocimientos profundos sobre la fauna y la flora locales, la



medicina tradicional, la cría de camellos, la fabricación de tiendas, el rastreo y la escalada, y los ritos de preparación del café y de la hospitalidad. Su organización social, basada en el nomadismo pastoral, refleja una gran autonomía, como atestigua el sistema judicial de los jeques. Gracias a los íntimos vínculos establecidos en la región con las poblaciones locales sedentarizadas, los bedu han creado una importante mitología, que se manifiesta en diferentes formas de expresión oral como la poesía, los cuentos populares, los nombres de los lugares o las canciones. “Ayer te vi, el sol está celoso de ti, mi corazón te comprende. Con tus ojos de *kohl*, como un ramillete de seda”, declama esta mujer cubierta a medias por un velo, junto a la tetera rebosante de té. La poesía está en el corazón de este mundo abierto que transmite en la noche, a la luz de las estrellas, sus valores de tolerancia. “Samer, esta mujer de belleza sin par que vivía al otro lado del valle (...),

a la que no abandonaré, aunque me quemen o me maten a tiros”, declama un hombre tras el turbante con que cubre su rostro.

Las mujeres, que velan sobre la economía, han desempeñado un papel importante en la conservación de esta forma de vida pastoral. De Petra a Uadi Rum, la flauta del antiguo pastor solitario resuena aún por la noche para acompañar a la luna. El beduino imita con su voz los bramidos del rebaño y de los animales salvajes con que se tropieza en el curso de sus peregrinaciones. De ellas trae las plantas secretas que curan las enfermedades. Es un espacio cultural que encierra los conocimientos y técnicas de los nómadas sobre el medio ambiente, así como la gran diversidad de sus expresiones orales. En Petra, los bedu siguen celebrando el esplendor de los paisajes, la gracia de las mujeres y los sortilegios del destino.



Estonia, Letonia, Lituania

Las celebraciones de los cantos y danzas bálticos

*Vestidos con el traje tradicional,
hasta 40.000 cantantes y bailarines
participan en los grandes festivales.*



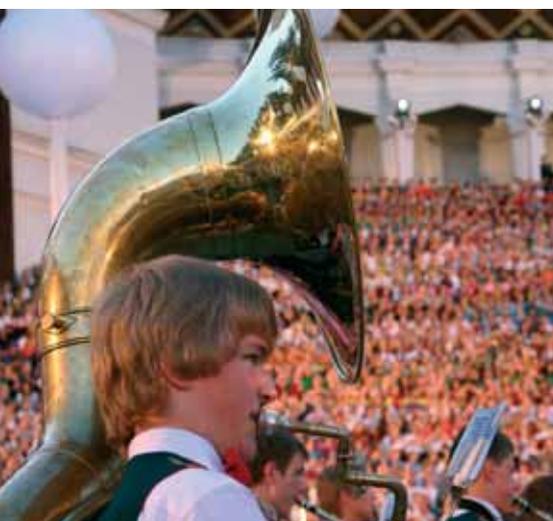
Para muchos habitantes de esta región, tantas veces invadida por sus poderosos vecinos, los cantos y danzas bálticos son una expresión original de su identidad, el cimiento de su cohesión y su unidad. Cada cuatro o cinco años, vestidos con el traje tradicional, hasta 40.000 cantantes y bailarines participan en los grandes festivales dedicados a los espectáculos populares. Son inmensas representaciones al aire libre a las que asisten más de 300.000 espectadores y que duran dos o tres días.

Después de su aparición en Estonia en el siglo XVIII, la música coral se extendió rápidamente por todo el país, tanto en el campo como en la ciudad. Estas grandes manifestaciones culturales se organizaron por primera vez en 1869. Unos años después, Letonia (1873) y Lituania (1924) se sumaron a las celebraciones. Más tarde, la independencia de los tres países bálticos, en 1920, transformó este interés popular en una verdadera pasión y en un modo de afirmar la identidad cultural báltica. Algunos sostienen incluso que el

nacimiento de estas tres naciones, en el siglo XIX, tiene su origen en el canto.

Los cantos bálticos, interpretados por orquestas en inmensos estadios, llegan al corazón de los espectadores, fascinados por este ambiente de alegría y comunión. Las celebraciones de los cantos y danzas bálticos son monumentales. Esta experiencia, en la que comulgan todos

Los preparativos de estas celebraciones reflejan la importancia popular de esos cantos: cada aldea tiene un coro en el que participan desde los niños más pequeños hasta sus padres y abuelos. Los ensayos tienen lugar todo el año. Tanto como las propias celebraciones, estos coros son el lugar donde se perpetúan la profunda solidaridad y la identidad de este



los asistentes, hace que el pueblo báltico se reconozca en su diversidad, cada cual con el vestido propio de su región. Estas grandes concentraciones permiten apreciar otros elementos relacionados con esta expresión cultural, como los coloridos vestidos tradicionales que llevan la mayoría de los participantes y que se transmiten de generación en generación, las joyas que las mujeres lucen en estas ocasiones, los broches de plata o los cinturones tejidos. La profusión de colores deslumbra los ojos durante el desfile diurno por las calles de la ciudad.

“pueblo que canta”. “Cuando cantar era nuestro modo de comunicación y formaba parte de nuestra vida cotidiana, la gente se hablaba en canciones”, dice Tonu Kaljuste, el gran director de orquesta estonio.

El repertorio de los cantos se inspira tanto en la tradición como en composiciones contemporáneas, testimonios de un arte siempre viviente.



Lituania

La creación y el simbolismo de las **CRUCES**

*“En mi país,
la cruz y el árbol se alzan
en un mismo impulso.”*



En los bosques de Lituania llueve con frecuencia: el agua llega del mar Báltico con las borrascas del norte y a veces cae en los pantanos antes de esparcir sobre el resto del país una bruma azulada que recubre las cruces. El pasado parece entonces soplar sobre estos vestigios ligeramente inclinados, que dan la impresión de resistir valerosamente a las inclemencias del tiempo.

“En mi país, la cruz y el árbol se alzan en un mismo impulso”, dijo un día un célebre artista lituano. Las cruces lituanas —generalmente fabricadas en Letonia y esculpidas en su mayor parte en madera de roble— están asociadas a ceremonias de culto católico pero también a la celebración de las cosechas y otras festividades. Sus técnicas de fabricación se transmiten de maestro a discípulo. De origen precristiano, tienen de uno a cinco metros de alto y a menudo están cubiertas de un tejadillo y adornadas de decoraciones florales o geométricas. Se ven por todas partes, a lo largo de los caminos, a la entrada de las aldeas y, desde luego, en los cementerios.



Símbolos de fe en estos países de mayoría católica, estas cruces tienen además un significado social, e incluso político. Los lituanos dicen que las cruces tienen su propio idioma. El tipo de fabricación y el lugar elegido para su emplazamiento siempre son significativos. Muchas veces, el lugar en que se las erige corresponde a un centro de sociabilidad de la aldea y representa el símbolo de la unidad de la comunidad. Además, estas cruces son objeto de gran devoción por las funciones protectoras de las figuras que las adornan. Algunas están recubiertas de ofrendas, como collares de perlas y toda clase de reliquias a las que a veces se añaden cuentas de cristal o cintas de colores. En un principio, estas cruces servían principalmente para proteger a caminantes, cuando iban de una aldea a otra. Más tarde se encargaron cruces en homenaje a la Virgen o a los santos, para prestar ayuda a personas en dificultades. Después, a partir del siglo XIX, se blandieron muchas veces para defender reivindicaciones sociales.

En la célebre “colina de las cruces”, situada en las cercanías de Siauliai, en el norte del país, se erigieron miles de estas cruces para honrar a los que se habían alzado contra la presencia rusa y el régimen zarista en 1830. Durante la época soviética, la cruz lituana se convirtió en el símbolo de la identidad nacional y religiosa del país. Muchas de ellas fueron destruidas. Pero hoy la savia vuelve de nuevo a correr y a revitalizar la fe y la dignidad de todo un pueblo.



**Malawi, Mozambique
y Zambia**

El Gule Wamkulu

*Este rito marca el paso
de la adolescencia a la edad adulta
durante la estación que sigue
a la cosecha de junio.*



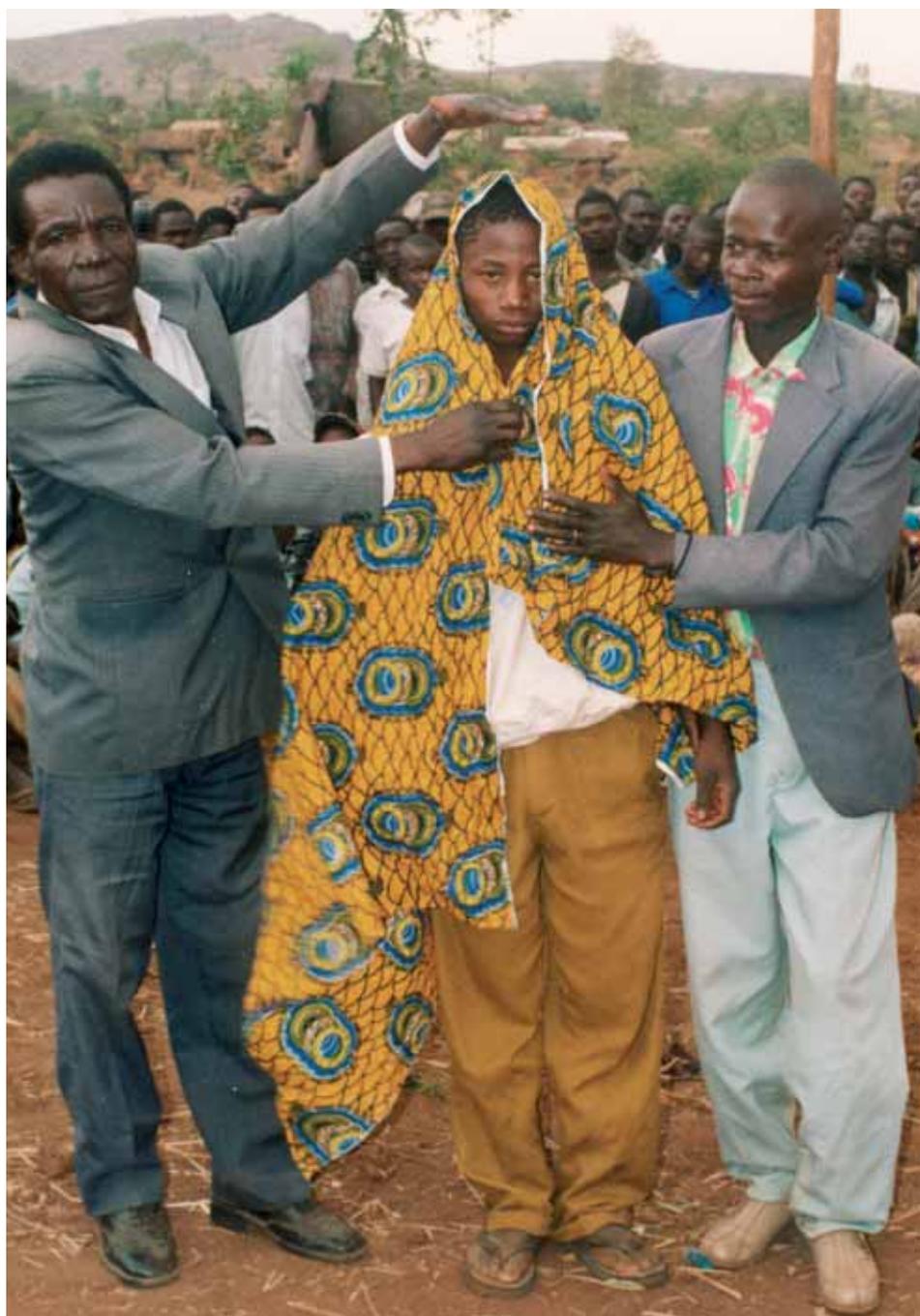
Los chewa vivían en la cuenca del Congo y del África Central. Las guerras, las epidemias y el hambre les obligaron a exilarse al sur del continente, en busca de tierras más verdes y acogedoras, en las cercanías del lago Malawi. La colonización acabó de dispersarlos por la región y fueron a parar a Zambia, Malawi o Mozambique. Pese a la distancia que separa a veces a sus miembros, el pueblo chewa ha conservado sus valores morales, sociales y ecológicos gracias a un sistema de solidaridad basado en un culto secreto y una danza ritual: el *gule wamkulu*, la “gran danza”.

Este rito marca el paso de la adolescencia a la edad adulta durante la estación que sigue a la cosecha de junio, y también se celebra en bodas, funerales y en momentos significativos de la vida de un jefe. Corre a cargo de los miembros de la cofradía *nyau*, sociedad secreta de hombres iniciados. El carácter específico de estas danzas reside en la multitud de saltos y acrobacias que se ejecutan. Las mujeres acompañan la ceremonia cantando y batiendo palmas al ritmo de los instrumentos de percusión.

La diversidad de máscaras y vestidos utilizados en estas danzas es la segunda particularidad del rito. La mayoría de las máscaras, fabricadas con madera y plumas, toman la forma de animales y pueden simbolizar la abundancia, la comida, otras personas, los enemigos o los amigos de pueblo chewa. Hay también máscaras de formas humanas que dividen a quienes las llevan en extranjeros o marginales y miembros de la sociedad. Las máscaras con la efigie del hombre blanco representan el peligro. Las representaciones muestran comportamientos reprobables y tienen un valor de enseñanza moral y social.

En otros tiempos, en la sociedad matrilineal chewa, los maridos desempeñaban un papel relativamente marginal, de modo que el *nyau* servía de contrapeso y creaba una solidaridad entre los hombres de las diversas aldeas. Ahora, el *gule wamkulu* ofrece a los chewa la oportunidad no sólo de reunirse en torno a su rey, sino también de expresar sus prácticas culturales y rendir homenaje a los antepasados.

El *gule wamkulu* se desarrolló realmente en el siglo XVII, en el momento de auge del imperio chewa. Este rito ha resistido a las influencias de los zulúes del África del Sur, la islamización y la colonización occidental. A pesar de los esfuerzos de los misioneros cristianos para abolirla, esta práctica se perpetuó bajo el dominio británico, asimilando ciertos aspectos del cristianismo.





Malasia

El teatro Mak Yong

Las virtudes del amor, la fidelidad, la honradez, la devoción filial, la generosidad y la compasión prevalecen sobre todos los vicios. En el teatro Mak Yong, el bien triunfa siempre sobre el mal. La crueldad, la codicia y la autocracia son

El chamán es el papel más importante pues es el que ejecuta la danza-trance y dirige los exorcismos para entrar en comunicación con el mundo invisible y curar al paciente.

desterradas. Unos tras otros, los obstáculos para llegar a la plenitud del alma son superados con hechizos y oraciones. El Mak Yong es un teatro moral y espiritual en el que la perseverancia y la tenacidad son siempre recompensadas.

Desde su creación, probablemente en el siglo XIV, en los estados de Kelantan y Terengganu, en la costa norte de Malasia, el Mak Yong perpetúa los valores tradicionales de la sociedad malasia. La vocación de este teatro, en el que intervienen actores y músicos y se interpretan diálogos y monólogos improvisados, era doble, a la vez de diversión y de ritual, y en particular servía de exorcismo para curar algunas enfermedades (*semah angin*) y resucitar a las almas muertas (*semangat*). El chamán hacía ofrendas a los espíritus para obtener la protección de la aldea.

En algunas piezas, como la *Puturi Mak Yong*, el chamán, interpretado por un actor o una actriz, es el papel más importante pues es el que ejecuta la danza-trance y dirige los exorcismos para entrar





en comunicación con el mundo invisible y curar al paciente. Hasta el siglo XIX, el Mak Yong conservó su dimensión espiritual y curativa, pero hoy día es sobre todo un espectáculo teatral de gran valor. Los vestidos confeccionados a mano son de gran belleza y refinamiento. Los gestos son estilizados. Las representaciones, que duran tres horas, pueden repetirse varias noches seguidas. Empiezan con ofrendas, seguidas de danzas chamánicas a nivel del suelo, en una estructura provisional de madera y hojas de palma abierta por los cuatro costados. El público se instala en tres lados de la escena, mientras que el cuarto lado se reserva a la orquesta compuesta de *rebab* (instrumentos asiáticos de tres cuerdas), *gendang* (tambores de dos pieles) y de un *tetawak* (gong suspendido)

En la escena, una veintena de actores desempeñan diversos papeles que van desde el Mak Yong, la mujer, hasta el Pak Yong, el hombre, pasando por Peran/Pernasuh, el sirviente bufón, Inang, la sirvienta, Tok Wak, el anciano, Dewa, el dios o la diosa, Jinn/Gergasi, los genios y Orang Darat, los aldeanos. Cada papel tiene un modo de interpretación específico: danza, actuación o canto. La mayoría de las historias narradas en lengua malasia (*bahasa malaysia*) se remontan a la edad de oro del reino de Malasia, en el siglo XIV.



Malí

El espacio cultural del **yaaral** y del **degal**

*Las fiestas del yaaral y del degal
celebran la travesía
del río Níger en Diallobé
y Diabafaré.*



Del agua del río surgen repentinamente los cuernos de toros y búfalos. Avanzan difícilmente en el agua enlodada de reflejos azules. Se aproximan a la otra orilla como un ejército fatigado. Lentamente, sus cuerpos van saliendo del agua. El viaje ha terminado. Detrás de ellos, los pastores son como generales que dan órdenes al cielo con sus cayados. Delante, miles de aldeanos los esperan en una algarabía de tambores y canciones. Las jóvenes se han puesto sus mejores vestidos y adornos para aclamar a los pastores con sus canciones. Las esposas han decorado cuidadosamente su hogar para recibir a sus maridos.

Las fiestas del *yaaral* y del *degal* celebran la travesía del río Níger en Diallobé y Diabafaré. “Son la manifestación del gozo de los vaqueros al encontrar en buen estado a sus hijos y sus bienes”, explica un anciano. Es la ocasión para aquéllos de contar sus



aventuras en largos poemas pastoriles. “Nosotros creamos la noche y atravesamos el desierto”, dice uno de ellos. Se organizan grandes concursos ganaderos en los que se elige a la res más hermosa. Las festividades se celebran siempre un sábado, día fasto para los peuls, que se determina en función del estado de los pastos y la decrecida del río. Se celebran antes y después de la estación de las lluvias, al comienzo y a la vuelta de la trashumancia.

El ganado atraviesa una vez el delta del Níger para subir al norte y escapar de las inundaciones. Unos meses después, los rebaños siguen el camino inverso para regresar a la aldea. En esta región de Malí, cercana a Mopti, situada en la encrucijada del África subsahariana, se codean todas las etnias de Malí. Aquí es donde la etnia de los peuls, una de las más antiguas e importantes, se estableció definitivamente

en el siglo XIV, iniciando así un proceso de sedentarización. Aquí también coexisten dos espacios ecológicos complementarios: las tierras áridas del Sahel y las llanuras de aluvión de la cuenca interior del Níger. Fue mucho más tarde, en el siglo XIX, bajo el régimen de la Diina de Séku Ahmadu, fundador del estado teocrático de Macina, cuando se instituyeron las fiestas anuales del *yaaral* y del *degal*.

Ganaderos peuls, cultivadores de arroz marka o nono, cultivadores de mijo bambara y pescadores bozo intercambian sus experiencias. El *yaaral* y el *degal* actualizan los pactos intercomunitarios y refuerzan la cohesión social. Una de las amenazas a la perpetuación de estas fiestas es la sequía. “Si no hay agua, los animales no engordan”, dice un pastor.



México

Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos

*A través del ritual
de la Fiesta de los Muertos,
los vivos celebran
el regreso provisional al mundo
de los familiares fallecidos.*



Para el pensamiento indígena, entre los vivos y los muertos hay una estrecha relación. “Una sociedad que niega la muerte niega la vida” observó el escritor mexicano Octavio Paz. En este mundo, el hombre debe honrar a los antepasados y respetar las reglas que ellos establecieron.

En México, un antepasado al que los vivos no atienden puede ser malévolo con ellos. En caso contrario, depara la prosperidad. A través del ritual de la Fiesta de los Muertos, que tiene tantas versiones como grupos étnicos existen en el país, los vivos celebran el regreso provisional al mundo de los familiares fallecidos. Este rito festivo es a la vez una ceremonia familiar (altar de la familia) y social (procesión).

Durante la semana de Todos los Santos, miles de mexicanos se reúnen para honrar a sus muertos. La fiesta del Día de los Muertos celebra también la fertilidad, porque coincide con el final del ciclo agrícola y la cosecha del



maíz de secano, que es la planta alimenticia más importante de la región. Se colocan velas, incensarios y pétalos de flores amarillas en los altares y delante de la casa del difunto hasta el camino que lleva al cementerio. Las más de las veces los pétalos son de cempasúchil, flor particularmente colorida y aromática que sirve para que los muertos no se pierdan y encuentren fácilmente el camino del hogar. Estas flores representan también la luz que guía a las almas viajeras. Las tumbas se cubren de coronas de flores. Las familias se reúnen frente a ellas para depositar ofrendas de alimentos u objetos adecuados al gusto y a la personalidad del difunto.

Los muertos se dividen en varias categorías según la edad, el motivo del fallecimiento, el sexo o la profesión, y se festejan en días distintos. Conservan el apetito que tenían en la tierra y se nutren del perfume de las flores y el olor de los platos. En general son

especialidades culinarias hechas de maíz, como los tamales de los muertos o el pan de los muertos, platos cuya abundancia refleja el ámbito de sociabilidad de los vivos. Sobre el mantel que cubre la lápida funeraria se ponen vasos de agua para dar de beber a las almas que han regresado a la tierra después de un largo y agotador viaje. Cada familia divide equitativamente la parte de los muertos de la de los vivos. Los miembros de la familia, reunidos para la ocasión, comparten la comida.

La Fiesta de los Muertos es una ceremonia indispensable para la vida de la comunidad y un elemento esencial de la transmisión de sus tradiciones. Esta celebración es fruto de una fusión de ritos prehispánicos y fiestas católicas, del pensamiento indígena y el catolicismo impuesto durante la conquista española en el siglo XVI. La introducción de elementos exógenos es prueba de su dinamismo.



Mongolia

La música tradicional del morin khuur

*Esta vihuela con cabeza de caballo
posee la virtud de crear un vínculo
entre el hombre,
su rebaño y su montura.*



Para muchos pastores nómadas de las grandes mesetas de las regiones centrales y septentrionales de Mongolia, el *morin khuur* es el instrumento de comunicación con la naturaleza y con los caballos en particular. Esta vihuela con cabeza de caballo que, según fuentes escritas, apareció en tiempos del imperio mongol, en el siglo XIII, posee la virtud de crear un vínculo entre el hombre, su rebaño y su montura.

En Mongolia se oyen todavía algunos aires antiguos que imitan a la naturaleza, llamados *tatlag*, a los que se atribuyen virtudes mágicas. Cuando toca estos aires, la vihuela doma literalmente al potro, lo mece y lo apacigua. Algunos llegan a hablar de la “voz” del *morin khuur*, que tendría la virtud de calmar los espíritus y hacer reinar la armonía entre los hombres y la naturaleza, alejando la enfermedad y el infortunio. El son de la vihuela recuerda el relincho del caballo y el resonar de sus cascos cuando trota o galopa. Las numerosas melodías del repertorio mongol, como *Jonon Khar* (El negro Jonon)



u *Oroolt khaltar* (El caballo bayo pardo con manchas blancas), describen o reproducen el porte o la voz del caballo. El principal elemento del repertorio es un canto largo, *urtiin duu*, que constituye el patrimonio oral más valioso de esta cultura pues se inspira en la belleza del paisaje mongol. El *morin khuur* está estrechamente ligado al culto del caballo, emblema de la identidad mongol, que figura incluso en la bandera nacional. De forma trapezoidal, este instrumento tiene un largo mástil rematado por una cabeza de caballo esculpida. Cuenta la leyenda que un hombre para hacer revivir a su caballo muerto inventó esta vihuela, que imitaba su voz y estaba fabricada con partes del cuerpo de su animal preferido. El instrumento se confecciona, efectivamente, con la crin y el cuero de los caballos. El *morin khuur*, que pertenece a la familia de las vihuelas de mástil largo del Asia Central, no sólo es el compañero

de la vida cotidiana de los pastores nómadas —que lo conservan celosamente—, sino que está presente también en muchas festividades y rituales y en todos los acontecimientos asociados a la cría del caballo, el nacimiento del potro y su doma.

Es un instrumento para solistas, pero puede acompañar danzas, canciones o relatos míticos. La frotación del arco con las cuerdas produce un sonido expresivo de una transparencia deslumbrante; la complejidad de su transcripción hace necesario un largo aprendizaje oral con un maestro. “La totalidad de los fenómenos terrestres están contenidos en sus dos cuerdas”, dijo el gran poeta mongol Mishig Tsendendorj, refiriéndose al *morin khuur*. En este instrumento está concentrada toda la cultura nómada de los mongoles.





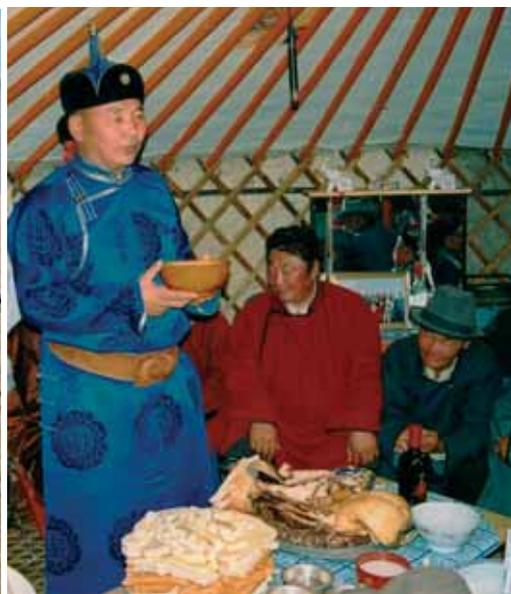
Mongolia y China

El Urtiin duu, cantos largos tradicionales de los mongoles

*Hace casi dos mil años
que los **nómadas** de la estepa mongol
entonan estas **canciones místicas**
durante sus largos viajes
en busca de pastos para el rebaño.*



En su origen fue un canto de contemplación de la tierra infinita y de reconocimiento por el caballo que acompaña al pastor. Hace casi dos mil años que los nómadas de la estepa mongol entonan estas canciones místicas durante sus largos viajes en busca de pastos para el rebaño. El *urtiin duu*, o “canto largo”, varía en su forma según las regiones, pero constituye un testimonio único del modo de vida ancestral de los nómadas mongoles en sus praderas. Impregnado de poesía, canta temas religiosos, filosóficos y morales y puede cobrar las dimensiones de un poema épico. Al igual que la vihuela de cabeza de caballo (*morin khuur*), dicese que tiene la virtud de comunicar con el mundo animal y, por ende, con los espíritus de la naturaleza. Actualmente, este canto es objeto de una auténtica veneración como forma ritual de expresión asociada a las celebraciones y fiestas importantes que celebran el nomadismo. En efecto, el *urtiin duu* se interpreta no sólo en las bodas y nacimientos y en las fiestas sociales o religiosas de las comunidades nómadas mongoles, sino también cuando se hierra un



potro o cuando se inaugura una nueva vivienda. Otra ocasión la ofrecen los juegos de Naadam, en los que las carreras de caballos alternan con concursos de lucha y de tiro al arco.

El *urtiin duu* es uno de los dos cantos mongoles principales, que ya se menciona en la literatura del siglo XIII. El otro canto popular es el “canto corto” (*bogino duu*). El *urtiin duu* es un canto complejo y lírico que interpretan tanto hombres como mujeres. Se caracteriza por la abundancia de efectos ornamentales, las voces de falsete, una larga melodía continua con ricas variaciones rítmicas, una tesitura vocal extremadamente amplia y una composición de forma libre. Una sola sílaba puede ir seguida de una multitud de notas musicales, en su mayor parte emitidas por la vihuela de cabeza de caballo (*morin khuur*) y a veces por la flauta (*limbo*). La melodía

principal asciende rítmicamente, en un tempo lento y regular, mientras que la segunda, descendiente, es más animada. Este canto se inspira en la tranquilidad de la vida pastoral pero también en sus dificultades y, sobre todo, en sus valores morales.

Si bien el canto se oye en toda Mongolia, hasta los confines de la República Autónoma de Mongolia Interior, al norte de la República Popular de China, cada población posee su género propio. Desde hace más de cincuenta años, la urbanización, la industrialización y los nuevos medios de transporte han modificado los modos de vida tradicionales. Con la vida más sedentaria y la desaparición gradual de la actividad pastoral, el repertorio se ha reducido mucho y la interpretación de los cantos largos ha perdido su sentido: ya no se dan las condiciones sociales y ambientales necesarias para muchas de las prácticas y expresiones propias del nomadismo pastoral mongol.



Marruecos

El Moussem de Tan-Tan

Una vez al año se dan cita en Tan-Tan en torno a un pozo, durante la celebración del Moussem, una feria comercial, cultural y social.

Los dromedarios llegan del fondo del desierto. Avanzan en fila india con un ritmo regular. Los beduinos parecen pequeñas manchas azules en la lejanía. Vienen de todo el Sáhara, de Senegal, de Mauritania y de Malí, y pertenecen a unas treinta tribus diferentes. Hubo un tiempo en que la mayoría eran guerreros. Ahora son comerciantes o ganaderos.

Una vez al año se dan cita en Tan-Tan en torno a un pozo, durante la celebración del Moussem, una feria comercial, cultural y social. El Moussem (del árabe *mawsim*), de tradición arabo-islámica muy antigua, es un acontecimiento muy importante. Se cuentan más de seiscientas ferias de este tipo, la mayoría de las cuales son de carácter sociorreligioso basado en la conmemoración de la muerte o el nacimiento de un santo. En Tan-Tan, el Moussem apareció de manera espontánea y sin otro objetivo que el de congregar a las poblaciones nómadas. En 1963 se institucionalizó, y cada año se celebraba en el mes de mayo. Después de su interrupción entre 1979 y 2004, ahora vuelve

a celebrarse, en una fecha fija del mes de septiembre, en torno a la tumba de Mohammed Laghdaf (1873-1960), un gran resistente a la colonización francesa y española.





En Tan-Tan, estos gigantescos reencuentros que duran una semana dan lugar a numerosas actividades y fiestas. En el pasado, estas ferias formaban parte del calendario agro-pastoral de los nómadas y eran una oportunidad para vender o intercambiar alimentos y otros productos, organizar concursos de dromedarios y caballos, celebrar bodas o consultar a médicos herboristas. Hoy en día, las caravanas se detienen en esta aldea, en medio de una llanura árida limitada solamente por una sucesión de tiendas tradicionales de tela negra (*khayma*). Estas fiestas ofrecen la ocasión, sobre todo, de revivir lo que el etnólogo Robert Montagne llamaba la “civilización del desierto”, mediante la recitación de poemas antiguos en dialecto,

sesiones de cantos, a veces interpretados por griots, y la exposición de una variedad de objetos: sillas de montar dromedarios, joyas, amuletos, cofres, armas o utensilios tradicionales. Todos estos hombres y mujeres comparten los valores y las técnicas tradicionales de cría del ganado, fabricación de utensilios y confección de tiendas, así como una gestión del espacio característica del modo de vida trashumante.

El Moussem de Tan-Tan contribuye a la salvaguardia y la revitalización de las expresiones culturales de las comunidades nómadas beduinas, que hacen frente a profundas transformaciones económicas y sociales que alteran su modo de vida y sus numerosas producciones culturales.



Mozambique

El Chopi Timbila

Los bailarines saltan sobre uno u otro pie haciendo vibrar todo el cuerpo al son de una orquesta de xilófonos, los *timbila*. Cada composición dura una hora y conlleva una docena de tiempos distintos. De dos a doce bailarines

La celebración del chopi timbila exalta a la vez la interpretación musical y coreográfica.

siguen la complejidad de los encadenamientos. Hombres y mujeres se suceden en el centro de la pista, frente a la orquesta. Los hombres empuñan atributos guerreros como lanzas y escudos. La danza *chopi timbila* es célebre en todo Mozambique: es el orgullo del pueblo chopi, originario del lago Tanganyika y establecido desde comienzos del siglo XVI en la provincia de Inhambane, al sur del país.

Cada representación comienza con el *m'zeno*, canto entonado por los bailarines y acompañado en sordina por los músicos. El repertorio se renueva constantemente durante las bodas y los acontecimientos sociales: las letras humorísticas se refieren a problemas sociales contemporáneos y a la vida de la comunidad. Esta particularidad es especialmente apreciada por los espectadores.

Los *timbila* se fabrican con 16 especies vegetales diferentes. La más importante es la madera de *mwenje*, utilizada en la confección de





las láminas. Este árbol de crecimiento lento produce una madera de gran resonancia. Cada lámina se apoya en un resonador sólidamente pegado con una mezcla de cera de abeja y aceite de fruta (*nkuso*), que confiere al instrumento su rica sonoridad y sus vibraciones características. La fabricación del xilófono exige conocimientos técnicos y acústicos. Las orquestas chopi disponen de cinco a treinta *timbila* de diversos tamaños y registros, afinados con cuidado y dispuestos paralelamente en dos o tres hileras sucesivas. En el interior de cada tema, los ritmos son extremadamente complejos: con frecuencia el músico ejecuta ritmos distintos

con cada mano. Los músicos son de todas las generaciones, y los niños aprenden de sus padres y abuelos tocando el instrumento a la par que ellos.

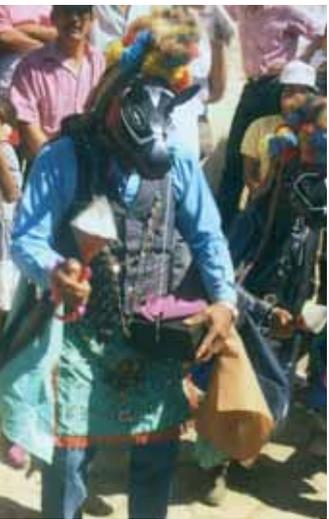
La celebración del *chopi timbila* exalta a la vez la interpretación musical y coreográfica y la técnica de los fabricantes de xilófonos. Por este motivo, y por la belleza excepcional y la organización de la orquesta, esta representación inspira un vivo sentimiento de identidad en todos los mozambiqueños. No obstante, la desaparición paulatina de los árboles que son necesarios para confeccionar los instrumentos y la dificultad en formar a nuevos músicos ponen en peligro su supervivencia.



Nicaragua

El Güegüense

“El Güegüense es el primer ejemplo de un pueblo que se burla de sí mismo.”



“**E**l Güegüense no es la cara del pueblo nicaragüense, como se oye con demasiada frecuencia, ¡es su máscara!”, solía decir el poeta Pablo Antonio Cuadra.

El Güegüense es un drama satírico escrito a comienzos del siglo XVIII. Todos los años, entre el 17 y el 27 de enero, durante la fiesta de San Sebastián, el Güegüense cobra nueva vida en las calles de Diriamba, en el departamento nicaragüense de Carazo, y atrae a miles de visitantes. Esta pieza de teatro, en la que se mezclan el baile y la música,

evoca el encuentro de las dos culturas en el momento de la conquista española, y en particular los movimientos de revuelta de los indios de América frente al invasor. El término “güegüense” tiene su origen en la palabra náhuatl *guëgüe*, que significa “viejo y sabio”. Figura venerada y respetada en Nicaragua en la época prehispánica, representa a un viejo jefe indio astuto que desafía las órdenes y las acusaciones del ocupante con toda clase de artimañas y maniobras verbales habilísimas, acabando por desanimarlo. La manipulación

del colono, con juegos de palabras que siembran la duda y la incomprensión, tiene por objeto neutralizar sus decisiones. Si bien el Güegüense, también llamado “Macho Ratón” y simbolizado por una máscara en forma de cabeza de caballo, es el protagonista de la pieza, hay otros personajes principales como el señor Forsico, el señor Ambrosio, el gobernador,

cuando hablan de una persona que se burla de la autoridad y la desafía. Durante tres siglos se han transmitido más de trescientos relatos en una mezcla de lenguas europeas (principalmente el español y el vasco) y de náhuatl, que, cuando se creó la pieza, era la lengua de comunicación en gran parte de Mesoamérica. Es pues un ejemplo único de amalgama lingüística que ha sobrevivido



el alguacil, el escribano, el regidor o el “macho viejo”. Hay un total de veintidós personajes. Los vestidos, las máscaras de madera, los sombreros y otros distintivos permiten diferenciarlos. Violines, guitarras y tambores acompañan la representación.

El Güegüense, que se considera una de las formas literarias más importantes de América Latina, es sobre todo una denuncia virulenta del colonialismo. Los nicaragüenses han inventado una expresión que tiene su origen en esta obra satírica: “Te das aires de güegüense” dicen

al paso del tiempo. He aquí esta máscara detrás de la cual se oculta ahora un pueblo mestizo, producto del encuentro entre indios autóctonos, españoles y negros. “El Güegüense es el primer ejemplo de un pueblo que se burla de sí mismo”, decía también Pablo Antonio Cuadra.



Nigeria

El sistema de adivinación Ifa

Los yorubas consultan este modo de adivinación antes de un acontecimiento o cuando tienen que tomar una decisión importante.



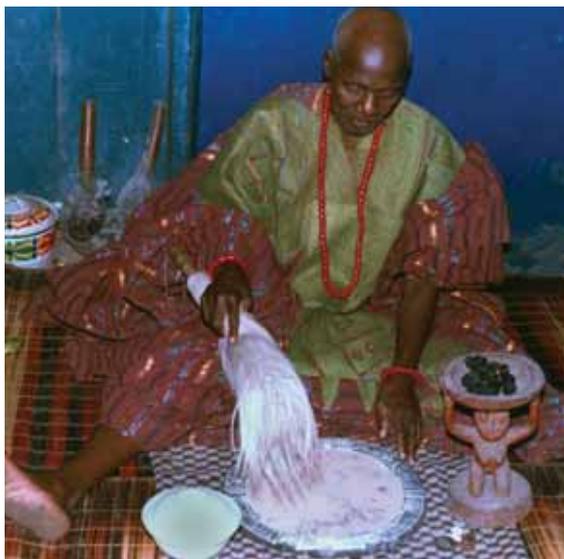
En su origen, el Ifa era un personaje místico, llamado más comúnmente Orunmila. Desde siempre, los yorubas lo consideran la divinidad de la sabiduría y el desarrollo intelectual. “Es el dios o el genio de la adivinación, el intermediario entre los hombres y los dioses, que ayuda a cada hombre a leer en el gran libro del destino”, ha escrito el etnólogo francés Bernard Maupoil. Aunque unos veinte millones de yorubas están dispersos en varios países de África occidental, como Benin, Togo y Ghana, es en Nigeria, en el estado de Osun, donde se sitúa la capital histórica de la comunidad.

Desde el siglo XII, la antigua ciudad sagrada de Ile-Ife es el centro cultural, político y religioso de los yorubas. Aquí nació el complejo sistema de adivinación Ifa, que se basa en un amplio conjunto de textos y fórmulas matemáticas. Este sistema es practicado a la vez por los yorubas y por una parte de la diáspora africana instalada en el continente americano y en el Caribe de

resultas del tráfico de esclavos. A diferencia de otras formas de adivinación de la región, la adivinación Ifa no se basa en los poderes de un oráculo.

Con este sistema de adivinación, el suplicante identifica los signos, interpretados por un adivino o sacerdote Ifa, el *babalawo* o “padre del sacerdote”. En la sociedad yoruba, el *babalawo* desempeña el papel triple de consejero, historiador y curandero. Provisto de un collar de porcelana cauri, su cadena de adivinación, que agita alrededor de la palma sagrada (especie de juego de combinaciones y signos gráficos trazados con polvo blanco sobre una plancha o en el suelo), el sacerdote trata de ayudar al suplicante a encontrar la solución a su problema descubriendo el signo expresado y su sentido profundo.

Por lo general, los yorubas consultan este modo de adivinación antes de un acontecimiento o cuando tienen que tomar una decisión importante, como por ejemplo elegir la



pareja o bautizar al hijo. El cuerpo literario del Ifa, llamado *Odu*, consta de doscientos cincuenta y seis volúmenes divididos en casi ochocientos versos o *ese*; el número de éstos aumenta continuamente. Cada *Odu* posee *ese* específicos de un dios. Se trata de un canto poético que expresa la historia de la comunidad, sus creencias y sus conocimientos filosóficos, cosmogónicos o médicos, así como sus preocupaciones sociales.

El período colonial fragilizó mucho estas prácticas ancestrales, que después han tendido a desaparecer debido a que los yorubas se alejan gradualmente de los sistemas de adivinación.



Palestina

La hikaye palestina

La hikaye es un conjunto de relatos populares ficticios que evolucionan con el tiempo y evocan las preocupaciones de la sociedad del Oriente Medio.



Tres mujeres están sentadas frente a un público joven: la abuela, la madre y la hija. Cuentan la historia de Zeina, la de un hermano y una hermana que vivían juntos después de la muerte de sus padres. Cada una de ellas, sucesivamente, va a dar vida al relato en el dialecto local, el *fallahi* en un medio rural, o el *madani* en un medio urbano. Niños y mujeres, sentados en el suelo, las escuchan en silencio. La presencia de los hombres, que se considera inconveniente, no es frecuente. La mujer anciana inicia la narración en voz baja y suave. Sus ojos están fijados en un punto y dan la impresión de mirar a lo lejos. Lentamente, gracias a la expresividad del idioma escogido, a la entonación, al ritmo y a los efectos de voz, subyuga al público con esta historia imaginaria. — “¿A quién querrías por novia? pregunta la hermana al hermano.

— He visto a la hija del vecino, responde el hermano, es bonita, bien educada y sabe hacerlo todo: trabaja la tierra y cuida de la casa. Además, es buena: quiero casarme con ella.

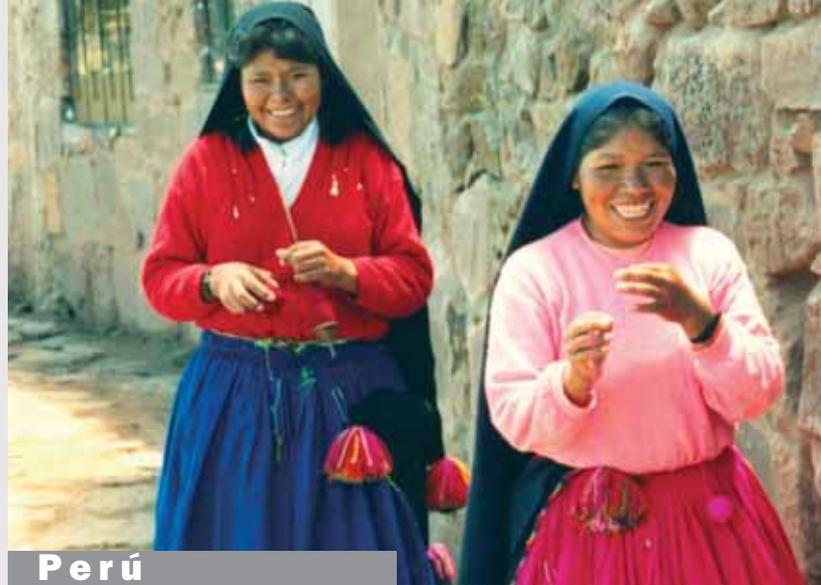
La hermana va de inmediato a visitar a la joven para pedir su mano. Organizan una hermosa boda a la que invitan a toda la aldea. Bailan y cantan toda la noche y después la pareja se instala con la hermana en una casa. Sólo Dios lo sabe, pero, muy pronto, para la joven esposa empieza un trajín continuo de entradas y salidas de la casa para buscar leña o hacer otras labores, mientras la hermana permanece adentro sentada. (...) Un día, un hombre pasa delante de la casa vendiendo huevos. La mujer del hermano le compra algunos huevos. Son huevos de serpiente. Sólo Dios lo sabe, pero ella se los da a comer a la hermana. Las serpientes empiezan a crecer en su vientre y la hermana muere entre maldiciones.”



La *hikaye*, visión crítica de las mujeres sobre la sociedad palestina y las dificultades de su vida cotidiana, es un conjunto de relatos populares ficticios que evolucionan con el tiempo y evocan las preocupaciones de la sociedad del Oriente Medio y los problemas familiares. Los relatos plantean a menudo situaciones de mujeres divididas entre el deber y el deseo. Se tocan todos los temas: la comida, el matrimonio, la infidelidad o

la familia. Las sesiones de *hikaye* suelen tener lugar en las tardes de invierno, a la luz de un candil. Las historias se sitúan entre los olivares de Galilea y el mar, en la franja de Gaza, tierra propicia a la imaginación, amenazada por la situación política actual que pone en peligro la supervivencia de esta tradición.





Perú

El arte textil de Taquile

*El arte textil de Taquile
se perpetúa desde
las antiguas civilizaciones
de los incas, Pukura y Kolla.*



En la alta meseta de los Andes, en el lago Titicaca, la isla de Taquile ha permanecido mucho tiempo relativamente aislada del resto del país. En medio de montañas de picos nevados, a más de 3.600 metros de altura, los cultivos en terrazas descienden por los abruptos senderos de roca hasta la helada agua azul. Los turistas permanecen un día, dos a lo sumo, y se van con los vestidos tejidos a mano que han comprado en las tiendas de la cooperativa de artesanías. El arte textil de Taquile se perpetúa desde las

antiguas civilizaciones de los incas, Pukura y Kolla. Los 2.000 mil pobladores se dedican a diario a esta actividad al aire libre, en medio de los campos de maíz y de coca y de los rebaños de corderos, alpacas o llamas que proporcionan la lana. En la isla, todo el mundo lleva los vestidos de colores vivos fabricados en Taquile. “Las mujeres llevan a veces casi 25 faldas diferentes, explica un joven isleño. Nosotros nos casamos vestidos de negro y sólo las mujeres solteras llevan vestidos de color rojo, verde o rosado.”

Para confeccionar los vestidos y los bolsos, las mujeres utilizan telares prehispánicos de pedal. Las tejedoras tejen las telas de cuatro orillos en los telares apoyados en el suelo. Los hombres utilizan telares más modernos, importados por los españoles, y fabrican los famosos *chullos*, gorros con orejeras ricamente decorados. Todas estas técnicas se han transmitido de

Estos motivos dan información sobre la edad, el origen geográfico, la condición social y el estado civil de los habitantes de la isla.

La técnica del tejido de Taquile se basa en la misma lógica de oposición y complementariedad que informa los numerosos ámbitos de la vida social, como el sistema de ayuda mutua, la división de la comunidad en grupos



padres a hijos durante muchas generaciones. Cada tejido lleva bordados motivos que son otras tantas señales de identidad y una iconografía que traduce los valores de la comunidad. El celebre cinturón-calendario (*chumpi*) que llevan los hombres —elaborado en parte con los cabellos trenzados de sus mujeres— describe los ciclos anuales de las actividades rituales y agrícolas. Es el símbolo de la vida armoniosa. Los motivos se suceden —casas, pájaros sagrados, altares religiosos— y varían en función de las fiestas en las que se llevará el vestido o el cinturón.

sociales simétricos, los ritos, la música y, probablemente, la coreografía de las danzas tradicionales. El arte textil de Taquile, manifestación esencial del arte andino, plasma y lleva a la práctica los valores de la comunidad y sus creencias a través de un lenguaje que transmite conocimientos y conceptos.



Filipinas

El hudhud, relatos cantados de los ifugao

El *hudhud* es un canto penetrante, agudo, colorido incluso, como las prendas de lana rojizas tejidas a mano con que se visten los habitantes de la comunidad de los ifugao.

Los principales recitadores son mujeres ancianas, respetadas por su integridad y su conocimiento preciso de la historia de la comunidad y de la naturaleza.

Con su variación de sonidos y tonalidades, da la impresión de resbalar a lo largo de los arrozales en terrazas característicos de la provincia del mismo nombre, situada al norte de la isla de Luzón, en el archipiélago de las Filipinas. Es un canto que parece una larga oración durante las veladas fúnebres y los entierros (*bogwa*), y que se convierte en un himno a la vida y un aliento al trabajo en la época de la siembra o de la recolección del arroz.

La epopeya *hudhud* es salmodiada alternativamente por el primer recitador y un coro. Unos tras otros, los campesinos cantan arrancando con las manos las largas espigas que contienen los granos preciosos. Por lo general, los principales recitadores son mujeres ancianas, respetadas por su integridad y su conocimiento preciso de la historia de la comunidad y de la naturaleza. El *hudhud* posee un estatuto privilegiado





en esta antiquísima sociedad matrilineal. Una sociedad donde el primer hijo recibe el nombre de la madre y el hermano de la mujer ocupa una posición superior a la del marido, particularmente en lo relativo a las elecciones matrimoniales de los hijos. Más que un canto, el *hudhud* es un verdadero documento antropológico que informa de la evolución de la sociedad ifugao desde hace varios siglos. Contiene más de doscientas historias diferentes que pueden tener hasta cuarenta episodios cada una. El recitado completo puede durar tres o cuatro días, en los cuales se evocan las hazañas épicas de los antepasados, a menudo en defensa del cultivo del arroz. Se evocan las costumbres de antaño, las creencias religiosas, y se ensalza el bienestar, el amor, el matrimonio,

el honor, el valor, la belleza y la riqueza también, que es primordial en la escala de valores de los ifugao. En toda la región y para todas las estrofas sólo hay variantes de una melodía común. Su retranscripción es muy difícil debido a las metonimias, metáforas y onomatopeyas que la caracterizan. La transmisión de largos relatos de vocabulario muy rico y preciso exige del narrador muy buena memoria, verdadero talento y, sobre todo, una voz acariciadora, generosa y fecunda como el agua fértil de la lluvia que riega las tierras de cultivo.



Filipinas

La epopeya *Darangen* de los maranao del lago Lanao

*La epopeya cuenta la historia
de la fundación y la caída
de Bembaran, reino mitológico ideal
de los maranao.*

Los maranao, “pueblo del lago”, son conocidos por la diversidad de formas musicales que practican y más aún por el conjunto llamado *kolintang*. Desde el siglo XIV, hombres maranao del lago Lanao, en Mindanao (Filipinas), cantan su historia. La epopeya *Darangen* se remonta a los primeros tiempos de la “hinduización” del Asia del sudeste y se integra en una cultura épica más vasta basada en tradiciones del antiguo sánscrito. Existía antes de la islamización de Filipinas (siglo XIV) y narra la aparición de este fenómeno.

La epopeya cuenta la historia de la fundación y la caída de Bembaran, reino mitológico ideal de los maranao. Uno de los fragmentos más populares es el episodio del rapto de la princesa Lawanen por Salindagaw, monarca de un reino vecino. En su lengua, *darangen* significa literalmente “narrar cantando”. Durante mucho tiempo, el *Darangen* ejerció una influencia considerable en la organización

y las decisiones de la comunidad. En efecto, el relato transmite conocimientos de derecho consuetudinario, normas de comportamiento social y ético, principios de belleza estética y valores sociales propios de los maranao. Imparte enseñanzas sobre la muerte, el arte de la seducción, el amor y el poder, y todo ello por medio de la ironía, la sátira y las metáforas. Así se narra, por ejemplo, la historia de las actividades marítimas o de los cultos rendidos a los espíritus tutelares *tonong*. Sólo los especialistas están en condiciones de comprender un vocabulario tan rico, así como las formas sintácticas arcaicas derivadas de su origen aristocrático.

Hoy en día el *Darangen* se canta en las grandes ocasiones, principalmente las bodas, y puede durar varias noches. El relato, que es muy largo —diecisiete ciclos con un total de setenta y dos mil versos—, requiere por parte del cantante una memoria prodigiosa y un profundo



conocimiento de las costumbres de antaño, el derecho consuetudinario y la genealogía. La representación artística exige capacidad de improvisación, dominio de la lengua clásica, imaginación poética y el don de cautivar al público, puesto que hay que retener su atención durante largas horas. La salmodia va acompañada a veces de música y danza. El *Darangen*, que fue transmitido oralmente durante siglos, se transcribió en parte en un antiguo sistema de escritura árabe. Es un verdadero tesoro antropológico por los datos históricos, lingüísticos y culturales

que ha acumulado. Lamentablemente, la epopeya *Darangen* corre peligro de desaparecer porque cada vez hay menos defensores de esta tradición.



República de Corea

El rito real ancestral del santuario de Jongmyo y su música

*Este rito confuciano
ya no existe en ninguna parte.*



En el magnífico santuario de Jongmyo, reconstruido en el siglo XVII en pleno centro de Seúl, se celebran una vez al año prácticas rituales confucianas que combinan cantos, danzas y música. El Jongmyo Jerye, aparecido en 1395, fue durante la dinastía Joseon o Yi (1392-1910) un ritual privado destinado a los antepasados reales a los que se hacían las ofrendas. Hoy es todavía una de las ceremonias culturales más populares e importantes de la República de Corea.

El Jongmyo Jerye se inspira en textos clásicos chinos sobre el culto de los antepasados y la noción de piedad filial. Comprende una oración por la paz eterna de los espíritus reales de los Joseon en este santuario que se construyó para servirles de morada espiritual y donde se conservan las tabletas que contienen las enseñanzas de los veintisiete reyes y reinas de la dinastía Yi. Al igual que este palacio de arquitectura monumental, rectilínea y sobria, la ceremonia es de una gran



precisión y rigor. Textos que datan del siglo XV definen estrictamente el orden del desfile. Ésta es la particularidad de este patrimonio cultural, cuya práctica es inmutable desde hace casi seiscientos años. Un centenar de celebrantes participan en el Jongmyo Jerye, algunos de los cuales están emparentados con la antigua dinastía que reinaba en Corea. Vestidos con trajes tradicionales, a la vez oscuros y deslumbrantes, los celebrantes —el rey el primero, ceñido con la corona— avanzan lentamente por el centro del patio del palacio hacia los altares, donde depositan las ofrendas de manjares y de libaciones de vinos presentados en una vajilla ritual. Avanzan al unísono, en fila india, con paso marcial al ritmo del gong, las campanas, las cítaras y las flautas. Una vez depositadas las ofrendas, el rey quema incienso para invocar a los espíritus de los antepasados y desearles la bienvenida. Sesenta y cuatro bailarines distribuidos en ocho hileras bailan

la danza ritual. Esta danza evoca la alternancia y la complementariedad de las fuerzas del yin y del yang: una, apaciguante, empieza con un paso hacia la izquierda y simboliza el yang, mientras que la otra, el yin, comienza a la derecha.

La música y las danzas que acompañan esta ceremonia componen una veintena de cuadros que celebran las hazañas civiles de los reyes Yi así como la nación. El confucianismo, surgido hace veinticinco siglos, se implantó de manera duradera en Corea a finales del siglo XIV, cuando el general Yi Seonggye (fundador de la dinastía Joseon) creó el primer santuario de Jongmyo y el rito por el que es conocido. Este rito confuciano ya no existe en ninguna parte, ni siquiera en China. Hoy en día, el rito es un factor importante del orgullo nacional. Es el emblema de la tradición que une al pueblo coreano.



República de Corea

Los cantos épicos pansori

El cantante, hombre o mujer, improvisa a veces durante ocho horas a partir de textos que combinan formas dialectales con expresiones literarias eruditas.

“¡O h padre, estás ciego como el viento y las olas, pues yo he sobrevivido! Estoy vivo. Por favor, abre los ojos.” Al lado de un músico que toca el tambor, el intérprete, con la mirada grave y los ojos entrecerrados, clama su pena. Alza el puño al cielo, implora casi. Su lamento es profundo: “¡Padre, te suplico, mírame!” Los cantos dramáticos *pansori* ensalzan la lealtad hacia la familia, lloran las muertes y glorifican el amor, y expresan sentimientos que van del coraje al sufrimiento.

Todo el arte *pansori* estriba en el modo intensamente vivo de declamar, uno tras otro, los episodios a veces muy tristes de estos folletines que tienen muchos golpes de efecto. Es un canto expresivo que exige del intérprete diversos timbres vocales, un profundo conocimiento del dialecto rural, capacidad de improvisación y dominio de una serie de gestos codificados. El cantante (hombre o mujer) improvisa a veces durante ocho horas a partir de textos que combinan formas dialectales con expresiones literarias eruditas. El músico acompañante hace de puente entre el cantante y el público, que reacciona y anima al intérprete.





En ocasiones se miman escenas que aportan al relato toda clase de precisiones que lo harán más vivo todavía. Sentados en el suelo en torno al cantante, los espectadores escuchan en un silencio casi religioso. El término *pansori* se compone de dos palabras, *sori*, que se refiere al canto y la música, y *pan*, que designa el “lugar” de reunión. La solemnidad de este arte dramático musical se debe quizá a la influencia de los cantos narrativos chamanes. Aunque con el tiempo se convirtió en un arte refinado, muy apreciado por la aristocracia coreana del siglo XVIII, sus orígenes son ante todo populares. El *pansori* surgió en el siglo XVII en la región de Jeolla, al sur de Corea. Eran cuentos narrados en las plazas de las aldeas o en los jardines, para brindar apoyo moral y educativo a las

poblaciones más desposeídas. Mediante la confrontación de escenas que oscilaban entre el bien y el mal, el espectador debía encontrar naturalmente principios que lo ayudasen a superar sus problemas cotidianos. Los temas y los personajes provienen de la historia de la dinastía de Joseon (1392-1910). Actualmente la transmisión de este canto épico se hace en tres escuelas, cada una con su propio estilo, que corresponden a diferentes provincias de Corea. La existencia reciente de un repertorio escrito pone en peligro algunas de estas características, como la improvisación.



República de Corea

El festival Danoje de Gangneung

*Este festival,
basado en el rito de la fertilidad,
expresa la esperanza
en un año de abundancia
y el temor a los desastres naturales.*



Antes, el festival Danoje se celebraba en la pequeña aldea de Gangneung, rodeada de montañas, al este de los montes Taebaek, en la península de Corea. Ahora, la explosión demográfica ha convertido a esta aldea en una ciudad tentacular, y el festival es más popular que nunca. Este festival, basado en el rito de la fertilidad, expresa la esperanza de agricultores y pescadores en un año de abundancia y el temor a los desastres naturales. Se compone de una serie de rituales religiosos que conjugan el confucianismo, el chamanismo y el budismo,

al tiempo que se ejecutan interpretaciones artísticas de danza, música y teatro *gwanno* con actores enmascarados. El mercado más grande al aire libre de Corea participa en la animación del festival con numerosas representaciones de circo, juegos y concursos (combates *ssireum*, columpios, competiciones de tiro de cuerda).

El festival da comienzo con la preparación del licor sagrado con arroz, levadura y agujas de pino. El árbol sagrado que simboliza al dios protector se corta, se lleva en cortejo y se

quemado al término de las festividades junto con un objeto ritual hecho de plumas, campanillas y bambú. Durante el gran ritual chamánico, los chamanes honran a las divinidades en una docena de secuencias. Estos chamanes son mujeres a quienes los músicos varones de su familia han enseñado los cantos. En estos largos cantos narrativos, las mujeres

a menudo compuestos de músicos veteranos llegados del campo, son muy respetados por el público por su alta calidad musical.

En el festival Danoje de Gangneung, que dura casi un mes, se expresan a la vez la historia de la península, el arte musical y la danza, productos de influencias diversas que dan testimonio del genio creador humano. Atrae a un



cuentan los mitos que hablan de la creación, al tiempo que bailan y fabrican objetos rituales efímeros que se quemarán al final de la fiesta. La influencia budista se manifiesta en la procesión con linternas que atraviesa el río Namdaecheon.

Durante todo el festival, diversas fanfarrias compuestas de tambores (*changgo*), gongs (*kkwaenggwari* y *ching*) y a veces címbalos (*para*) interpretan complejas melodías dentro de la más estricta tradición chamánica coreana. Los grupos de Gangneung (*nongak* o *p'ungmul*),

gran número de espectadores ya que, además de los turistas, casi todos los habitantes de Gangneung y de los alrededores participan en la fiesta. Además de ser un ejemplo de tradición cultural viviente, este festival es el orgullo de la localidad y el elemento aglutinante de la identidad coreana en esta región aislada del resto de la península.



Rumania

El ritual del Căluș

Durante una semana de prácticas rituales, los călușari o bailarines virtuosos renuevan los ritos de curación y de fertilidad que guían a sus comunidades.



“**Q**uien no ha visto nunca devanarse el Căluș será atormentado por las *iele*, perderá la tranquilidad, el reposo y el sueño... y, al final, dejará de ser humano”, decía el escritor Constantin Voinescu. Es en las aldeas del sur de Rumania donde tiene lugar la danza ritual del Căluș, rito de fertilidad y de curación. El nombre del Căluș procede del bocado de madera de la brida del caballo. En esta región, los caballos fueron venerados durante mucho tiempo como encarnación del sol. Durante una semana de prácticas rituales, los *călușari* o bailarines virtuosos renuevan los ritos de curación y de fertilidad que guían a sus comunidades durante el temido e incierto período de transición del invierno al verano. Los *călușari* hacen de mediadores entre la comunidad y el mundo natural. Bailan para conjurar los malos presagios y protegerse contra los maleficios.

Todo empieza el domingo de Pentecostés en las cercanías de los cementerios, en la región de Olt. Se dice que los malos espíritus

suelen escaparse el jueves santo para ir a aterrorizar a los vivos. Por ello, las mujeres encienden por la tarde pequeñas velas sobre las tumbas, como señal de reconocimiento y de respeto por los muertos. Los *călușari* se reúnen en el bosque en grupos de siete a once hombres. Vestidos de ropas tradicionales, prestan juramento al jefe del grupo, el *vataf*, que les inicia en el ritual. El *vataf* ha aprendido de sus predecesores los conocimientos mágicos (*descântece*) y los pasos de baile. Después, los bailarines van de aldea en aldea interpretando la danza —que consiste en una sucesión de saltos muy ágiles— que se supone actuará sobre las *iele*, las hadas malignas y todopoderosas. De este modo, los *călușari* aseguran la prosperidad y la salud de la comunidad. En sus brincos, los bailarines dan la impresión de desplazarse como las *iele*, sin tocar el suelo con los pies. El repiqueteo de los cascabeles que llevan en los zapatos contribuye a esta impresión.

Actualmente, los *călușari* se reúnen el día de Pentecostés para entregarse a sus proezas coreográficas y musicales. Durante esta semana, acompañados de un personaje llamado “el mudo”, miman de manera exagerada situaciones de la vida cotidiana que interesan a todo el mundo, y a veces los aldeanos recurren a ellos para que practiquen un rito de curación en los casos de posesión achacados a las *iele*.





Federación de Rusia

El espacio cultural y la cultura oral de los semeiskie

Los “viejos creyentes” conservaron sus prácticas religiosas y culturales, caracterizadas por la importancia de la familia y el rigor de los principios morales.



Las casitas de madera multicolores protegen contra el frío del invierno y tratan de alegrar, con su decoración refinada, el ambiente de estas aldeas cercadas por la nieve y el viento. Las casas están alineadas como las pinturas en un museo, a lo largo de callejuelas escarchadas y desérticas que no parecen llevar a ninguna parte. Son casas fácilmente reconocibles por las fachadas esculpidas, los postigos decorados y las cerraduras de hierro forjado.

Este hábitat tan singular es uno de los muchos motivos de orgullo de los habitantes de una de las regiones más remotas de Rusia, la Transbaikalia. Aquí, al sudeste del

lago Baikal, viven desde hace casi 250 años los semeiskie (literalmente “los que viven en familia”), comunidad religiosa originaria del oeste de Rusia.

En el siglo XVII, su oposición a las reformas del patriarca Nikon, de la iglesia ortodoxa, provocó su exilio. Estos “viejos creyentes”, que fueron llamados “cismáticos” (*raskolniks*), eran vistos entonces por la Iglesia rusa como enemigos del Estado. Perseguidos y acosados, algunos huyeron al extranjero, a Polonia, mientras que otros fueron deportados más allá de Ural, a las regiones aisladas y deshabitadas del Terek, el Don y el Volga. Familias enteras



recomenzaron su vida en las tierras lejanas de Transbaikalia, en Siberia.

Al vivir aislados, separados de las ciudades por una inmensa cadena de altas montañas, la estepa y el bosque, los “viejos creyentes” conservaron sus prácticas religiosas y culturales, caracterizadas por la importancia de la familia y el rigor de los principios morales. Sus vestidos tradicionales de seda y de lana bordados con colores vivos, sus danzas, el arte de vivir, la medicina, todos los elementos de su vida cotidiana pertenecen a la tradición. Los coros, ejemplo único de canto polifónico, influidos por la música litúrgica rusa de la Edad Media,

cantan en un dialecto de la Rusia meridional con expresiones del bielorruso, el ucranio y el buriata, en particular durante la Fiesta de los Muertos. En el curso de estas ceremonias se degustan platos de la cocina de antaño, como buñuelos, sopa de verduras y pasteles rellenos de pescado y de nuez de cedro. Hoy día, dieciocho mil descendientes de estos “viejos creyentes” exilados siguen viviendo en paz dentro de la más estricta tradición rusa. Forzados al aislamiento, los semeiskie desarrollaron, a lo largo de los siglos una sólida concepción de la familia y de la ayuda mutua, fortalecido por convicciones religiosas tan antiguas como profundas.



Federación de Rusia

La epopeya heroica yakuta **Olonjo**

En la blanca inmensidad, cuando el viento glacial sopla sobre la llanura central de Siberia, se oye como un murmullo, una voz del más allá que cuchichea en los campos desiertos.

Las visiones chamánicas han nutrido durante

Las visiones chamánicas han nutrido durante siglos los relatos poéticos y épicos de los yakutas.



siglos los relatos poéticos y épicos de los yakutas, habitantes del extremo oriental de la Federación de Rusia. El *Olonjo* ha atravesado los tiempos, transportado por el talento de los bardos improvisadores de la tradición oral. El término designa la epopeya heroica nacional del pueblo saja (yakuta), de poco menos de medio millón de almas, y también al conjunto de la tradición épica yakuta. Es la epopeya más antigua de los pueblos de Siberia, una especie de arquetipo de la poesía épica de esta vasta región. Según los especialistas, los primeros fragmentos datan de los siglos VI o VII antes de nuestra era.

Sentados frente al fuego, con la sien apoyada en la mano, concentrados en las imágenes de sus sueños, los narradores u *olonjosut*, a menudo ancianos, recitan con voz casi inaudible las historias gloriosas de guerreros de antaño (*booturs*), como Nyurgun Boolur el Rápido, y de seres invisibles. En ellos, el arte de la palabra alcanza la cumbre de la perfección, y la lengua,



con su rico colorido, logra una asombrosa expresividad. El ritmo poético se basa en frecuentes aliteraciones y asonancias, en sinonimias y paralelismos sintácticos. En el *Olonjo*, más de la mitad de los versos se cantan. Se considera que los cantos son el sostén de la palabra del héroe épico. Hay dos tipos de cantos: el gutural (*kylyhaj*), que es el de los héroes positivos, cercano al canto chamánico (*kuturum*), y el canto de melodía rítmica (*toyuk*), reservado a los personajes ordinarios.

El dominio del arte oratorio y del canto presupone grandes calidades y una exigencia personal fuerte. La canción de gesta yakuta, obra oral de un pueblo que ha adoptado un modo de vida sedentario, cambia constantemente: se aportan nuevos detalles o se añaden incluso episodios. Además, existen tradiciones familiares que varían de una

a otra comunidad. Se aprecia la capacidad de improvisar de los narradores: la prosa deja paso a la mímica o a otras expresiones del cuerpo y las facciones, revelando una diversidad de talentos.

Los diez mil o quince mil versos que componen el relato poético permiten al pueblo saja recordar su historia. Según algunos especialistas, la epopeya nació de los mitos vinculados a los ritos de iniciación. Y, precisamente, el chamanismo está muy presente tanto en las técnicas del canto como en los temas del relato: divinidades, espíritus, monstruos terribles aparecen constantemente en la historia. En el *Olonjo* encontramos el patrimonio ideal y viviente del pueblo yakuta, de la religión a los valores morales y la educación: es la expresión más acabada de su identidad. Por esta razón, esta epopeya heroica es el testimonio contemporáneo de un pueblo que lucha por sobrevivir culturalmente.



Senegal y Gambia

El Kankurang, rito de iniciación mandinga

*Este rito de iniciación,
expresión máxima de la identidad
mandinga, está bajo el control
de la figura ritual
del kankurang.*



“Padre Cherifo, gracias.

Padre Cherifo, no has olvidado a tu hijo.

Padre Cherifo, gracias por haberlo enviado a la iniciación para hacer de él un hombre.”

Es una madre la que canta estas palabras de gratitud, acompañada por un coro de mujeres. Así da las gracias al maestro iniciador, o *kankurang*, por el rito de circuncisión e iniciación de su hijo.

Según la tradición oral, el *kankurang* se originó en una sociedad secreta de cazadores cuya organización y prácticas esotéricas contribuyeron a la aparición de los mandingas. Esta etnia originaria de Malí se desplazó a la costa atlántica en el siglo XIII, llegando hasta Senegal, Guinea y Gambia. Mediante este rito que todavía se practica en Casamance y en la región de Mbour, en el sudoeste de

Senegal, no sólo los adolescentes se hacen adultos, sino que se transmiten las prácticas y conocimientos de la cultura mandinga.

Los habitantes de la aldea conducen alegremente a los jóvenes, con la cara cubierta por un paño, hasta el bosque sagrado. Allí les espera el *kankurang*, rodeado de *lembés*, iniciados que lo acompañan en todo momento y participan en la formación de los niños. El *kankurang* lleva una máscara hecha de cortezas y fibras rojas del árbol *faara*. Todo su cuerpo está cubierto de hojas y pinturas vegetales del mismo color. Su aspecto impresionante, sus amplios movimientos y sus gritos le granjean el respeto y aseguran la disciplina de los aldeanos que, en cuanto le ven, deben regresar a la aldea. La circuncisión tiene lugar en el bosque sagrado. Después, se invita a los nuevos iniciados a un retiro donde recibirán su formación de hombre. En las animadas veladas nocturnas se transmiten a las jóvenes generaciones los valores, las reglas de conducta y, sobre todo, las relaciones entre el individuo, su entorno y el pasado, para asegurar la cohesión del grupo.

Durante el retiro, el *kankurang* protege a los iniciados contra los espíritus maléficos. Sus hechizos van acompañados de una danza sincopada, que ejecuta con un machete en cada mano. Al final del rito de iniciación —que puede durar más de un mes—, los jóvenes son devueltos a sus padres en una gran procesión, durante la cual se ejecuta la danza de las hojas y las ramas. A continuación se celebran grandes festividades familiares y sociales, en las que la comida es particularmente abundante.



Este rito de iniciación, expresión máxima de la identidad mandinga, está bajo el control de la figura ritual del *kankurang* y contribuye a vincular a las comunidades de diferentes lenguas que la practican.



Eslovaquia

La fujara y su música

Para los pastores eslovacos, la *fujara* es “la reina de los instrumentos”. Aparecida en el siglo XVII en la Eslovaquia central (Podpolania), al norte de Banská Bystrica, la *fujara* es una flauta armónica muy larga de

*La fujara, pintada de rojo,
amarillo o naranja,
presenta una decoración muy rica
inspirada en la naturaleza.*



dos tubos, uno bajo y el otro lateral con tres agujeros, que permiten una gran variedad musical. Las finas decoraciones que la adornan acrecientan el valor artístico del instrumento. Íntimamente vinculada a la economía agro-pastoral, ocupaba en el modo de vida tradicional un lugar destacado en la práctica musical. Su uso estaba reservado al jefe de los pastores, que gozaba de un gran prestigio. Como era demasiado grande para llevarla en las alforjas del pastor, se guardaba en las casas construidas en los pastizales.

La *fujara* es un objeto de arte popular elaborado con precisión por familias de maestros artesanos que han transmitido su técnica de padres a hijos a lo largo de las generaciones. Este instrumento, pintado de rojo, amarillo o naranja, presenta una decoración muy rica inspirada en la naturaleza. Motivos diversos, como cabezas

de animales, pájaros, flores o árboles, se calcan y se dibujan con lápiz sobre la madera, antes de grabarse o esculpirse. Estos motivos adornan sobre todo el tubo principal, que puede medir hasta dos metros de longitud. Algunos artesanos utilizan el método del repujado del cobre.

Esta larga flauta emite sonidos ásperos, a la vez graves y agudos, que recuerdan el ruido del viento, el gorgoteo de las fuentes, el piar de los pájaros o los cencerros de los corderos. Existen cuatro tipos de tonalidades: el primer soplo, el “susurro” en tono bajo, la llamada, caracterizada por los tonos altos que servían para llamar a los corderos dispersos y, por último, las formas vocales instrumentales. Por estar asociada a un repertorio de canciones, interpretadas por el propio músico, que alterna el canto con la ejecución del instrumento, la *fujara* es una expresión esencial del patrimonio oral eslovaco. Las características acústicas del instrumento determinan, por otra parte, las melodías que constituyen su repertorio.

A partir del siglo XIX, la *fujara* aparece en numerosos poemas y textos literarios, que resaltan la tradición rural. Evoca también la libertad proclamada por los *haiduks* (“los partisanos”) frente a la ocupación y la propia de los pastores. Después, este instrumento ha rebasado el marco del modo de vida pastoral para convertirse en un instrumento de música que se ha integrado en las orquestas eslovacas. Enraizado en la cultura popular, su práctica y su fabricación constituyen un tesoro artístico único.





España

El misterio de Elche

*Estas piezas religiosas
enteramente cantadas
fueron muy corrientes
hasta el Renacimiento.*



De pronto, la Virgen se eleva en el cielo dejando una estela desde la que cae una lluvia de oro sobre los hombres. Todos los años, espectadores procedentes en su mayoría de la región acuden a la Fiesta de la Virgen, que se celebra los días 14 y 15 de agosto en la basílica de Santa María y en las calles adyacentes de la vieja ciudad fortificada de Elche, en la región de Valencia. Mientras cantos gregorianos y polifonías barrocas acompañan la ascensión de María, madre de Cristo, entre las volutas de humo del incienso, una trampa se abre en la bóveda de la basílica dejando pasar a la Virgen en medio de una nube de estrellas celestes. Esta luminosa escena final del Misterio de Elche es el momento culminante de un drama musical sagrado dedicado a la muerte, la ascensión y la coronación de la Virgen María.

El Misterio de Elche tiene dos actos. En el primero, la Virgen expresa el deseo de volver a ver a su hijo Jesús. El segundo acto, que



se representa al día siguiente, da comienzo con los preparativos de los funerales de la Virgen. Un artefacto aéreo desciende para reunir el cuerpo y el alma de María y llevarla al cielo. Al igual que este ascensor mecánico ligeramente bamboleante que iza a la Virgen del altar a la bóveda, el origen de la pieza se remonta a la Edad Media. La escena es característica del misterio medieval, que se organiza según un plano horizontal “terrestre” y otro vertical “celeste”.

Estas piezas religiosas enteramente cantadas fueron muy corrientes hasta el Renacimiento, pero, en 1563, el concilio de Trento prohibió su representación en las iglesias. Los habitantes de Elche consiguieron hacer del Misterio una ocasión excepcional obteniendo el privilegio único de perpetuar esta tradición en el interior de la basílica de Santa María. Desde entonces, el Misterio ha perdurado como un acontecimiento célebre y un testimonio

único. Respetando la costumbre que quiere que todos los actores sean hombres, hoy el papel de la Virgen todavía es interpretado por un joven. Los cantos se interpretan a capella. Estos cantos de tipo monódico, de origen medieval, escritos principalmente en valenciano del siglo XV con pasajes en latín, alternan con secciones polifónicas del Renacimiento y de la época barroca.

Más que una simple fiesta religiosa, las festividades del Misterio de Elche unen a toda una región en torno a una lengua y una cultura. En ellas participan docenas de actores, tramoyistas y costureros, y miles de comparsas.



España

La Patum de Berga

La Patum de Berga es una conmemoración religiosa que ha sabido conservar sus raíces paganas y perpetuar un espectáculo a la vez profano y religioso.



Es un latido del corazón que insufla vida a toda la ciudad. La fiesta da comienzo con esos cañonazos que hacen temblar las casas. Durante cuatro días consecutivos, el *tabal*, un gran tambor emblemático, va a ritmar los pasos de los participantes en el gran teatro callejero, la Patum. Esta fiesta popular debe su nombre a los redobles de tambor, “patum, patum, patum”, que resuenan desde el siglo XIV en las callejuelas escarpadas de la ciudad de Berga, en Cataluña.

La Patum ritma la vida de la ciudad. Es una expresión del teatro medieval única en el mundo. Todos los años, miles de espectadores participan en ella, en la semana del Corpus, en una de las procesiones más populares de España, que originalmente acompañaba a la celebración religiosa. El domingo de la Ascensión, el consejo municipal de la villa de Berga se reúne en junta extraordinaria para inaugurar las festividades y decidir la salida del *tabal* que, acompañado de los cuatro *fuets*, un juego pirotécnico, las preside.

Durante cinco días, más de 900 participantes se funden con la densa muchedumbre reunida en torno a este gigantesco espectáculo al aire libre, que da comienzo el miércoles del Corpus con el desfile de los gigantes disfrazados (*gegants vells*). Mientras que la multitud parece brincar continuamente, surgen danzando los *turcs* y los *cavallets* (caballos de cartón), danza inspirada en

tradicional de Cataluña. Los habitantes de Berga ven desfilan al son de aires populares catalanes el águila, los enanos cabezudos y, más entrada la noche, los *plens* (diablos de fuego), sin dejar de bailar y saltar. La fiesta, en la que todos participan con gozosa animación, se termina con el *tirabol*, una gran farándula final en la que intervienen actores y espectadores.



los antiguos espectáculos paganos relacionados con la ganadería, en los que cuatro turcos a pie se enfrentan a caballeros montados en un caballo de cartón. Siguen las *maces*, una lucha entre ángeles y demonios, símbolo del combate del bien contra el mal. Uno de los momentos culminantes de la Patum es la llegada de las dos *guites*, las mulas reidoras, una pequeña y otra grande, que persiguen a la multitud agrupada en la plaza. Viene después la *aliga*, un ave grande de cartón que baila al son de una música del siglo XVI, que se ha convertido en una melodía

La Patum de Berga es una conmemoración religiosa que ha sabido conservar sus raíces paganas y perpetuar un espectáculo a la vez profano y religioso, a pesar de las prohibiciones de la jerarquía eclesiástica y de las instituciones civiles. Figuras, misterios y representaciones alegóricas, bailarines, músicos y cantantes han enriquecido a lo largo de los siglos la procesión. Junto con la población, que contribuye en gran medida a su éxito, han mantenido su valor excepcional y único.



Tonga

Lakalaka, danzas y discursos cantados de Tonga

Es un archipiélago rebotante de vida, que el sol no olvida. Las lluvias bañan regularmente la hierba verde que crece a la sombra de los cocoteros a lo largo de las playas. Algunos miles de habitantes viven en paz desde hace

El término lakalaka significa en tongano “dar pasos rápidos o prudentes” y proviene de una danza llamada me’elaufola que apareció en el siglo XIX.

generaciones en sus 699 kilómetros cuadrados de arena y praderas. Durante mucho tiempo, esta tierra situada frente a las costas de Nueva Zelandia, en el Pacífico Sur, fue llamada las Islas de los Amigos. El reino de Tonga obtuvo su independencia en 1970 y pasó a ser una monarquía constitucional.

El término *lakalaka* significa en tongano “dar pasos rápidos o prudentes” y proviene de una danza llamada *me’elaufola* que apareció en el siglo XIX. Prohibida por los misioneros en la época colonial, esta tradición fue rehabilitada por la familia real en el siglo XX. Desde entonces se considera como una demostración de respeto hacia los jefes, y hacia el monarca en particular, y se ejecuta con ocasión de coronaciones principescas y otras ceremonias oficiales.

El *lakalaka* es una mezcla de coreografía, arte oratorio y polifonía vocal e instrumental que se impone al rumor de las olas como un clamor del corazón. En las representaciones, que por





lo general duran unos treinta minutos, pueden participar varios centenares de personas, alineadas paralelamente en varias hileras, las mujeres a la izquierda y los hombres a la derecha del público. Los bailarines, deslumbrantes en sus vestidos blancos o negros, adornados de collares de flores multicolores, las más de las veces hibiscos, se distinguen por la complejidad de los pasos que ejecutan. Aunque se trata de una sucesión de gestos sincronizados, las figuras de las mujeres contrastan con las de los hombres por su refinada elegancia. Las bailarinas ejecutan movimientos gráciles, mientras que los gestos de los hombres son más rápidos, enérgicos y bruscos.

Cada isla del archipiélago, cada comunidad, posee su propio estilo en la ejecución del *lakalaka*, con una expresión y un repertorio específicos, y un vestuario singular.

El origen de la extraordinaria diversidad y riqueza del repertorio *lakalaka* debe atribuirse a los *punake*, a la vez poetas, compositores y coreógrafos, cuyas creaciones se inspiran en las leyendas locales y en los valores y la organización social del pueblo tonga. Desempeñan un papel central en cada comunidad y son responsables de la transmisión, la enseñanza y la organización de las ceremonias del *lakalaka*; además, son ellos quienes dirigen a los grupos de bailarines en las representaciones.



Turquía

El arte de los **meddah**, narradores públicos

*El dominio y el virtuosismo
de la retórica
son un elemento esencial
de este arte.*



El origen del *meddahlik* es probablemente persa y se remonta a la época medieval, poco antes de la penetración del Islam en el imperio otomano. Es probable que estos relatos orales, que tenían por finalidad distraer al público y también educarlo, fueran creados y transmitidos por las poblaciones turcas del Asia Central. Etimológicamente, la palabra *meddah* proviene del término árabe *maddah* que significa “elogiar a alguien” y que actualmente quiere decir más bien “actor cómico”. En otros tiempos, los *meddah* recorrían a pie centenares de kilómetros todos los años recitando cuentos populares medievales en caravasares, mercados, cafés, mezquitas e iglesias.

Antes de la llegada del Islam, que prohibió todas las formas de representación teatral, este arte vivo, a la vez itinerante y efímero, se había propagado por toda la región. Árabes, turcos y cherkeses dejaron su huella en una tradición arraigada en todo el Cercano Oriente.

La improvisación desempeñaba un papel importante y se nutría a menudo de anécdotas de la vida cotidiana, de las experiencias personales del narrador y de la actualidad social. De ese modo, estos relatos contribuían tanto a distraer como a informar y, con la ironía y el humor que los caracterizaban, también a criticar a los poderosos, generando a menudo animadas discusiones con el público.

de los poderosos, a los que no dudaba en criticar, el *meddah* utilizaba el arte del doble sentido. El efecto cómico se basaba en la ambigüedad entre el discurso y la realidad. Aún hoy, además del efecto cómico buscado, la ironía y la sátira garantizan siempre al narrador una gran libertad de tono, puesto que su arte consiste en cautivar la atención del público dirigiéndose a él, interpe­lándolo



El dominio y el virtuosismo de la retórica son un elemento esencial de este arte. El *meddah* interpreta numerosos personajes, todos distintos, y modula su voz y adapta sus gestos a cada uno de ellos. En su interpretación recurre a muy pocos accesorios, a veces un sombrero. El único objeto del que no se separa es un bastón, que unas veces sirve para obtener el silencio del público y otras para interpelarlo, cuando no contribuye a la propia interpretación. El *meddah* saca partido no sólo de las variedades dialectales sino también de los acentos y las deformaciones lingüísticas. En otros tiempos, para no suscitar la ira

y provocándolo. El espectador se deja así arrastrar por el torbellino de imágenes y palabras. La calidad del espectáculo depende del grado de complicidad que se establece entre el narrador y los espectadores.



Turquía

El Sema, ceremonia mevlevi

*Los mevlevi son
una orden ascética sufi
fundada en 1273 en Konya
por Mevlana Celalü'ddin Rumi.*



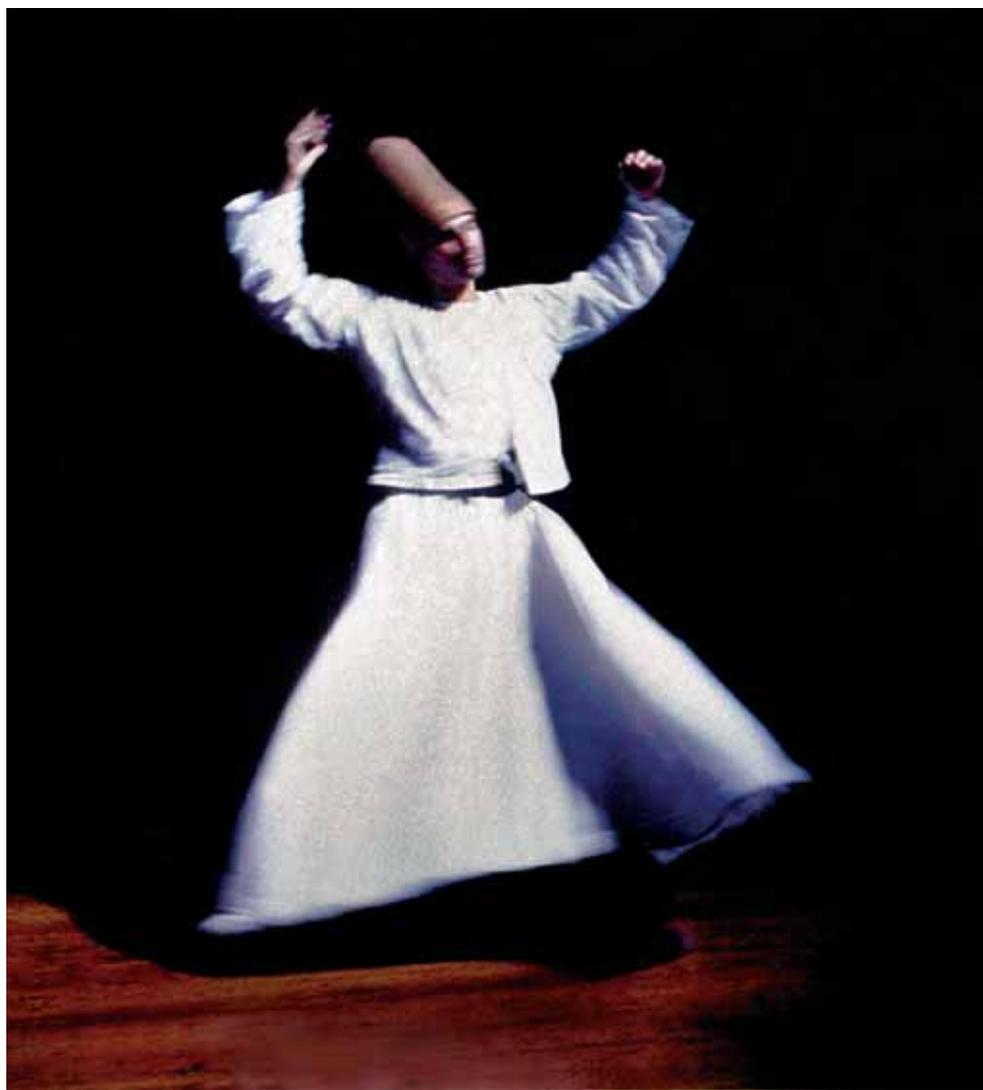
“**L**a ceremonia del *mevlevi* sirve para sentir al dios amor, al universo, al hombre en sí; es un medio de entrar en contacto con Dios.” Así habla el maestro Nail Kesova. Los derviches giradores dan vueltas mucho tiempo sobre ellos mismos. Después de un ayuno de varias horas, con su pie derecho giran en torno al pie izquierdo que apoyan en el suelo. Sus ojos muy abiertos no ven nada, y su mirada acaba por perderse en el torbellino. En la penumbra del claustro, *mevlevihane*, en medio de una habitación circular, las imágenes que ven se hacen imprecisas y fluctuantes. Con sus largos vestidos blancos, las manos alzadas al cielo, los derviches giradores dan la impresión de desaparecer lentamente del mundo material, de elevarse hacia el más allá gracias a su danza extática. En la cabeza llevan un sombrero cónico (*sikke*), que representa sus vínculos con los muertos.

Las melodías (*ayin*) que los acompañan son interpretadas por lo menos por un cantante, un flautista (*neyzen*), un intérprete de timbal y otro

de címbalo (*kudüm*). Estas melodías confieren a la ceremonia o *sema*, dividida en cuatro partes, una atmósfera mística propicia al recogimiento espiritual. En otros tiempos, los bailarines recibían su formación en un retiro de mil y un días de duración en los claustros *mevlevi*. Este aprendizaje consistía en una preparación moral y espiritual en la que se les inculcaban las reglas de la ética, los códigos de conducta y las creencias mediante la práctica cotidiana de la oración, la música religiosa, la poesía y los cantos. A continuación regresaban a sus familias y reanudaban su trabajo sin dejar de ser miembros de la orden, combinando así la vida espiritual y la civil.

Los *mevlevi* son una orden ascética sufi fundada en 1273 en Konya por Mevlana Celalü'ddin Rumi. El rito que celebra su visión ideal de la vida se extendió poco a poco por todo el Imperio otomano. Sólo dos siglos más tarde, en 1491, el *sema* se estableció definitivamente en Constantinopla (Estambul).

Los *mevlevi* ejercieron durante mucho tiempo una influencia política y moral de primer orden en el Imperio otomano. A lo largo de los siglos, la cultura *mevlevi* se convirtió en la señal de identidad del pueblo turco, propagando sus valores de tolerancia. En ocasión de la gran revolución laica de 1925, muchos centros *mevlevi* debieron optar por la clandestinidad. Hoy en día, aunque la transmisión de la música y los cantos está asegurada, la salvaguardia de la tradición espiritual se ve amenazada debido a que las ceremonias ya no se celebran en su contexto tradicional y responden a exigencias comerciales y turísticas.





Uganda

La fabricación de tejidos de corteza en Uganda

*El tejido de corteza vegetal,
de uso civil y religioso,
sirve también de sudario para
envolver el cuerpo de los difuntos
y de tela sagrada.*

La recolección del material tiene lugar a comienzos de la estación de las lluvias. Desde hace más de seiscientos años, la fabricación de tejidos de corteza vegetal —llamados también *tapa*, como en la tradición polinesia— corre a cargo de los baganda, pueblo establecido en el reino de Buganda, al sur de Uganda. El árbol *mutuba*, de la familia de la higuera (*Ficus natalensis*), es muy frecuente en esta selva tropical. Para los baganda es un árbol sagrado que merece el máximo respeto y proporciona numerosos recursos, en particular la materia prima para los vestidos de color ocre que tradicionalmente confeccionan los artesanos del clan ngonge.

Para comenzar, la corteza del *mutuba* se corta con un cuchillo. Tras separar delicadamente un largo pedazo de corteza interna, se protege la parte desnuda del tronco con hojarasca. Después de cortar definitivamente la corteza con el machete, se sumerge en agua para eliminar

las impurezas y hacerla maleable, y a continuación se ablanda golpeándola con diferentes tipos de mazos de madera o de piedra. Los artesanos trabajan en un taller al aire libre para que la corteza no se seque demasiado deprisa. Lentamente, mientras se va haciendo más flexible, su textura toma un color ocre.

Es éste el color de la vestidura del hombre ordinario, que las mujeres llevan con un gran cinturón en torno al talle. A veces, cuando son vestiduras destinadas a los reyes y los jefes, se tiñe de blanco o de negro, se decora ricamente y se perfuma. Tanto los motivos como el modo de llevar el vestido permiten distinguir y poner en evidencia la condición de cada uno. En el siglo XVIII, el vestido de corteza fue declarado “vestido oficial del reino” por el rey Kabaka, que exigió que se plantaran *mutuba* en todas las aldeas.

El tejido de corteza vegetal, de uso civil y religioso, sirve también de sudario para



envolver el cuerpo de los difuntos y de tela sagrada, y se lleva sobre todo en las grandes ocasiones, bodas, bautismos o para la coronación del rey. Puede servir también de cortina, manta o bolso. Se trata de una técnica de fabricación muy antigua, anterior a los telares. En otras épocas se practicaba en diversos lugares del mundo, pero ha ido desapareciendo poco a poco y ahora subsiste sólo en algunas regiones del África Central, Oceanía y América del Sur.

Con la llegada de los tejidos de algodón, la producción disminuyó considerablemente y, hoy en día, el vestido de corteza vegetal sólo se lleva en ocasiones sociales y culturales muy especiales. Si bien hasta ahora la fabricación de tejidos de corteza ha resistido a la generalización de las técnicas industriales, sólo algunas aldeas siguen produciéndolo y los artesanos principales hereditarios, o *kabogozza*, son ya muy ancianos.



Uzbekistán

El espacio cultural del distrito Boysun

*El distrito de Boysun,
en el sudeste de Uzbekistán,
ha sufrido numerosas influencias
desde el siglo II a.C.*

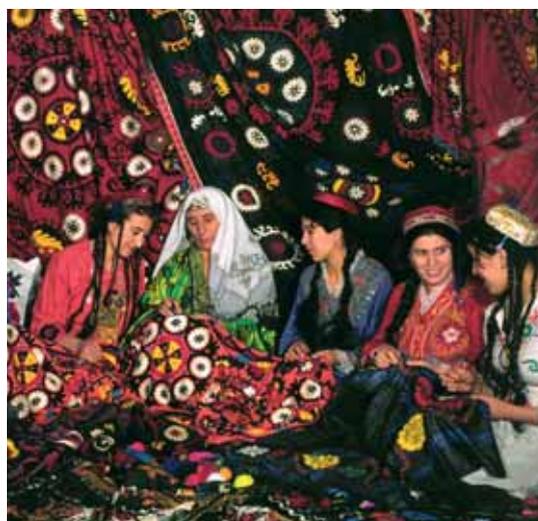


El distrito de Boysun es uno de los hábitats humanos más antiguos de la historia, como demuestran las investigaciones arqueológicas realizadas en la región. Hoy en día, los 84.000 habitantes del distrito pertenecen principalmente a dos pueblos, los uzbekos (49.000) y los tayikos (32.000), pero también hay rusos, turkmenos, tártaros y kazajos. El distrito de Boysun, en el sudeste de Uzbekistán, ha sufrido numerosas influencias desde el siglo II a.C. En él se encuentran vestigios del reino de Bactria, edificado sobre

el antiguo Imperio persa. En el siglo IV, cuando las guerras de conquista de Alejandro Magno, se creó el Estado de Kushana, dividido en varios distritos, entre ellos el de Boysun. Su historia da cuenta de las influencias sucesivas que modelaron desde el alba de los tiempos a esta región situada en el corazón de las montañas, aislada desde que se abandonó la ruta de la seda. La música, la danza, los cuentos y la vestimenta conservan huellas de las influencias culturales de los grandes imperios que se sucedieron en este

lugar, así como también de su patrimonio religioso. El distrito de Boysun se encuentra en una encrucijada de religiones. En esta tierra, que adoptó el Islam desde el siglo VIII, perviven tradiciones vinculadas al budismo y a creencias más antiguas, como el chamanismo, que se manifiesta en la gran fiesta de la primavera, la *Navruz*, con el ritual

la circuncisión musulmana. En esta ocasión tienen lugar festividades importantes que adoptan formas originales, como combates de cabras y juegos diversos. En la boda ritual, o *niqoy tuh*, la novia es llevada en procesión con los familiares y los allegados, que desfilan por las calles de la aldea hasta la casa del futuro esposo. Para demostrar su



de la siembra y las ofrendas de manjares. El zoroastrismo, aún muy frecuente en la región, revela la persistencia de la cultura persa, en particular en el rito de invocación de la lluvia, momento culminante del calendario zoroastriano, simbolizado por la fabricación de una muñeca llena de agua. También los ritos familiares se perpetúan. Cuarenta días después de un nacimiento se ahuyenta a los malos espíritus con la ayuda del fuego y de las cenizas y, a partir de los tres años, se práctica la *hatna tuy*,

fuerza y su bravura, el novio ha de cortar un árbol y pisotear una hoguera. Las canciones asociadas a los ritos, los cantos líricos acompañados de instrumentos de viento o de cuerda, las melodías pastorales, las leyendas épicas y las danzas nacionales son rasgos característicos, tayikos y uzbekos, del distrito de Boysun. Más allá de estas prácticas y expresiones, existe también una cultura material (cueros, textiles, trabajo del hierro) propia y preservada por el aislamiento de este espacio cultural.



Uzbekistán y Tayikistán

La música shashmaqom

El shashmaqom es una suite orquestal cantada, una mezcla original de música vocal e instrumental, de lenguajes melódicos y rítmicos, y de literatura.



Los naturales de Uzbekistán y Tayikistán son poblaciones sedentarias que construyeron grandes ciudades cosmopolitas en el corazón de los poderosos reinos del Asia Central. En una de estas ciudades situada en la célebre ruta de la seda, Bujara, en la encrucijada

de las civilizaciones persa y árabe, se desarrolló el arte del *shashmaqom*.

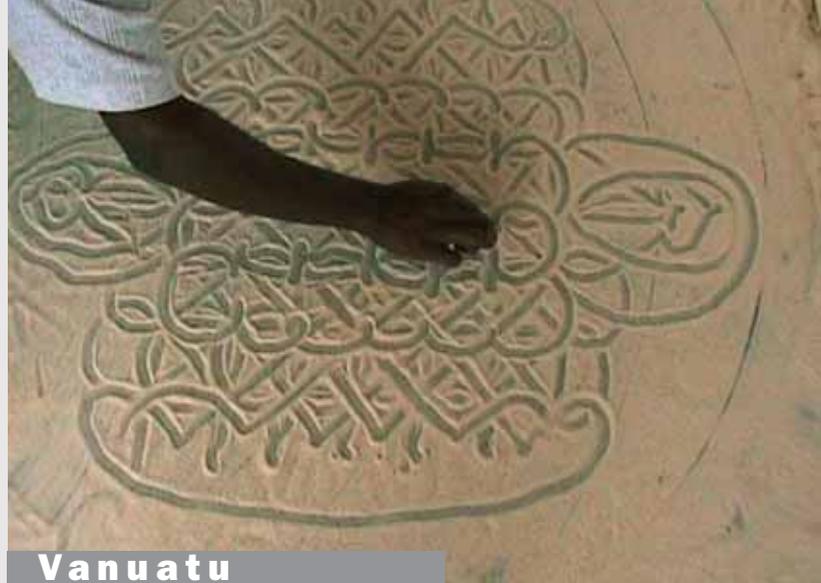
Es más precisamente en la época preislámica cuando aparece en Bujara esta refinada tradición musical, la música *shashmaqom*. Está inspirada en una importante tradición



del Oriente Medio de la que se encuentran expresiones en varios países árabes (*makam*, *taqsim*, *nouba*), en Uzbekistán y Tayikistán (*sashmaqom*), entre los uigures de China (*muqam*), en Azerbaiyán (*mugham*), en Irán (*dastgah*) e incluso en Iraq (*maqam*).

En árabe tayiko, *shashmaqom* significa “seis *maqam*”. El *shashmaqom* es un conjunto de melodías y cantos creados sobre la gama de un toque perfecto de las cuerdas. Se trata de una suite orquestal cantada, una mezcla original de música vocal e instrumental, de lenguajes melódicos y rítmicos, de literatura y de conceptos estéticos. Después de un preludio instrumental, un solista o un pequeño grupo de cantantes, hombres o mujeres, interpreta canciones inspiradas en poemas sufíes clásicos, acompañado por una orquesta de violas, violines, tambores y flautas. El *shashmaqom* se interpreta con motivo de fiestas como bodas y matrimonios, y también durante las ceremonias religiosas.

A lo largo de toda su historia, esta tradición musical estuvo influenciada por la evolución de la teoría musical, de la poesía, de la ciencia islámica y del sufismo. En el siglo IX aparecen las primeras escuelas de *shashmaqom*, cuyos alumnos cantantes reciben una educación completa y especializada. En los centros urbanos se aprendían ciencias, poesía y musicología. No obstante, como la transcripción de la música *shashmaqom* sólo podía hacerse de manera muy imperfecta, los maestros transmitieron su saber oralmente e impartieron una formación musical y espiritual amplia y concreta. Quizás allí reside el secreto de esta expresión musical que ha resistido al tiempo y se ha difundido durante un milenio por esta región del Asia Central antes llamada Mâwarâ al-Nahr y dividida hoy entre Uzbekistán y Tayikistán.



Vanuatu

Los dibujos en la arena de Vanuatu

*Estos dibujos son
la memoria colectiva
que permite el intercambio
de conocimientos entre
los diferentes grupos lingüísticos.*



La mano da la impresión de estar guiada por una fuerza misteriosa. Se mueve con precisión sobre la arena. El índice se hunde en el suelo gris negruzco, mezcla de ceniza volcánica, arena y arcilla. En un solo movimiento, sin apartarse de la materia, sin volver sobre el trazado inicial, el hombre dibuja motivos geométricos, arabescos perfectamente simétricos. Después, explica la historia que narra su dibujo: “Hay un espejo que se encuentra en el centro. Delante, está un pájaro llamado *yabu*; es un pájaro negro de cabeza roja. Se baña en una cáscara de coco. Sacude la cabeza. A este otro pájaro lo llamamos *awiri*: es rojo sólo a medias. Únicamente el primer pájaro se baña en una cáscara de coco, pero, cuando sacude la cabeza, moja un poco al otro. Por eso este pájaro no es completamente rojo como el primero.”

Dentro de algunos minutos, estos dibujos en la arena desaparecerán, borrados por el viento o las olas. Son la expresión efímera de

prácticas seculares, que transmite numerosos elementos del patrimonio inmaterial de las poblaciones autóctonas del archipiélago de Vanuatu, como la sabiduría oral, las historias, los sistemas de parentesco, los conceptos y los conocimientos técnicos o artísticos.

Este archipiélago, compuesto por ochenta y tres islas, alberga la mayor diversidad lingüística del planeta. Se hablan 110 lenguas diferentes y numerosos dialectos. La práctica de los dibujos en la arena se sitúa en el centro de esta excepcional diversidad y riqueza lingüística.

Estos dibujos son la memoria colectiva que permite el intercambio de conocimientos entre los diferentes grupos lingüísticos y ofrecen un medio de comunicación a 80 de los 110 grupos lingüísticos de Vanuatu. Soportes de prácticas, saberes e historias, los dibujos sobre la arena son al mismo tiempo creaciones específicas en las que forma y contenido se confunden. Son el vehículo de una tradición viva, una auténtica escritura de trazos efímeros.

El dibujo en la arena requiere a la vez un dominio de las técnicas de memorización y un considerable conocimiento de la sociedad y sus tradiciones. Los recorridos laberínticos que representan se han descrito a veces como trayectos o mapas espirituales, como el dibujo de *vatangele*, piedra que se alza al sur de una de las islas y que, en el sistema espiritual de la comunidad, representa el paso al más allá: después de la muerte, sólo el que sepa dibujar el *vatangele* tendrá acceso al paraíso.





Viet Nam

El Nha Nhac, música de la corte vietnamita



*A la vez apaciguador y reconfortante,
el nha nhac, que significa literalmente
“música elegante”,
conserva los misterios del tiempo.*

En la época de la monarquía, que se terminó en 1945, en los jardines del palacio imperial de Hué, al atardecer, los aires del *nha nhac* parecían flotar en el aire como un perfume nocturno. Era la brisa del crepúsculo antes del sueño.

A la vez apaciguador y reconfortante, el *nha nhac*, que significa literalmente “música elegante”, conserva los misterios del tiempo. Cuando resuena el gong, esta música de acentos solemnes interpretada por la gran orquesta de la corte real evoca emociones lejanas.

No es de extrañar, ya que esta música y las danzas que la acompañan tienen ya casi 600 años. El *nha nhac*, que se escribía originalmente en caracteres chinos, presenta numerosas similitudes con otros estilos musicales del Asia del Este, tanto en China (*yayue*) como en el Japón. Es uno de los pocos géneros musicales que posee una verdadera dimensión nacional, con ramificaciones e influencias que van mucho más allá de sus fronteras. Los primeros escritos sobre el *nha nhac* datan del siglo XV. Esta música de corte estuvo vinculada a las dos grandes dinastías reales de Viet Nam: apareció en el



siglo XV bajo la dinastía Le (1427-1688) y se impuso definitivamente en la corte real durante la dinastía Nguyen (1802-1945).

El *nha nhac* se interpretaba en ceremonias rituales, coronaciones, funerales y recepciones oficiales; era la música de la corte, símbolo de la longevidad y la estabilidad. Las representaciones debían ajustarse a un protocolo muy estricto. Las orquestas eran muy numerosas, y todos los músicos se concentraban en la observancia del ritual. Su función era mucho más que la de simple acompañamiento musical de las solemnidades de la corte, ya que, ante todo, las melodías transmitían conocimientos sobre la naturaleza y el universo. El *nha nhac* permitía que cada uno, y sobre todo el monarca, entrase en comunicación con las divinidades. Las danzas acompañaban este contacto místico.

Hoy en día, los instrumentos de percusión, los tambores, las flautas, las trompas, las cítaras y los violines resuenan en el patio del palacio imperial como un eco terrestre de la divinidad. La mayoría de los músicos y bailarines que mantienen viva la tradición van vestidos de suntuosos trajes de época, fabricados casi siempre con finas telas ricamente adornadas. El *nha nhac* ha sabido resistir al tiempo, y, sobre todo, a los conflictos que han desgarrado el país. La caída de la monarquía y los largos años de guerra estuvieron a punto de hacer desaparecer para siempre una de las más viejas tradiciones orales vietnamitas. Aunque con el tiempo el *nha nhac* ha perdido su función social, los últimos músicos se esfuerzan por mantener viva la tradición.

El espacio de la cultura de los gongs



Viet Nam

En Viet Nam, el gong posee un valor místico y representa para cada familia un signo de riqueza y de protección que le depara autoridad y prestigio.

En las colinas reverdecidas de Tây Nguyên, región de altas mesetas situada en el corazón de Viet Nam, casi una veintena de etnias pertenecientes a grupos lingüísticos austro-asiáticos y austronesios viven al ritmo de los gongs. El ritmo impuesto por el sonido potente, grave y repetitivo del gong, estrechamente vinculado a la vida cotidiana y al ciclo de las estaciones, resuena como un eco de aldea en aldea. “Quien no ha oído el gong no puede decir que ha visitado Tây Nguyên”, dicen aquí.

Estas poblaciones rurales han desarrollado a lo largo de los siglos sus propias expresiones de comunicación. Hombres y mujeres acostumbran a tocar los gongs de bronce para entrar en contacto con las divinidades y el mundo sobrenatural. Se dice que cada gong oculta a un dios o una diosa. El instrumento sirve de medio de comunicación con el mundo invisible, en particular con el espíritu de los antepasados, a través de un lenguaje preciso de diversas sonoridades.



Todo el arte del gong depende del modo sutil de afinar el instrumento, que tiene entre 25 y 80 centímetros de diámetro. Antes de cualquier utilización, el maestro afinador, *chu ru*, calienta el gong con un bastoncillo cubierto de un pedazo de tela. Una vez que se ha preparado el gong, los músicos pueden interpretar melodías cuyos ritmos y arreglos se adaptan a la ceremonia de que se trate: el rito del sacrificio de los bueyes, la bendición del arroz, los funerales o la celebración de las cosechas. Se toca el gong de diferentes maneras, con un martillo, una vara de bambú o directamente con el puño de la mano derecha. Con frecuencia, con la palma de la mano izquierda, colocada al otro lado del gong, se modifica el timbre o la intensidad del sonido, o se obtienen diferentes notas. El modo de ejecución varía de una aldea a otra. Todas las familias poseen un gong afinado de un modo singular, en función de su

pertenencia étnica. Cada gong se distingue por la atención especial que se presta a la decoración. Los tejedores son invitados a crear los motivos, elegir los colores de los hilos de cáñamo y fabricar los vestidos (en tejidos *thô câm*) de los intérpretes.

La cultura de los gongs tiene su origen en la civilización milenaria del *dong son*, la cultura de los tambores de bronce del sudeste asiático. En Viet Nam, el gong posee un valor místico y representa para cada familia un signo de riqueza y de protección que le depara autoridad y prestigio. Es el principal instrumento ceremonial, que con las transformaciones económicas corre el peligro de desaparecer junto con los ritos.



Yemen

El canto de Sana'a

El repertorio de textos proviene de todo el país y tiene su origen en diversas tradiciones poéticas del siglo XIV.



Cuando se aproxima a Sana'a, la capital del Yemen, el viajero oye como un murmullo subyugador que sube en espiral hacia las nubes. No es la convocación del muecín, es un canto, el *ghina al-san'ani*. Trepa por los muros de las altas casas medievales de varios pisos, como si viniera del fondo de un pozo. “Como un suplicante suplica, yo ruego a Dios, Ahmed Mohamed, que hagas durar mi gozo por tu gracia, oh Señor”, cantan los hombres de Sana'a, dispuestos en una sola hilera, uno junto al otro. Es el canto del *magyal*, reencuentro de amigos o colegas, que tiene lugar cada tarde o en las veladas de casamiento: grupitos de hombres se dan cita en los salones de las casas o al anochecer sobre las terrazas. Las habitaciones de estas casas, lugares de sociabilidad por excelencia, están concebidas especialmente para acoger a cantantes y músicos, que acompañan el



canto con una música ligera producida por el laúd *qanbus* y por el *sahn nuhasi*, un plato de cobre que el músico mantiene en delicado equilibrio sobre sus pulgares y golpea con la punta de los otros dedos.

El *qanbus*, fabricado con una sola pieza de madera, es uno de los instrumentos más antiguos del Oriente Medio. La técnica refinada de los lutiers, que dominan los complejos procedimientos de fabricación de este instrumento, está amenazada de desaparición. En estas reuniones privadas, los hombres conversan y bromean masticando el *qat* hasta que llega la noche y después guardan silencio. Es el momento oportuno para que un músico tome su laúd. “El laúd enlaza el verbo” dice un proverbio yemenita y así lo demuestra esta expresión musical y oral, en la que el canto y el instrumento generan un sentimiento de plenitud cuando coinciden en la penumbra de la noche.



Aunque el *ghina al-san'ani* se ha desarrollado sobre todo en la capital del Yemen, sus raíces son múltiples y profundas. El repertorio de textos proviene de todo el país y tiene su origen en diversas tradiciones poéticas del siglo XIV. Desde entonces se practica en todo el territorio, aunque llegó mucho más tarde a la región de las altas mesetas. Estos poemas, cantados en árabe clásico y en dialecto yemenita (*humayni*), rebosan de juegos de palabras elegantes y trascienden una profunda emoción. El canto de Sana'a es muy venerado en el Yemen, país donde la poesía se considera el género literario más noble. Este canto vincula la palabra con el instrumento y reconcilia al hombre con sus obligaciones sociales. Los yemenitas dicen que el *ghina al-san'ani* es una “medicina del alma”.





Zambia

La mascarada Makishi

Makishi es el momento culminante de la iniciación, que comprende la circuncisión de los iniciados, pruebas de valor y lecciones sobre su futuro.

Al comienzo de la estación seca, niños de 8 a 12 años de edad de los pueblos luvale, chokwe, luchazi y mbunda, de las comunidades Vaka Chiyama Cha Mukwamayi (del noroeste de Zambia), van a aislarse durante un mes a un campamento en plena selva. Esta separación del mundo exterior marca su paso a la edad adulta. Durante este aislamiento se preparan a su nuevo destino de hombres. Sólo al final de este período de iniciación regresarán a la comunidad. Largas piraguas atraviesan entonces el río. A bordo de ellas, los jóvenes enmascarados cantan al acercarse a la otra ribera. Pasan de una orilla a la otra como se pasa de la infancia a la edad adulta. En cuanto ponen pie a tierra, empieza el desfile en medio de una multitud reunida para recibirlos.

Makishi es a la vez el nombre de uno de los personajes enmascarados que acompaña el rito y el de las festividades celebradas al término del ritual de iniciación *mukanda*. Con las danzas y mimos de la mascarada Makishi concluye el período de aislamiento. Es el momento culminante de la iniciación, que comprende la circuncisión de los





iniciados, pruebas de valor y lecciones sobre su futuro. Sólo entonces los jóvenes pueden revestir las máscaras y vestidos que representan personajes poderosos, espíritus protectores o antepasados benévolos. Está el *chisaluke*, hombre fuerte, poderoso y rico que ejerce una importante influencia espiritual, el *mupala*, o “señor de Mukanda”, dotado de facultades sobrenaturales, y el *makishi*, el espíritu del antepasado que ha vuelto al mundo de los vivos y protege y ayuda a los jóvenes a superar los obstáculos en esta nueva etapa. También está la *pwevo*, símbolo de la mujer ideal, que vigila la fabricación de los vestidos y las máscaras y es responsable del acompañamiento musical de los ritos y las danzas. Hay también máscaras que representan animales sagrados, como las mariposas.

Las primeras manifestaciones del *mukanda* y de la mascarada Makishi se remontan al siglo XVI, y desde entonces desempeñan un papel educativo primordial para el equilibrio social de la comunidad. En estas ceremonias, cada nuevo adulto adquiere valores morales y conocimientos de carácter sexual, religioso o ambiental. “Todos los jóvenes pasan obligatoriamente por esta etapa porque es el único modo de que la comunidad les reconozca y considere como hombres”, recuerda uno de los defensores de la mascarada Makishi, James Njolomba, presidente de la Asociación Cultural Likumbi Lya Mize.



Zimbabwe

La danza Mbende Jerusarema

En shona, la lengua vernácula, mbende significa “topo”, animal que entonces simbolizaba la fecundidad, la sexualidad y la familia.



La danza *mbende* es practicada por la etnia *zezuru hona*, que vive al este de Zimbabwe. La historia migratoria de este pueblo se celebra ahora con la danza: hace 250 o 300 años la dinastía *Mangwende* de los *zezuru* partió hacia el sur para conquistar el territorio de *Nohwe*. A partir de entonces se les denomina “el pueblo de *Nohwe*”, o *vanohwe*. Los descendientes viven todavía en esta zona rural donde tienen lugar las representaciones de la danza *mbende*. La relación ancestral entre la danza y el territorio de los *nohwe* se refleja en estos espectáculos, donde se mezclan varias generaciones para celebrar su identidad cultural que los misioneros trataron de desvalorizar.

En shona, la lengua vernácula, *mbende* significa “topo”, animal que entonces simbolizaba la fecundidad, la sexualidad y la familia. En el siglo XIX, en la época de la colonización británica, la danza fue rebautizada *jerusarema* para no provocar la cólera de la Iglesia, cuyos misioneros la reprobaban por sus movimientos de caderas sexualmente explícitos. En consecuencia, los gestos más



evocadores se suprimieron y la danza recibió esta designación, adaptación en shona del nombre de la ciudad de Jerusalén, a fin de conferirle una connotación religiosa.

Hoy en día, los hombres danzan junto a las mujeres, que multiplican los movimientos sensuales y provocativos. Los cuerpos se rozan pero no se tocan jamás. A veces los hombres se agachan rascando la tierra, imitando el gesto del animal que cava su madriguera para abrigar a los suyos. Los movimientos vivos y rápidos provocan una tensión entre los bailarines que se transmite a los espectadores. Alrededor de ellos, los músicos dirigidos por el maestro percusionista tocan el tambor, acompañados por el público, que hace sonar tablillas de madera para seguir el ritmo.

La danza *mbende jerusarema* no es sagrada ni ritual.

Ahora es una diversión que propaga los valores del grupo, como la modestia y el respeto del otro, y refuerza su cohesión. El maestro percusionista es un director de orquesta que controla el ritmo en el respeto estricto de la tradición. La danza sigue los sonidos polirrítmicos del tambor, de las tablillas tocadas por los hombres y del batir de palmas de las mujeres, sin cantos ni palabras. Es una danza distinta de todas las demás danzas shona, que son cantadas.

Esta danza ha perdido los instrumentos originales que la acompañaban tradicionalmente, lo que ha modificado mucho el carácter singular de su música. Ahora se ejecuta para los turistas o en las reuniones políticas. Empero, no deja de ser una expresión popular, fuente de orgullo y de identidad en la lucha contra el colonialismo.

Créditos fotográficos

ACFO : **199CI - 199MC - 198ABI**

Juan Rodríguez Acosta : **230 - 231**

Agency for Cultural Affairs - Japan : **264 - 265 - 266 - 267**

Samvel Amirkhanyan : **184 - 185**

Modigo Bagayoko / DNPC : **278 - 279**

Bangladesh National Commission for UNESCO : **188 - 189**

Christophe Boisvieux - Corbis : **28 - 29**

Jaime Brotons : **36 - 318AD - 319**

G. Canu : **259CD**

Centre Culturel français CCF - Arts Studio : **82 - 86**

Matthieu Chatelain - Fotolia.com - <http://www.fotolia.com/id/1073613> : **170**

Chinese Academy of Arts : **210 - 211 - 212 - 213**

CNRPAH : **182 - 183**

Commission nationale Centrafricaine and Ministère de la jeunesse et des sports art et culture / A. Lambert Bonezoui : **208 - 209**

Commission Nationale de la République du Mozambique auprès de l'UNESCO : **288 - 289**

Cultural Properties Administration - Republic of Korea : **20AB - 302 - 302 - 304 - 305**

G.Cuticchio : **256 AD**

Direction du Patrimoine Culturel du Sénégal : **314 CI - 314 CD - 315**

Garcia Enrique : **216 AD**

Manel Escobet i Giro / Luigi Foto : **320 - 321**

FX FReland : **18AD - 43 - 45 - 46 - 47 - 54 - 63 - 68ABD - 74 - 83 - 84 - 85 - 88 - 89ABD - 91 - 94 - 96 - 98 99 - 103 - 108CMI - 108CMD - 108CD - 109 - 110 - 113 - 114 - 119 - 122 - 123 - 124 - 125 - 126ABI - 127 - 129 - 130 - 131 - 133 - 134 - 135 - 136 - 138 - 140 - 141 - 142 - 143 - 144 - 145 - 146 - 150 - 151 - 152 - 153 - 154 - 156 - 158 - 159 - 160 - 161 - 162 - 164 - 165 - 166 - 168 - 171 - 174 - 176 - 178**

Peter de Graaf : **238ABI**

F. de Jong : **314AD**

RDelance : **257CI**

Tony Fernandez (Ceisi), Jorge Fernandez : **232 - 233**

PS. Fonua : **322**

C. Gallois : **4 - 5 - 18ABI - 200**

D. Gallois : **201**

Gangneung Cultural Center - Yu Jae-Won : **306CM - 307 CI**

Gangneung Cultural Center - Kim Jong-Dal : **306AD - 306 CI - 306 CD - 307CI - 307CM - 307**

Gangneung Cultural Center - Ahn Kwang-Seon : **307CM**

PHiriart-INI : **280ABI - 281CMI**

Indira Gandhi National Centre for the Arts : **246 - 247**

Mohammad Gomar / Iraqi Maqam Ensemble : **254 - 255**

Hue Monument Conservation Center : **336 - 337**

Institute of Culture and Information / Pham Hung Thoan & Duong Thanh Giang : **338 - 339**

Institute of Language and Cultural Studies, Bhutan Y. Jooris : **196 - 197ABI - 197ABMD - 197ABD**

Instituto Nacional de Cultura -Peru : **14 - 15 - 296 - 297**

Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) : **290 - 291**

Adrienne Kaeppler : **323**

Natala Keirali : **244CI - 244CMI**

Ayman Khoury / CULTNAT : **234 - 235**

Kingdom of Cambodia : **206AD**

Diémory Kouyaté : **242CD**

Latvian National Commission for Unesco : **6 - 18AI - 21AB - 270 - 271**

A. le Pera : **256ABD - 257CD**

Liang-Li : **214**

Lithuania Folk Culture Centre : **272 - 273CI - 273CMI - 273CM - 273CD**

Li Xueliang : **215**

Mairie de Douai : **191ABD**

Maison des géants - J.Flament : **190AD - 190ABI - 190ABD**

Maison des géants - J.P. Ducastel : **191MI**

Maison des géants - J.Flament : **21A - 191 MD**

Malawi National Commission for UNESCO : **147 - 148 - 149 - 274 - 275**

Malaysian Folk Arts Festival 2004-National Culture and Arts Department : **276 - 277**

Margi Kathakali and Kutiyattam School : **244CMD - 244CD - 245**

O.Mat'Vakubov : **333CM - 333 CD**

Fernando Mercado : **216CI - 216CD**

D.Mihaylov : **332C**

Ministerio de Cultura - Costa Rica : **220 - 221**

Ministerio de Cultura y Deportes - Guatemala : **30 -31 - 240 - 241**

Ministère de la culture de Madagascar - Direction du Patrimoine : **128 - 137**

Ministère de la culture et des cultes / Visi Ghencea / Institut d'ethnographie et du Folklore "Constantin Brailoiu" : **308 - 309**

Ministry of Culture -Government of India : **248 - 249**

Ministry of Culture and Fine Arts - Cambodia : **86 - 89 - 206C**

Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Indonesia : **252 - 253**

Ministry of Culture of Republic of Colombia : **16 - 217 - 218 - 219**

MOC : **294 - 295**

S.Mokrani : **340 - 341**

Tim Mowrer / Mekin Photography : **250CD**

Musée international du carnaval de Binche : **42 - 58**

Museo de Hombre Dominicano : **228 - 229**

Fototeca de Pueblos Indios, Museo Nacional de Anthropología -Mexico : **26 - 280AD - 281CI - 281CMD - 281CD**

National Commission of Jordany : **268CI**

National Commission of Uzbekistan : **21A - 330 - 331 - 332AD**

National Commission of Kirghiz Republic : **100 - 101- 102 - 104 - 105 - 106 - 107 - 108CI - 111 - 116 - 118**

NATCOM Turkey : **324 - 325**

National Institute of Folk Culture - Czech republic : **20C - 226 - 227**

National Garifuna Council : **192 - 193**

National Museum of Cambodia : **207**

National Noh Theatre : **22- 262 - 263**

Our Place the World Heritage Collection - www.ourplaceworldheritage.com : **32-33**

JM Perret : **40 - 41 - 48 - 49 - 50 - 51 - 52 -53 - 56 - 59**

Hasim Polat : **326 - 327**

R. S. Rastrollo / NCCA : **8 - 9 - 298 - 299 - 300 - 301CI**

Franco Stefano Ruiiu : **24 - 258AD - 258ABI - 259CI - 259CM**

Russian State House of the people's creativity, - Ministry of culture - via Oleg Biakov : **310 - 311**

Anders Ryman / www.andersryman.com : **198AD - 199 MD**

Rami Sajdi : **268AD - 268CD - 269**

Sakah National Commission for UNESCO : **312 - 313**

Sangeet Natak Akademi : **244AD**

Luiz Santos : **202 - 203**

Prof. Mila Santova : **204 - 205**

B.Segur : **283CI - 283CM - 284AD**

2007 Yoshi Shimizu/ www.yoshi-shimizu.com : **250CI - 251CI - 251CM - 251CD**

2009 Yoshi Shimizu/ www.yoshi-shimizu.com : **10 - 21C - 34 - 35**

J. Silveira + National Council of Cultural Heritage : **224 - 225**

Smith : **260AD - 260ABD**

Marc Soosaar : **236 - 237**

Javier Soria : **318ABI**

Tibor Szabo : **316 - 317**

O. Tashmatov : **333CI**

Tbilisi State Conservatoire : **238AD - 239**

TMAX - Fotolia.com - <http://www.fotolia.com/id/7629888> : **80 - 81**

Vasil S. Tole : **180 - 181**

Angéline Yegnan Toure Gninyo : **222 - 223**

J. Tubiana : **60 - 61 - 64 - 65 - 66 - 67 - 68ABI - 69 - 70 - 71 - 72 - 76 - 79**

Sahraktyh Um : **93**

G. Unalivia : **301CD**

D. Valentine : **260ABI - 261ABD**

Vanuatu National Cultural Council - zağala : **27 - 334 - 335**

Vice Ministerio de Cultura - Bolivia : **62**

J.K Walusimbi : **328 - 329**

Professor Wande Abimbola : awiseagbaya@yahoo.com : **292 - 293**

Sena Wangi - National Secretaria : **250AD - 251AD**

yudenbat - MNCIH : **12 - 282 - 283CD - 283ABD - 284ABI - 285**

Zambia National Commission for UNESCO : **342 - 342**

Zed Production : **120 - 121 - 126CD - 132**

UNESCO/Philippe Bordas : **18ABD - 242CI - 242CM - 242AD - 243**

UNESCO/Y. Higuchi J. : **194AD - 194ABI**

UNESCO/Chimbidzikai Mapfumo : **344 - 345**

UNESCO/A. Minasyan : **273CMD**

UNESCO/Y. Parfait Koffi : **195CI - 195CD**

UNESCO/Michel Ravassard : **286 - 287**

UNESCO/David Stehl : **186 - 187**

UNESCO/Jane Wright : **163 - 167 - 169 - 172 - 173**

Fotografía de la cubierta: **La Samba de Roda de Recôncavo de Bahía - Brasil - © Luiz Santos**

Consejera científica: **Anne-Gaël Bilhaut**

Producción de los reportajes “En primer plano” – Iconografía – Fotograbado – Diseño gráfico:
**Studio La Rosta - JM. Perret
Bartol Zivkovic**

Impresión : **Imprimerie CORLET - Z.I. route de Vire
F-14110 Condé-sur-Noireau**

© UNESCO 2009

François-Xavier Freland

Historiador y periodista de formación, François-Xavier Freland ha trabajado como fotógrafo, corresponsal en España de Radio France Internationale, cronista cultural de France Info y corresponsal de la cadena de televisión internacional France 24 en Malí y actualmente en Venezuela. Cuando pasó detrás de la cámara realizó casi un centenar de reportajes, varios de los cuales tratan de la realidad de los tuareg en el corazón del Sahara o de los dogones en el sudeste de Malí.

François-Xavier Freland se ha interesado siempre en las culturas del mundo. Ha colaborado en varias publicaciones culturales francesas y lo hace periódicamente con RFI Musique. Es autor de varios libros, entre ellos *Sarava*, un ensayo sobre los orígenes de la *bossa nova* en el Brasil, que se publicó en 2005.

