



Doctorado en Historia y Antropología

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas

**Una mirada antropológica de *al-raqs al-šarqī*. Música, mística y danza en el
Magrib y el Mašriq.**

TESIS DOCTORAL

Griselda Baza Álvarez

Directores:

José Antonio González Alcantud

Reynaldo Fernández Manzano

Universidad de Granada

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Griselda Baza Álvarez
ISBN: 978-84-9125-620-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43028>

A mis padres.

Y a mis tres directores de las distintas etapas académicas,

Que me enseñaron con el ejemplo.

Gracias por su conocimiento, entusiasmo, disciplina, apoyo, cariño y humildad.

Por enseñarme, ayudarme y plantearme nuevos retos.

La generosidad de su tiempo y palabras fueron muy necesarias.

Gracias por ser *cálamo que bebe oscuridad y vierte luz*

Y lugar de escucha activa y aprendizaje al que acudir.

AGRADECIMIENTOS

No hay nada mejor en la vida que hacer lo que a uno le apasiona y hace feliz.

Todos los pequeños pasos cuentan.

Agradezco a todas las personas que en el camino de una u otra forma me enseñaron a crecer y que me alentaron al trabajo y la constancia para superarme día a día, no con el objetivo de ser mejor que nadie sino para mejorar cada día.

Gracias a mis profesores, maestros, músicos, amigos, familia, alumnas, compañeros de trabajo y profesión, entrevistados... por todo lo que me han dado y me aportan.

Sin los investigadores, tratadistas y los grandes clásicos de la danza y la canción y en definitiva sin la música no hubiera existido motivo alguno por explorar estos océanos de agua infinita.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| PLANTEAMIENTO GENERAL..... | 17 |
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 19 |
| 1.1 Objetivos generales..... | 27 |
| 1.2 Metodología general..... | 28 |
| 1.3 Desarrollo del programa..... | 29 |
| 1.4 Motivación..... | 34 |
| CAPÍTULO I. MÍSTICA EN <i>EL ISLAM</i>: FEZ..... | 39 |
| 1.1 Introducción..... | 41 |
| 1.2 Aproximación histórica a la ciudad de Fez..... | 45 |
| 1.3 Mística en el Islam..... | 50 |
| 1.4 Música y ritmo en la Recitación Sufí: <i>Samā'</i> y <i>dīkr</i> | 63 |
| 1.5 <i>Ṭuruq</i> en Marruecos..... | 74 |
| 1.6 Ubicación de las distintas <i>zawāyā</i> y <i>aḍriḥa</i> en la medina de Fez..... | 77 |
| 1.7 Mapa visual realizado de la medina de Fez..... | 83 |
| 1.8 Festival de Música Sacra de Fez..... | 84 |
| CAPÍTULO II. MÚSICA ÁRABE..... | 85 |
| 2.1 Introducción..... | 87 |
| 2.2 Ziryab y las cantoras..... | 90 |
| 2.3 Moaxacha, Nuba y música garnatí..... | 96 |
| 2.3.1 Ritmos andalusíes..... | 98 |

| | |
|--|------------|
| 2.3.1.1 <i>Samai</i> | 98 |
| 2.3.1.2 <i>Basit - Qa'im wa nusf – Btayhi – Darj – Quddam</i> | 99 |
| 2.4 Instrumentos musicales..... | 100 |
| 2.5 Instrumentos de percusión para danza..... | 103 |
| 2.5.1 <i>Saggat</i> | 103 |
| 2.5.2 <i>Dohola</i> | 103 |
| 2.5.3 <i>Helba</i> | 104 |
| 2.5.4 <i>Bendir</i> | 104 |
| 2.5.5 <i>Tar, Req</i> | 104 |
| 2.5.6 <i>Darbuka</i> | 104 |
| 2.5.7 <i>Golpes Base</i> | 105 |
| 2.6 Algunos ritmos empleados en la música y en la danza oriental..... | 106 |
| 2.6.1 <i>Masmoudi Sogayar, Sagir o Baladī</i> | 106 |
| 2.6.2 <i>Masmoudi kebir</i> | 106 |
| 2.6.3 <i>Maqsoum o Wahda We Nus</i> | 107 |
| 2.6.4 <i>Malfouf o Laff</i> | 108 |
| 2.6.5 <i>Saidi</i> | 108 |
| 2.6.6 <i>Ayoup o Zar</i> | 109 |
| 2.6.7 <i>Fallahi</i> | 110 |
| 2.6.8 <i>Soudi, Adany o Khaligy</i> | 111 |
| 2.6.9 <i>Chifteteli</i> | 111 |

| | |
|---|------------|
| 2.6.10 <i>Zaffah</i> | 111 |
| 2.6.11 <i>Karshilama</i> | 111 |
| 2.6.12 <i>Sombati</i> | 112 |
| 2.6.13 <i>Karatchi</i> | 112 |
| 2.7 Orientalismo | 113 |
| 2.8 Medicina para el cuerpo y para el alma | 114 |
| 2.8.1 <i>Salud y enfermedad</i> | 116 |
| 2.8.2 <i>Teoría humoral</i> | 118 |
| 2.8.3 <i>Médicos más destacados: Avicena, Avenzoar, al-Zahrawi, Isaac Israeli, Averroes, Maimónides</i> | 122 |
| 2.8.4 <i>Alfonso X el Sabio</i> | 124 |
| 2.8.5 <i>Escuela de medicina de Montpellier</i> | 126 |
| 2.8.6 <i>La medicina en Bizancio</i> | 126 |
| CAPÍTULO III. AL-RAQŞ AL-ŞARQĪ | 129 |
| 3.1 Introducción | 131 |
| 3.2 Aproximación al contexto histórico de la danza | 132 |
| 3.3 La música árabe: clásicos | 135 |
| 3.3.1 <i>Muḥammad 'Abd al-Wahhāb</i> | 135 |
| 3.3.2 <i>Umm Kalţūm</i> | 136 |
| 3.3.3 <i>'Abd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ</i> | 137 |
| 3.3.4 <i>Farīd al-Aṭraş</i> | 137 |
| 3.3.5 <i>Warda al-Ŷazā'iriyya</i> | 137 |

| | |
|---|------------|
| 3.4 Las legendarias: <i>the golden era</i> | 138 |
| 3.5 Instrumentos musicales | 141 |
| 3.5.1 <i>Ūd</i> | 141 |
| 3.5.2 <i>Rebab</i> | 143 |
| 3.5.3 <i>Nāy</i> | 144 |
| 3.5.4 <i>Surna</i> | 145 |
| 3.5.5 <i>Qānūn</i> | 145 |
| 3.5.6 <i>Acordeón</i> | 146 |
| 3.5.7 <i>Darbuka</i> | 146 |
| 3.5.8 <i>Davul</i> | 146 |
| 3.5.9 <i>Arpa</i> | 147 |
| 3.6 Folklore | 147 |
| 3.7 Acondicionamiento físico y mental | 148 |
| 3.8 Código ético | 149 |
| CAPÍTULO IV. TRABAJO DE CAMPO | 151 |
| 4.1 Entrevistas (<i>Apéndice I p.187</i>) | 153 |
| 4.2 Mapas y material fotográfico (<i>Apéndice II p. 327 y Dvd</i>) | 153 |
| CONCLUSIONES | 155 |
| BIBLIOGRAFÍA | 167 |
| GLOSARIO | 177 |
| APÉNDICES | 185 |

| | |
|--|------------|
| Apéndice I. Trabajo de Campo: Entrevistas..... | 187 |
| I.I De Marruecos (Tetuán), Anónimo, 49 años, musulmán, músico..... | 187 |
| I.II De Venezuela, <i>Murīd</i> Mohammed Nicolás Domínguez, de la <i>ṭarīqa murīdiyya</i> , venezolano, 27 años, músico..... | 188 |
| I.III De Marruecos (Tánger), Ahmed Lakheligh, 49 años, compositor, músico, especialista en el sufismo y en la música espiritual..... | 204 |
| I.IV De Marruecos (Fez), <i>šarīf</i> Sidi Brahim Tidjani (descendiente del <i>šayj</i> Sayyidī Aḥmad al-Tiḡānī) de la <i>ṭarīqa Tiḡāniyya</i> , presidente-fundador de la asociación sufi <i>Le Cercle des Souffles</i> | 210 |
| I.V De Marruecos (Fez), Abdallah Kahhak, 50 años, sufi de la <i>ṭarīqa ḡazūliyya</i> , de la medina de Fez y calígrafo para varias <i>ṭuruq</i> | 212 |
| I.VI De Marruecos (Fez), Anónimo, 37-38 años, de la medina de Fez, musulmán, ceramista..... | 213 |
| I.VII De Marruecos (Tánger), Omar el Hammoud Andalusi 30 años, estudiante de doctorado..... | 214 |
| I.VIII De Marruecos (Fez), Amina Alaoui. <i>Munshida</i> (cantora), música arábigo-andaluza..... | 216 |
| I.IX De Marruecos (Tetuán), Uzman AlMerabet. Músico, <i>Aouad</i> (tañedor de ‘ūd), <i>luthier</i> e investigador..... | 222 |
| I.X De Marruecos (Tetuán), Youssef ElMezghildi. Músico, <i>Kananjhi</i> (tañedor del <i>Qānūn</i>)..... | 225 |
| I.XI De Marruecos (Chaouen), Abdel Hamid Ajbar. Músico, <i>Kamangi</i> (violinista) y <i>Munshid</i> (cantor)..... | 228 |
| I.XII De Marruecos (Casablanca), Omar Benlamlih. Músico, <i>Drabgi</i> (percusionista) y <i>Muazni</i> | 232 |

| | |
|--|------------|
| I.XIII Nawal (Lourdes). Bailarina de danza oriental. Estudios de Psicología, de Cádiz | 233 |
| I.XIV Gitza Krotzsch. Bailarina y profesora de danza oriental. Estudió psicología especializándose en danza movimiento terapia..... | 238 |
| I.XV Laura Perucho Correa (Jelila). Profesora y bailarina de danza oriental (1ª parte) | 258 |
| I.XVI Amaru Sabat. Bailarina y profesora de danza oriental y de tribal entre otras muchas especialidades (1ª parte)..... | 274 |
| I.XVII Gloria Alba. De las primeras bailarinas españolas de danza oriental. Maestra de danza oriental y psicóloga..... | 286 |
| I.XVIII Enrique Gámez. Antiguo director del festival internacional de música y danza de Granada..... | 304 |
| I.XIX Entrevista realizada a un grupo de derviches giradores de Estambul en Barcelona en el mes de marzo de 1982 por la redacción de la Revista "Cielo y Tierra". El primer interlocutor se llama Nezh Uzel)..... | 321 |
| Apéndice II. Trabajo de Campo: Material Fotográfico y Maquetación Propia... | 327 |
| II.I Mapas físicos (se aportan ampliados en el trabajo de investigación) y Mapa Visual realizado de la Medina de Fez a través de la fotografía (donde se enumeran y localizan todos estos lugares de los que hemos tratado. Encontrándose las fotografías originales en Dvd, que contiene la tesis)..... | 327 |
| II.I.I Mapa (1) AL-KITTĀNĪ, al-Šarīf Abī ‘Abdallāh Muḥammad ibn Ŷa‘far Ibn Idrīs. <i>Salwat al-anfās wa-muḥādaṭa al-akyās bi-man aqbar min al-‘ulamā’ wa-l-ṣāliḥīn bi- Fās.</i> (3 vols.). Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2004..... | 327 |
| II.I.II Mapa (2) Mapa dibujado y aportado por una mujer que conocía la medina y sabía dónde estaban algunos hombres santos enterrados | 328 |
| II.I.III Mapa (3) BARRĀDA, Ḥamād. <i>Fās min bāb ilà bāb. Ŷawlāt fī-l-madīna al- qadīma.</i> Casablanca: PMeditations, 2003. Nota.- Cementerios Mapa (3): Cementerios: Al- | |

Yahūd (10 C); Bāb al-Sākma (7 B); Bāb al-Maḥrūq (6 E); Maqābir al-Marīniyyīn (2 G);
Bāb al-Kīsa (2 H); Bāb al-Futūḥ (7M); Bāb al-Ḥamrā' (7K)..... 329

Mapa Visual realizado de la Medina de Fez a través de la fotografía:

II.I.IV Medina de Fez, barrio de Suwayqa Ibn Ṣāfi. En la callejuela (*Darb*) de Sayyidī Muḥammad al-Ḥāȳ se encuentra la Mezquita del barrio (4 A) y el *ḍarīḥ* de Sayyidī Muḥammad Ibn al-Wālī (4 B)..... 330-331

II.I.V Barrio Aḥmad al-Tiḡānī. *Darb* Ibn Ziyān, entre mezquita y fuente. *Ḍarīḥ* de Sayyidī Aḥmad Ibn Nāṣir (m. 1129 h.) (5 A), barrio de Aḥmad al-Šāwī. Mezquita de la calle Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (5 B)..... 330-331

II.I.VI *Ḍarīḥ* de Sayyidī Muḥammad Ibn al-Wālī (6 A) Al-Šayj Sayyidī ‘Allāl al-Baqqālī al-Ḥasanī. Mezquita del Barrio Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (6 B) Fuente (*siqāya*) de la calle Zarbaṭāna..... 330-331

II.I.VII Fuente de la calle Zarbaṭāna. Mezquita del barrio Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (7 A). Calle Siyāy. Fuente de la calle Siyāy, después del barrio Aḥmad al-Šāwī. Dār al-Šabāb (Casa de la juventud) (7 B) Por debajo del arco se va al *ḍarīḥ* de Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (7 C)..... 330-331

II.I.VIII Callejuela (*zanqa*) Sayyidī Aḥmad al-Šāwī. Mezquita Barrio Aḥmad al-Šāwī (8 A) *Ḍarīḥ* de Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (8 B)..... 330-331

II.I.IX Final de la callejuela de Sayyidī Aḥmad al-Šāwī. *Mathaf Dār ‘Adīl* (Museo Casa ‘Adīl de Música Andalusí) (9 A) Arco al lado del Museo Casa ‘Adīl..... 330-331

II.I.X *Ḍarīḥ* de Sayyidī al-Tāwudī Ibn Sūda (m. 1209 h.) (10 A)..... 330-331

II.I.XI *Zanqa* Zuqāq al-bagl (Callejón del mulo) (11 A)..... 330-331

II.I.XII *Zanqa* al-Qaṭṭānīn (Callejón de los Algodoneros) (12 A)..... 330-331

II.I.XIII *Ḥammām* al-Awliyā' (Baños de los Santos) (13 A) *Zanqa* ‘Aqaba al-Zarqā' (Cuesta de La Azul) (13 B) Asociación al-Zāwiya al-Jaḍrā' de Educación y Cultura (13 C)..... 332-333

| | |
|--|---------|
| II.I.XIV Banque d'Etat du Maroc (14 A) Alcaicería al-Kifāḥ (14 B) Mezquita al-Qarawiyyīn (14 C) <i>Ḍarīḥ</i> Mawlāy Idrīs (mausoleo de Idrīs, el fundador de Fez) (14 D) Al-Ḥaram al-Idrīsī (f.148) (Recinto idrisí) (14 E) (maquetación pp. 31-32)..... | 332-333 |
| II.I.XV Placa conmemorativa de los primeros “mártires” de la lucha por la independencia de Marruecos (1944) (15 A). Puerta (<i>Bāb</i>) al-Šammā‘īn (15 B)..... | 332-333 |
| II.I.XVI <i>Zanqa</i> Simāt al-‘adūl (ver puerta sólo para mujeres) (16 A). Idārat al-karāsī al-‘ilmiyya bi-Ŷāmi‘ al-Qarawiyyīn (Administración de las cátedras de al-Qarawiyyīn) (16 B). Puerta al-Ḥufāḥ de la mezquita de al-Qarawiyyīn (16 C)..... | 332-333 |
| II.I.XVII Puerta al-Ward de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 A). Sala de abluciones de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 B). Puerta al-Jiṣṣa de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 C). Puerta Ibn ‘Umar de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 D)..... | 332-333 |
| II.I.XVIII Puerta Sab‘ Luwīyyāt de la mezquita de al-Qarawiyyīn (18 A) (maquetación pp. 43-44)..... | 332-333 |
| II.I.XIX Puerta al-Jalwa de la mezquita de al-Qarawiyyīn (19 A). (Barrio) de al-Baytariyyīn (20 A). <i>Zanqa</i> Raḥbat al-qays (21 A). <i>Darb</i> al-Ṭawīl (22 A)..... | 334-335 |
| II.I.XX <i>Ḍarīḥ</i> con placa en homenaje a los heridos en las manifestaciones del 29 de enero de 1944 para reivindicar la independencia (23 A). Asociación al-Zāwiya al-Jaḍrā’ de Educación y Cultura. Centro de Educación Sayyidī Aḥmad al-Tiŷānī (23 B) | 334-335 |
| II.I.XXI Mezquita de Sayyidī Aḥmad al-Tiŷānī (23 C). <i>Zanqa</i> al-Dīwān (24 A). Plaza de Bāb ‘Aŷīsa (25 A). Escuela Bāb ‘Aŷīsa (26 A). <i>Rawḍat</i> al-Šurafā’ al-Bū‘inān (27 A)..... | 334-335 |
| II.I.XXII (Barrio) Al-Jaffārīn (28 A). <i>Zanqa</i> Suwayqa al-Ḍahabān (29 A). <i>Zāwiya</i> Sayyidī ‘Allāl Ibn al-Tuhāmī (30 A). <i>Zanqa</i> Šawāra (31 A). <i>Zāwiya</i> al-Quṭb al-Šarīf al-Sayyid ‘Umar al-Šaqlī al-Ḥusaynī (32 A). <i>Zāwiya</i> Mawlāy Aḥmad al-Šaqlī (1112-1177 h.) (33 A) <i>Zanqa</i> al-Mašāṭīn (34 A)..... | 334-335 |

| | |
|---|---------|
| II.I.XXIII <i>Ḍarīḥ</i> Mawlāy Aḥmad al-Ṣaqlī (1112-1177 h.) (35 A). Barrio al-Ṣaffārīn (36 A). Barrio ¿? (37 A). Puerta al-Silsila (38 A). <i>Zanqa</i> al-Naŷŷārīn (39 A)..... | 334-335 |
| II.I.XXIV Asociación al-Zāwiya al-Jaḍrā' de Educación y Cultura. Centro de Educación Raḥbat al-Zabīb (40 A). <i>Zāwiya</i> de šayj al-Islām Abū 'Aysà Sayyidī Muḥammad al-Mahdī al-Faqīh (41 A). <i>Darb</i> Bensulaymān (42 A) <i>Zanqa</i> Sayyidī 'Alī al-Mazālī (43 A)..... | 334-335 |
| II.I.XXV Cementerio dentro de la medina de Fez junto a la calle Sayyidī 'Alī al-Mazālī..... | 334-335 |
| II.I.XXVI Cementerio (44 A)..... | 334-335 |
| II.I.XXVII Cementerio (44 B)..... | 336-337 |
| II.I.XXVIII Cementerio (44 C)..... | 336-337 |
| II.I.XXIX Cementerio (44 D)..... | 336-337 |
| II.I.XXX Cementerio (44 E)..... | 336-337 |
| II.I.XXXI <i>Ḍarīḥ</i> al-Walī al-Ṣāliḥ Sayyidī Bū al-Jawābī (45 A). <i>Maqbara</i> al-'Ā'ila al-Filāliyya (45 B). <i>Ḍarīḥ</i> de al-Walī al-Ṣāliḥ al-Faqīh al-'Allāma al-Qāḍī Sayyid Muḥammad al-'Arabī ibn Aḥmad Bardala (45 C). <i>Ḍarīḥ</i> de Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb (m. 776 h.) (45 D) (45 E)..... | 336-337 |
| II.I.XXXII <i>Zāwiya</i> al-Tīŷāniyya (46 A). Mezquita en ruinas en <i>Darb</i> al-Mitr (46 B). <i>Darb</i> al-Mitr (46 C)..... | 336-337 |
| II.I.XXXIII Interior de una <i>zāwiya</i> en el centro de la medina con tumbas y ofrendas (47 A)..... | 336-337 |
| II.I.XXXIV <i>Ḍarīḥ</i> sin nombre (48 A). <i>Zāwiya</i> al-Fāsiyya y <i>Ḍarīḥ</i> de 'Abd al-Qādir al-Fāsī (48 B). Calle al-Qalqalīyīn (48 C). Dos o tres <i>aḍriḥa</i> sin nombre. Calle de 'Ayn al-bagl (48 D). Calle Tajarbīšat (48 E). <i>Ḍarīḥ</i> sin nombre en el interior de una casa junto a la calle Tajarbīšat. Otro <i>Ḍarīḥ</i> sin nombre en el interior de otra casa..... | 336-337 |
| II.I.XXXV <i>Ḍarīḥ</i> Sayyidī Qāsim Ibn Raḥmūn (m. 1149 h.) Hayy al-Zanŷafūr..... | 338 |

II.II Trabajo de Campo: Festival de Música Sacra de Fez..... 338

Material fotográfico recogido y maquetado:

| | |
|---|-----|
| II.II.I Fez durante el Festival..... | 338 |
| II.II.II Carteles de las distintas ediciones del Festival de Músicas Sagradas del Mundo o Festival de Música Sacra de Fez..... | 339 |
| II.II.III Programación, presentación y localización de los lugares donde se realizó: Programación..... | 340 |
| II.II.IV Concierto previo al Festival de Fez de Música Sacra (Dar Tazi)..... | 340 |
| II.II.V Ballet Real de Camboya, comienza el Festival de Fez de Música Sacra (Bab Al Makina)..... | 343 |
| II.II.VI Gotipuas del Raghurajput (Museo Batha)..... | 345 |
| II.II.VII Bamaco Connetion Mal (Bab el Makina)..... | 350 |
| II.II.VIII Hadra Chefchaounia avec Lalla Rhoum El Bakkali (Dar Tazi)..... | 351 |
| II.II.IX Shakila Saidi y el Rajab Suleiman Trío (Museo Batha)..... | 352 |
| II.II.X Grupo Sufí Mtendeni Maulid (Bab el Mekina)..... | 354 |
| II.II.XI Maestros del tambor Burundi (Bab el Mekina)..... | 356 |
| II.II.XII Kiya y Ziya Tabassian / Ensemble Constantinople (Bab el Mekina)..... | 359 |
| II.II.XIII Epi Mongolia | 359 |
| II.II.XIV Ensemble Sufi Mtendeni Maulid | 360 |
| II.II.XV Grupo Samul Nori Hanullim (Museo Batha)..... | 360 |
| II.II.XVI Jordi Savall Entrevista para los medios y preparativos para el concierto Sharam Nazeri / Rumi Group Irán (Bab el Mekina)..... | 362 |
| II.II.XVII Sharam Nazeri / Rumi Group Iran (Bab el Mekina)..... | 362 |

| | |
|--|------------|
| II.II.XVIII dirección a Bab el Mekina al concierto de Jordi Savall, Festival fuera de los recintos “privados” | 363 |
| II.II.XIX Jordi Savall, Hesperion XXI, la Capella Real de Cataluña e invitados de Europa, Oriente Medio, del Magrib y de Asia (Bab el Mekina)..... | 364 |
| II.II.XX <i>Tarīqa</i> el Kadiria (Dar Tazi)..... | 366 |
| II.II.XXI Pandit Hariprasad Chaurasia (Museo Batha)..... | 367 |
| II.II.XXII Grupo Bagdad – Jerusalén (Museo Batha)..... | 368 |
| II.II.XXIII Sizero Tabla Experience (Bab el Mekina)..... | 369 |
| II.II.XXIV <i>Tarīqa</i> Issawas Meknes con Abdessamad Haddef (Dar Tazi)..... | 370 |
| II.II.XXV Dhafer Youssef Cuarteto (Museo Batha)..... | 371 |
| II.II.XXVI Les Musiciens du Niel (Museo Batha)..... | 371 |
| II.II.XXVII Festival de Música “ <i>Outside</i> ” | 372 |
| II.II.XXVIII Ribab Fusion y Abdel Aziz Stati (Ait Skato)..... | 373 |
| II.II.XXIX Las grandes voces de Alepo con Sabah Fakhri (Bab el Mekina)..... | 374 |
| II.II.XXX Fez David Murray y Gwo Ka Masters con Archie Shepp (Museo Batha).. | 375 |
| Apéndice III. Láminas de danza e instrumentos musicales del libro <i>Description de L’Egypte</i> (Vol. I-VIII)..... | 376 |
| III.I Mujer tocando el arpa (Vol. I, p.22)..... | 377 |
| III.II Tañedora de arpa con audiencia probablemente reyes (Vol. I, p.30)..... | 377 |
| III.III Representación de estatuas con arpa y flautas (Vol. I, p.77)..... | 378 |
| III.IV Tañedores de arpas (Vol. II, p.94)..... | 378 |
| III.V Músicos con flautas y arpas (Vol. V, p.20)..... | 379 |

| | |
|---|------------|
| III.VI Mujeres y posiblemente un <i>bendir</i> o utensilio para la agricultura (Vol.VIII, p.50)..... | 379 |
| III.VII Mujer con transparencias y jarrón sobre cabeza (Vol.VIII, p.57)..... | 380 |
| III.VIII Imagen muy conocida que en ocasiones se afirma son <i>gawazi</i> sin embargo cuando revisé los ocho volúmenes y no vi ninguna nota que realmente lo indicara (Vol.VIII, p.59)..... | 380 |
| III.IX Músico tañendo <i>Rebab</i> (Vol.VIII, p.61)..... | 381 |
| III.X Mujer tocando percusión y mujer bailando (Vol.VIII, p.67)..... | 381 |
| III.XI Distintos instrumentos musicales de cuerda (Vol.VIII, 68)..... | 382 |
| III.XII Algún instrumentos viento y percusión (Vol.VIII, p.70)..... | 382 |
| III.XIII Indumentaria y mujer tocando percusión (Vol.VIII, p.78)..... | 383 |
| Apéndice IV. Orientalismo: la temática de la danza y la música en las pinturas (video contenido en el Dvd adjunto)..... | 383 |
| Apéndice V. Selección musical (contenida en el Dvd adjunto en la tapa interior del proyecto de investigación)..... | 383 |
| Apéndice VI. Videos elaborados: trabajo de campo en Fez (contenidos también en el Dvd mencionado)..... | 383 |
| Apéndice VII. Profesión, docencia e investigación..... | 383 |
| 7.1 Aproximación biográfica..... | 383 |
| 7.2 Desarrollando y estimulando la percepción artística..... | 387 |
| 7.2.1 <i>Fundamentación</i> | 387 |
| 7.2.2 <i>Objetivos didácticos</i> | 389 |
| 7.2.3 <i>Recursos</i> | 390 |
| 7.2.4 <i>Contenidos</i> | 390 |

| | |
|--|-----|
| <i>7.2.5 Procedimientos</i> | 391 |
| <i>7.2.6 Actitudes</i> | 391 |
| <i>7.2.7 Atención a la diversidad</i> | 391 |
| <i>7.2.8 Evaluación</i> | 394 |
| Apéndice VIII. Modelo de examen piloto realizado a alumnos de 3º ESO en la asignatura de Educación física sección expresión corporal, música árabe (proyecto: desarrollando y estimulando la percepción artística)..... | 395 |
| Apéndice IX. Sesiones piloto realizadas a alumnos de 3º ESO en la asignatura de Educación física sección expresión corporal, música árabe (proyecto: desarrollando y estimulando la percepción artística)..... | 397 |

PLANTEAMIENTO GENERAL

1. INTRODUCCIÓN

Podemos apreciar una investigación sobre el arte de la música árabe-oriental y la danza oriental, pero no árabe, porque en tal caso deberíamos hacer referencia a las danzas.

Por mi dedicación profesional a la danza oriental existe una vinculación con la música de Oriente Medio. Mi trabajo todos estos años con la ensemble al-Tarab, gracias a su creador Uzman Almerabet músico y *luthier* nacido en el seno de una familia de músicos andalusíes, ha permitido que al repertorio oriental se le uniera el andalusí, magrebí y el sufí. Esta influencia de los distintos músicos profesionales con los que trabajo, en su mayoría de Marruecos y el bailar distintos géneros con ellos, influyen en mi forma de ver y enseñar la danza oriental.

En esta investigación indago en mi actividad y en el contexto en el que se desarrolla. La vía mística del Islam nos llevará a distintas moradas físicas y espirituales donde la concepción del cuerpo y de la danza se encuentra influenciada por el entorno y el género musical interpretado. El repertorio de las diferentes manifestaciones musicales de al-Ándalus, Oriente Medio y el-Magrib, la música sufí, los distintos instrumentos musicales, festivales de música sacra, lugares de aprendizaje y transmisión oral de conocimientos entre maestros y discípulos así como diferentes espacios de culto y veneración. Todo ello conforma un paisaje cultural en el que se ve inmersa la persona que se acerca a este universo. Haciéndose necesario analizar el contexto y sus márgenes en el horizonte de práctica de la danza oriental, los instrumentos musicales utilizados, el uso del ritmo y la concepción del cuerpo.

El interés por los instrumentos musicales y su interpretación y creación nos acercan a la *zawāyā* y otros espacios distintos a un escenario para comprobar que instrumentos se emplean, con qué finalidad y como están consideradas las manifestaciones musicales en estos espacios que luego nos llevaran a profundizar en la mística del Islam y en lo que gira en torno a ella. Partiendo absolutamente de cero. No teniendo previamente antecedentes ni relación cultural con los países y grupos con los que interacciono y mucho menos en mi contexto inicial guardo relación alguna con la música, la danza o la mística. Intentando no aislar el conocimiento y realizando un acercamiento a la cultura, aprendiendo de su gastronomía, lenguaje, formas de vida,

cotidianidad, oficios, música y ceremonias, proporcionándonos una mirada antropológica para su interpretación y estudio.

El interés por el ser humano, sus valores, opiniones, que es lo que le emociona y conmueve, que le pone en movimiento y en que contextos, nos lleva a las entrevistas y a la parte de documentación, grabación audiovisual y a la toma de fotografías.

Esta investigación es un recorrido de ida y vuelta entre la música y la danza siendo el lenguaje universal de éstas el que nos aproxima de cierta manera al universo musical árabe. Al estudiar las distintas tradiciones musicales y los espacios donde se desarrollan nos acercamos también al ámbito sacro y a la vía mística del Islam, el sufismo. Todo conforma un proceso de aprendizaje en la investigación y pasa a ser de interés aquello que era desconocido y ajeno.

A través del gusto por la música nos acercamos a sus tradiciones y escuelas entendiendo la rica variedad y diferentes repertorios que hay en ellas y a sus intérpretes, conversando con algunos de ellos afincados en Granada y en Marruecos. Indispensables, pues su “voz” nos aproxima no solo a los textos sino a las personas que ejecutan, estudian, transmiten y comparten este arte y amor por las culturas y sus manifestaciones artísticas y espirituales.

Algunos de los entrevistados en Granada fueron: Amina Alaoui, *munshida* – cantante marroquí de Fez que pertenece a una familia vinculada a las tradiciones marroquíes, tanto cultas como populares, que ha investigado el canto árabe-andaluz especializándose en el canto gárnatí y realizando también repertorio oriental, clásico persa y canto medieval europeo-; Uzman Almerabet, *aouad* -tañedor de ‘ūd, *luthier* e investigador de Tetuán nacido en el seno de una familia de músicos andalusíes. Forma parte del mundo de los trovadores árabe-andalusíes. Especialista en la restauración y creación de instrumentos de cuerda como los distintos tipos de ‘ūd: gárnatí, andalusí, iraquí, magrebí, tunecino... argelino y morisco entre otros de creación propia. Resaltando estos por tener tras ellos un estudio profundo y reflexión filosófica donde la mística, la astrología, los efectos de la música en el cuerpo y el alma, la geometría y la alquimia, entre otros aspectos, se encuentran presentes en todos ellos, incorporándoles variables y particularidades especiales tras el estudio, creación y puesta en práctica al tañerlos. Todo ello los hacen únicos. Desarrollando una amplia creación propia de

instrumentos musicales de la época de los omeyas hasta la época nazarí, de Oriente Medio, al-Ándalus y el Magrib (lavta, ruan, ghembri, haghug, tambur, sitar, rabab, cora, haghug, zanfona, utar, saranghi, rabab, dulcimer, kamanja, pipa China, vuela morisca, *qānūn*, saz, tar, erh-hu, hu-ch'in, sarod, cora, gembri...); También podemos leer las reflexiones del *Kamanji* y *munshid* Abdel Hamid Ajbar. Perteneciente a una familia de músicos sufís de Chauen y especializado en música andalusí, sufí y oriental. Hamid es un virtuoso del violín y del canto que ha recibido distintos premios como el de música andalusí en Rabat en 1992, cómo músico virtuoso del violín y del canto en Salé en 1993 y en Fez en el 94. Certificado de honor en la música andalusí de Rabat en el 94 y dos premios consecutivos cómo mejor músico en el festival nacional de música de Chauen; Youssef ElMezghildi, *kananjhi* -tañedor del *qānūn*- de Tetuán. Procede de una familia donde la tradición sufí siempre estuvo presente. Interpreta distintos géneros desde el andalusí, al oriental, sufí o fusión flamenco árabe. Es un gran conocedor y virtuoso del repertorio de Oriente Medio para danza y un excelente músico del *qānūn*. Mohamed Nicolás Domínguez *murīd* de la *ṭarīqa murīdiyya*, estudiante del *Taşawwuf* y músico percusionista venezolano. Debo agradecer la colaboración de distintos miembros de la *ṭarīqa Nashabandy* de India y Barcelona que me invitaron a visitarles pero no me fue posible, al igual que con Halil Bárcena quien intentó también quedar en distintos momentos para una entrevista pero que finalmente no pudimos realizar quedando pendiente para una futura. Se realizaron otras entrevistas quedando algunas de ellas reflejadas en el presente proyecto de investigación.

Recorriendo distintos conservatorios, festivales, bibliotecas, lugares de culto y de oración. Y llevando a cabo una formación continuada, donde los viajes se sucedieron para los diferentes momentos del trabajo de campo.

La vía mística nos aporta otro aspecto muy importante para entender una cultura. Por ello visité distintos *ṭuruq*, *zawāyā*, *aḍriḥa*, cementerios, mezquitas y festivales de música sacra. Interesándome en concreto por los rasgos culturales y sociales de la ciudad de Fez y sus manifestaciones musicales y artísticas. Un análisis de la expresión musical de la sociedad y el estatus de la música, sus intérpretes así como los instrumentos musicales empleados para su interpretación los cuales se modifican según la finalidad y el espacio donde se dan, fueron siempre, una curiosidad latente. Haciendo una distinción entre la música ejecutada por las diferentes *ṭuruq* como espectáculo y lo que denominamos música sacra que en la mayoría de las ocasiones son alabanzas a

Dios, al profeta Muhammad o fórmulas de recitación (*dikr*). Las diversas personalidades del ámbito religioso-espiritual entrevistadas, músicos, gestores culturales, investigadores y personas relevantes al tema en cuestión aportaran más luz.

Así el trabajo de investigación, a rasgos generales, parte de tres bloques: la danza oriental, la cual se nutre de todo un amplio abanico musical, que nos lleva a profundizar en la música árabe -entendiendo esta dentro de una pluralidad que engloba distintas escuelas, repertorios, intérpretes, géneros, tradiciones y orígenes-. Y el Magrib donde nos aproxima el estudio de campo de algunos de estos distintos repertorios musicales y espacios donde se dan. Acercándonos a la música sacra en un contexto, Fez y el sufismo. Intentando apreciar la música y la danza en sus múltiples formas de expresión, comunicación, interiorización, curación, unión y elevación del ser.

Se ha pretendido que cada elemento tuviera su propio trabajo de campo y aportara una bibliografía y terminología específica. Desarrollando los aspectos técnicos, reflexionando y aportando la experiencia personal. Las entrevistas y el material de campo, como en toda investigación “viva” ha requerido de ajustes y mejoras en función de lo investigado pero siempre con la única finalidad de aportar información apropiada a la investigación.

Este proyecto, extenso en el tiempo, requería de distintos espacios y momentos para su desarrollo. Exigiendo un proceso de formación extendido y una experiencia directa. Por ello se han tocado distintos aspectos y disciplinas, pasando grandes períodos por diferentes departamentos como el de antropología social y cultural; el de historia medieval y ciencias y técnicas historiográficas; el departamento de antropología física, ciencias morfológicas y didáctica de la expresión musical, plástica y corporal; el departamento de semíticas y una vuelta al programa inicial del doctorado en historia y antropología para cerrar este primer trazado del círculo. Deseando hubiera habido en la universidad un departamento de danza y de antropología visual.

Fundamental la experiencia directa con los músicos dentro y fuera de los distintos escenarios así como con compañeras bailarinas, desarrollándose este trabajo entre Granada, Marruecos (Chauen, Tetuán, Rabat, Fez), Madrid y Barcelona. Y habiendo tenido una incursión etnográfica previa en Túnez.

La danza requiere de una formación constante. Al ser movimiento se hace indispensable ejercitarlo, el sonido y el silencio doma su estudio que ha de ser continuado y es absolutamente necesario continuarlo a lo largo del tiempo pues este cambia, se muda, transmuta y adquiere múltiples formas y lenguajes nuevos sin olvidar retornar y nutrirse de la esencia. No dejando de lado el bagaje y experiencia de los intérpretes y la propia creación artística que hace, una vez dominada la técnica se pueda “jugar” sobre ella. Se vienen realizando distintos cursos de formación para profesoras y bailarinas con el objetivo de un “re-aprendizaje” y reflexión individual, con las maestras, bailarinas, alumnas y compañeros músicos. Planteándome como aprendí esta danza, como la enseño, como me enseñan, volviendo a analizar los conceptos de base y la técnica, así como distintos elementos que empleamos en la danza, formas de aprendizaje y puesta en escena. En definitiva, llevar a cabo una reflexión del desarrollo profesional y personal en la danza junto a otros aspectos relevantes aprendiendo, cuestionando y ordenando conocimientos adquiridos. Enseñar danza en gran medida sigue siendo un aprendizaje continuo en un amplio abanico de aspectos pues te acerca a poblaciones distintas con todas sus peculiaridades, expresiones e impresiones, convirtiéndose en un laboratorio de primera mano para el estudio y sirviendo de espejo. Siendo fundamental bailar e impartir a la vez que recibir cursos específicos y formaciones con distintos maestros.

Distintas estancias en el extranjero y voluntariado en el festival internacional de música y danza de Granada. En Rabat me pidieron desarrollara una memoria y actividades en el centro de estudios al-Ándalus y para el diálogo entre civilizaciones; los distintos intercambios con la Universidad Abdelmalek Essadi de Tetuán; la Universidad El Manar de Túnez donde asistí a muchos conciertos, actuaciones y el Teatro de la Ville de Tunis donde pasé bastante tiempo. El Instituto francés de cooperación de Túnez, IEMed organizaba las noches de Ramadán y los excelentes conciertos de música oriental en el Festival de la Medina, en Carthage, en Sidi Bou Said en el *Centre des Musiques Arabes et Mediterranees* en el palacio Ennejma Ezzahra donde tenían una exposición de instrumentos musicales y una excelente programación artística. Escuchar y ver actuaciones se convierte en un aprendizaje además de ser una experiencia. Los distintos músicos, orquestas orientales, grupos sufíes, circuitos... estaban muy presentes. En la *bibliotheque du Institut Supérieur de Musique de Tunis* pude consultar y ver algunas clases que se impartían en sus aulas de igual manera que años antes en el

conservatorio hispano-marroquí de música de Tetuán donde se comportaron de una manera formidable conmigo. Gracias a Mondher Kalai del instituto superior de música de Túnez y a Mustafa Aicha-Rahmani del conservatorio de Tetuán. El grupo Malouf el M'jarred de música tradicional *andalouse tunisienne* en Túnez me hizo plantearme nuevos aspectos en torno a la música y la mística. Nasser Shamma, Anouar Brahim en Carthage, Yasser Nomann aunque ya de otro ámbito folklore pakistaní y espectáculos de música oriental clásica a los que pude asistir en Carthage como el de la ensemble Süleyman Ergüner de Turquía y Arab Music Ensemble d'Amman de Jordania junto con otros grupos y espectáculos musicales en el teatro, en la medina, en Sidi Bou Said. Así como los distintos conciertos y actuaciones en Granada donde también con el grupo al-Tarab nos fusionamos con otros artistas Haig Manoukian, Souren Baronian, Omar Faruk Tekbilek, Emilio Maya, Antonio Campos, Saïd Chraïbi, Ana Cali, Víctor Castro, Mel M'rabet... Permitiéndome poder ver y trabajar en directo con una realidad musical muy amplia donde las distintas manifestaciones musicales me enseñaban.

Quería poder realizar el trabajo de campo en Marruecos. No disfruté de ninguna beca pero si de algunos intercambios y proyectos que me sirvieron de ayuda y poco a poco iba realizando el proyecto etnográfico. Varios intercambios con la universidad Abdelmalek Essadi gracias a la oficina de relaciones internacionales de la universidad de Granada me permitió estar en Tetuán y alrededores y una estancia en Rabat de tres meses en el centro de investigación "*The center for andalusian studies and dialogue between civilizations*" gracias al vicerrectorado de investigación y tercer ciclo de la universidad de Granada. Entré en contacto con el director del conservatorio de música de Fez M. Briouel Mohammed gracias a mi director José Antonio González Alcantud. Transmitimos mi interés al director del conservatorio por querer llevar a cabo un trabajo de campo en Fez sobre «*l'Anthropologie Musicale de la danse et la Musique du Maghreb et le Rôle des Conservatoires dans la Transmission Orale de la Musique*» y así poder solicitar una beca pero no me la dieron en aquel momento y esto me llevo a presentar un proyecto de investigación musical "*Etnografía musical de los festivales de Fez como expresiones significativas de la expresión oral*" al servicio del libro, bibliotecas y centros de documentación que pertenece a la consejería de cultura de la junta de Andalucía. Este proyecto si me lo concedieron. Me permitió volver a Fez, ya esta vez con acreditación, permitiéndome fotografiar, grabar y ver y retratar el festival de música sacra de Fez. Mi incursión etnográfica a través de la fotografía en el festival

fue una oportunidad y gracias al centro de documentación musical de Andalucía y por aquel entonces a su director Reynaldo Fernández Manzano que me asesoró en cómo retratar este acontecimiento contemporáneo donde confluyen estilos y culturas de todo el mundo, recopilando mucho material visual y sonoro. Pude entrevistarme con Faouzi Skalli, con Abdallah Harsi director de comunicación del festival que dependía de la fundación Esprit de Fez me acreditó y dio todos los permisos oportunos para ello y hay que agradecersele pues me permitió acceder a todos los recintos. También fue de gran ayuda Ahmed Saïd Kadiri que me facilitó grabaciones sonoras que realizó para la radio Medi1 de Tánger mientras yo registraba el acontecimiento a través de la fotografía y la grabación audiovisual.

La música sacra en un espacio abierto, de escenario, de pago que cambia considerablemente a cuando se da en otro ámbito más privado. Mi siguiente paso fue ver y preguntar en que espacios se consideraba adecuada la música y en cuáles no. Paralelamente necesitaba comenzar un máster del departamento de semíticas de la universidad de Granada para poder así reforzar algunos aspectos antes de entrar en contacto con la tesis. Me acerqué a las *zawāyā* en Marruecos por la música y terminé queriendo entender muchos otros aspectos y conceptos en concreto en la medina de Fez.

Fez tiene la fama de capital cultural y espiritual por algo. Para entender el papel de la música sacra se hace necesario investigar sobre el *taṣawwuf* pues tenemos que delimitar que es considerado “sacra” ¿a las prácticas sufíes? ¿A las que se puedan considerar “religiosidad popular”? En ocasiones estas se encuentran ajenas tanto al islam ortodoxo como al sufismo. Para tener una opinión y poder contrastar la información que me daban los entrevistados tenía que partir de lo básico ¿qué es el *taṣawwuf*?, ¿qué implica?, ¿quiénes habían fundado las distintas *zawāyā*?, ¿que *ṭuruq* habían activas en Marruecos? Me interesaba comprender la estructura interna y la relación entre el *murīd* y el *šayj*. ¿Existía un resurgimiento del sufismo en Marruecos? La medina de Fez se encuentra repleta de tumbas ¿qué funciones adquieren las distintas construcciones?, ¿por qué nos encontramos con estos diferentes espacios?, ¿a quienes pertenece? y ¿que las diferencian de otros? Por ello, el estudio del sufismo era necesario para comprender no solo la música sino el contexto. En un principio me decían que todas las construcciones por las que preguntaba eran lo mismo, tumbas, pero para mí había claras diferencias o al menos en el terreno de campo. Siendo este el germen de mi estudio de búsqueda y localización de los *aḍriḥa*.

Poder hablar con Ahmed Lakheligh, con Abdallah Kahhak, Cherif Sidi Brahim Tidjani, un entrevistado anónimo musulmán ceramista en distintas etapas de la investigación... entre otros, iba asentando lo que leía y veía en el trabajo de campo. Asistí a reuniones en la mezquita, en la *zāwiya* y otros espacios algunos de oración, otros de veneración. En esta etapa aprendí mucho de mi director Rafael Ortega Rodrigo al que también le estoy muy agradecida por todas sus indicaciones, apoyo, correcciones y aportaciones.

Necesario ver la medina de Fez en distintos momentos del año para contrastar las diferencias durante el festival, en festividades concretas o en otros momentos del año. Intenté aprender a desenvolverme por la medina. También era necesario entender el lenguaje y preguntando por los “lugares” terminé encontrado “las moradas espirituales”. No quería limitarme con mi pensamiento en una dirección sino aprender de todo lo que se acontecía en esos espacios y era necesario comprender las diferencias. No fue fácil en el terreno de campo pero sí muy interesante y de ahí salieron varios proyectos y publicaciones. El artículo “Mística en el Islam: Música y ritmo en la recitación sufi”. Revista internacional de Música Oral del Sur, nº12, 2015 y “Mística en el Islam: *zawāyā* y *adriḥa* en la medina de Fez. Festival de las músicas sacras del mundo”. Música Oral del Sur, nº13, 2016.

Me interesaron las prácticas colectivas musicales no solo de los escenarios sino también la que se daba entre los hermanos que forman parte de una *ṭarīqa* pues estas son importantes. El ejercicio espiritual puede variar pero la música se encuentra en ocasiones presente como un medio más que como un fin. El concierto espiritual o *samā*, los instrumentos musicales, la repetición rítmica del nombre de *Allāh* y los movimientos corporales sincronizados son algunos de estos elementos de la sesión mística que pueden encontrarse presentes. En la práctica sufi se encuentra muy arraigado el *dīkr*. Consta de un ritmo establecido y de un compás respiratorio acompañado, en ocasiones, de música y movimientos. Esta práctica se encuentra compuesta por una escala ascendente de grados que el discípulo va conociendo a través del maestro.

La tesis doctoral ha sido más que un trabajo puntual. Ha conformado un recorrido único en la investigación, por ello se encuentra en simbiosis con el desarrollo profesional conformando una unidad.

1.1 Objetivos generales

1. Aproximación a la música compañera de la danza.
2. Instrumentos musicales que se emplean.
3. Observación del ritmo.
4. Introducción al sufismo, en concreto en la ciudad de Fez.
5. Reportaje fotográfico de la medina y retrato fotográfico y sonoro de personas que he ido encontrando, buscando y localizando en Marruecos.
6. Localización de las distintas *zawāyā* y *aḍriḥa*. Creación de un mapa visual de la Medina con ellos.
7. Diferenciación entre los conceptos más habituales (*zawāyā*, *aḍriḥa*, *ṭuruq...*) y otros relevantes que nos hemos encontrado al realizar el estudio.
8. Desenvolverme por la medina de Fez.
9. Asistir y retratar el festival de música sacra de Fez.
10. Entrevistar a distintas personalidades y profesionales de los ámbitos a estudiar.
11. Reflexión sobre qué podemos aportar al campo de estudio.
12. Recopilación bibliográfica, visual y sonora.
13. Realización de distintos cursos de idiomas, cursos de música árabe y andalusí.
14. Monográficos de danza e intensivos. Formación específica para profesoras y bailarinas. Talleres con algunos bailarines y maestros relevantes.

1.2 Metodología general

1. Parte de una planificación inicial, delimitación del campo de estudio¹ y elaboración del marco de aproximación teórica, así como de la elección metodológica a emplear.

2. El trabajo de campo y la construcción de datos (observación, participación, cuaderno de notas, material fotográfico, entrevistas, grabaciones de sesiones musicales ...) ha sido esencial y permanente a lo largo de toda la investigación, llegando a ser muy amplio y no pudiendo aportar e integrar todo el material etnográfico recogido debido a las limitaciones del presente proyecto universitario, pero sí que hemos realizado un tratamiento y análisis de la información y una exposición de los resultados.

3. Revisión bibliográfica. La hemos realizado en institutos de música, centros culturales, conservatorios, librerías, bibliotecas públicas y privadas, así como en otras localidades de Marruecos, Barcelona, Madrid y Granada; y en una primera etapa en Túnez.

4. Cursos y Formaciones específicas: Con Munique Neith un curso de cinco módulos de formación para profesoras de danza oriental, un taller intensivo de formación para bailarinas, un curso de perfeccionamiento y algunos talleres y clases. También me sirvió de ayuda varios monográficos y talleres que hice en este periodo de la tesis con Mahmoud Reda, Sadie Maquardt, Suheila Salimpour pudiendo tomar solo una clase con ella. También las recibidas con Bozenka Arencibia, Randa Kamel, Gamal Seif, Mo Geddawi, Gitza Krotzsch...Siempre se queda una con querer más horas de clase como por ejemplo con Gloria Alba que solo pude asistir a una de paso que iba a entrevistarla a Madrid. También realicé pensando en esta etapa el Máster en culturas árabe y hebrea: pasado y presente (del departamento de semíticas de la universidad de Granada); La música árabe y andalusí. Miradas desde El Alminar de la Interdisciplinaridad (Cátedra Al-Babtain de estudios árabes y la universidad de Granada); Certificado de aptitud pedagógica en educación física; La pluralidad cultural y religiosa en la edad moderna en el mediterráneo (universidad internacional de Andalucía, Huelva) aportándome más datos y formas de “mirar”.

¹ Carmelo Lisón Tolosana. *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica*. Madrid: Akal, 2007.

1.3 Desarrollo del Programa

En una primera etapa se pretendía un acercamiento que nos permitiera comprender la cultura musical oriental, conceptos básicos y presentación de los distintos instrumentos musicales. La introducción en el mundo de la música y la opinión directa de los intérpretes era importante. Pretendía mirar a al-Ándalus para un acercamiento a la música andalusí. Un estudio descriptivo, de campo y bibliográfico. Elaboración de un glosario. Y donde se trabajaran diferentes fuentes sonoras y audiovisuales.

Se realizaron una serie de entrevistas a músicos, cantantes y *luthiers*. En su mayoría de forma individual y en distintos contextos en Marruecos y en Granada. Muchos de ellos de repertorio andalusí y de oriente medio. Se aportaron algunos resultados de ellas y conclusiones. Al realizar estas en una primera etapa se aprecia hoy en día podría haberlas planteado de otra manera pero ha tenido su valor al estudio pues he podido hacer una comparativa a lo largo del tiempo de los entrevistados pues ha habido muchas conversaciones posteriores y algunas entrevistas nuevas gracias a ellas. Entre algunos de los entrevistados están compañeros y amigos. Las primeras entrevistas se realizaron en el 2007. Encontrándose entre ellas la intérprete de la lírica árabe-andalusí Amina Alaoui de Fez que reside en Granada; el músico, tañedor del *'ūd*, *luthier* e investigador Uzman AlMerabet de Tetuán creador de la Ensemble Al-Tarab; Youssef ElMezghildi tañedor del *qanún*, de Tetuán afincado en Granada; Abdel Hamid Ajbar, *Kamenji* y cantante de Chaouen; Omar Benlamlih *drabgi* y *muazni* nacido en Casablanca.

Sobre la primera búsqueda bibliográfica entorno a música el proyecto arranca en Marruecos. Se visitó la Biblioteca General y Archivos de Tetuán y la Biblioteca del Instituto Cervantes de Tetuán donde se consultó los cuadernos africanos y Orientales del Instituto de Estudios Políticos y los boletines oficiales de la zona de Protectorado Español en Marruecos. Visitando también las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada y el Conservatorio hispano-marroquí de Música de Tetuán. Se entrevistó al profesor y compositor Mustafa Aicha y más tarde el director del conservatorio. Se comentaron y se visitaron las aulas y ensayo que realizaban. Entro en contacto con personas que están en Casablanca, Rabat y Marrakech para que comprobaran algunas fuentes que me interesaban. Y en Granada el trabajo giró más en torno a material

personal y compañeros músicos. Así como investigación en bibliotecas y archivos de la zona. Se desarrolló en varias etapas entre el 2005 en Túnez, mas tarde en el 2008 entre Tetuán-Rabat y finalmente en el 2014 y 2015 en Fez, Granada, Madrid y Barcelona.

Realizo una primera visita a la ciudad de Fez de 21 días durante los meses de mayo y junio del 2010 donde comienzo un reportaje fotográfico en profundidad de la medina de Fez con el fin de hacer una primera recogida de datos y la elaboración de un primer mapa visual de la medina. También recojo material fotográfico y sonoro del Festival de Música Sacra de Fez del 4 al 12 de junio del 2010. Empiezo a familiarizarme con los distintos barrios y los alrededores, visito algunos cementerios y lugares de oración. En el mes de julio de 2010 hice una segunda estancia para continuar con el trabajo de campo en la ciudad de Fez donde pretendí ir a lugares importantes que quedaron por visitar y recopilar más material bibliográfico.

La bibliografía y material recogido cambiaron algunos enfoques y la forma de tratar el tema, alterando el curso de mi cronograma por cuestiones de trabajo, académicas y administrativas. Posteriormente realicé otras estancias en Fez durante 2013 y 2014, siendo la última en diciembre del 2013- enero del 2014.

No he reflejado todas las entrevistas realizadas en Marruecos pero especialmente algunas fueron muy enriquecedoras cómo en Tánger en diciembre 2012 con Ahmed Lakheligh, compositor, músico, especialista en sufismo y en música espiritual y en Fez con el *Cherif* sidi Brahim Tidjani el descendiente del *šayj* Sayyidī Aḥmad al-Tiḡānī de la *ṭarīqa Tiḡāniyya*, presidente-fundador de la asociación sufí *Le Cercle des Souffles*, el 22 y 23 de diciembre de 2012 y la de Abdallah Kahhak de la *ṭarīqa ḡazūliyya*, de la medina de Fez que trabaja cómo calígrafo para varias *ṭuruq* también en diciembre de 2012 y tuve la oportunidad de ir a las reuniones con sus compañeros, hablar con la familia y visitar distintos espacios.

En cuanto a las entrevistas, fueron realizadas en diferentes momentos, lugares, idiomas y etapas de la investigación etnográfica. Partiendo de un formato estructurado, lo más libre de prejuicios y connotaciones subjetivas, conformado por una serie de preguntas abiertas y en ocasiones algunas cerradas.

Este formato ha sido variable ya que se ha ido mejorando en función del uso y de la investigación del tema. Las entrevistas, como técnica de investigación antropológica, tenían la finalidad de recoger información no solo cualitativa sino también cuantitativa, siendo vital realizarlas cara a cara para escuchar, conversar y recoger también información de la comunicación no verbal de los informantes por ello se han encontrado también distanciadas en el tiempo. A veces, hemos dejado al entrevistado expresarse en su discurso, y ha habido casos en los que la entrevista se ha realizado en varios encuentros.

Así, se realizaron dos tipos de entrevistas: estructuradas y semi-estructuradas. En ambas, siempre hemos explicado en qué consistía el proyecto de investigación, la finalidad de éste, el guión con los puntos de interés para hablar, escuchar o desarrollar conjuntamente, planteándolos al principio de la entrevista y cuando fue necesario para reconducirlas.

Algunas de las entrevistas fueron individuales (el entrevistado y yo), otras acompañada de un traductor o ayudante pero que interferían lo mínimo y siempre cuando entre el entrevistado y yo surgía alguna duda en cuanto al matiz de alguna palabra, y alguna breve en grupo (realizadas en la calle o en las cofradías).

También fueron entrevistados distintas personas en las que dos han preferido mantener el anonimato. Un hombre de 49 años, musulmán, músico en Granada el 9 de diciembre de 2012; Un *Murīd* de la *ṭarīqa murīdiyya*, venezolano afincado en Granada Mohammed Nicolás Domínguez, 27 años, músico percusionista entrevista realizada en Granada en diciembre de 2012; En Fez un hombre de 37-38 años, de la medina, musulmán, ceramista en diciembre de 2012 con el que fue muy interesante como comunicarnos y donde aprendí nuevas formas de conversar y saludarse habiendo hablado con él en varias ocasiones anteriores; en Tánger un estudiante de doctorado de 30 años en diciembre de 2013.

Paralelamente realizo distintas actuaciones de danza con los músicos, sola y con otras bailarinas. Impartiendo distintos monográficos, *workshops*, continuando con las clases de danza que imparto habituales y recibiendo cursos de formación e intensivos que pueden consultar en el apéndice VII profesión, docencia e investigación en el apartado de formación artística. Pensando en todo momento en mi dedicación

profesional y en el proyecto de investigación para poder elegir los más convenientes para ambos. Acudo a distintos talleres monográficos, clases privadas y cursos intensivos en Granada, Barcelona, San Francisco y Madrid. Y en la temporada 2014-2015 me desplazo en cinco ocasiones a Barcelona (octubre 2014, diciembre 2014, marzo 2015, mayo 2015 y julio 2015) para la realización de un curso de formación para profesoras de cinco módulos impartido por Munique Neith en su academia que completaría con otras clases e intensivos en su escuela y con otra profesora que también tiene en Barcelona su escuela Gitza Krotzsch. Se suceden distintas entrevistas con bailarinas a mi primera maestra Samira Stella y que me regaló un precioso día además de una preciosa clase, con Gloria Alba en Madrid que era a la única de las entrevistadas que no conocía personalmente pero tenía muchas ganas por haber leído y oído hablar de ella a Shokry Mohamed, fue un lujo poder hablar con ella la verdad. Me dejó recibir una clase de su escuela –con muchas ganas de volver es una gran maestra aunque ella no se nombre como tal-. Con Nesma lo intenté pero no pudimos coincidir tampoco cuando vino a Granada y quedó pendiente, ella vivió muchos años en Egipto y tiene escuela también en Madrid además de ser de una generación de alumnas de Shokry Mohamed y de Mahmoud Reda y a quien le he comprado muchos trajes de danza, material para mis alumnas, libros, instrumentos musicales y música. Cuando me empezaron a interesar solo en su escuela y en su preciosa tienda Samai que posteriormente cerró encontraba exactamente lo que buscaba. Ahora “ha crecido todo” considerablemente, como dice Gloria Alba “hay mucho de todo”. También disfruté un tiempo con Jelila bailarina y profesora de la Academia de danza del vientre de Munique Neith en Barcelona que tiene un estilo muy personal y había conocido unos años antes en el Festival Internacional de Egipto en Barcelona, y con Amaru Sabat también profesora de la academia de Munique que es bailarina de danza oriental y de tribal entre muchas otras técnicas y disciplinas que domina. Gitza Krotzsch me dedicó también un trozo grande de su poco tiempo, mexicana con su escuela en Barcelona me interesaba que me explicara cómo había conjugado sus estudios con su danza al igual que yo intentaba. Solo pude recibir una clase privada muy enriquecedora y un taller intensivo de Baladī pero fue una gozada. Hubiera querido tomar más clases con todas ellas y otras profesionales de la danza pero cuando concluya esta etapa quizás pueda. Aprovechando una actuación conjunta entrevisté a mi compañera Helena Rull que tiene escuela en Granada. Ambas estudiamos Trabajo social y Antropología y hemos trabajado con músicos e impartimos clases en Granada siendo compañeras desde hace muchos años. Helena hace muchos

años que montó su escuela y organiza un festival trayendo a grandes figuras. A través de ella conocí a Bozenka Arencibia, a Munique Neith, a Sadie Maquardt y teniendo la oportunidad de recibir talleres con ellas y verlas bailar en un principio en Granada y posteriormente fuera.

Las entrevistas pude realizarlas durante 2014 y 2015 quedando muchas otras que hubiera querido ejecutar fuera del programa pero era imposible por tiempo y volumen, además estábamos haciendo un montón de horas diarias de danza y con un montón de compañeras que venían de otros países que hacía tiempo no coincidía y aunque había interés e iniciativa por ambas partes ya no había más espacio-tiempo. Y no deseando en este primer proyecto realizarlas por internet para aprender un poco más en directo de la investigación y sus distintos momentos. Además opino que las entrevistas cara a cara son mucho más enriquecedoras, especialmente con las personas de los ámbitos tratados. También en el 2012 aproveché, ya que había tenido de maestras a algunas de sus alumnas y a alguna alumna como alumna, cuando viajé a California e ir a Suhaila's BellyDance Studio en Albany y conocerla en persona. Solo recibí seis clases distintas en su mayoría con Andrea Sendek. También con Lori Tawasha y solo una con Suhaila Salimpour debido a que no impartía más en esa semana que podía ir pero mereció la pena ver y recibir en directo para entender otros aspectos de nuestra danza actual.

También se llevaron a cabo algunas entrevistas que tendrán relevancia en un estudio posterior. Entre estas últimas incluí a Enrique Gámez por haber sido durante muchos años director del festival internacional de música y danza de Granada, ser una persona con un amplio conocimiento musical, humilde y cercano, que ha viajado mucho entrando también en contacto con la música de distintos países árabes. Pese a sus viajes y volumen de trabajo siempre te llama, escribe y recibe. Fue un regalo poder escucharle y preguntarle. Todos los entrevistado tuvieron una gran generosidad con su tiempo pese a algunas circunstancias que les rodeaban y se lo agradezco a todos ellos.

1.4 Motivación

Al igual que las investigaciones cambian y sus enunciados para afinar en unas palabras lo estudiado, en el 2001 comienza mi trayectoria profesional como bailarina y mi nombre pasa a incorporar el de al-Qamar quedándose en Griselda Qamar.

Mi nacimiento tuvo lugar en Ponferrada y desde los dos años viví también en Gran Canaria. Desarrollándose mi infancia y adolescencia entre ambas tierras, las Bercianas y las islas Canarias. Un poco antes de comenzar la universidad vengo a Granada y me instalo en el Albaicín, donde he permanecido con mis idas y venidas desde entonces. Fue aquí donde entré en contacto con la música y la danza.

Distintos momentos y acontecimientos irían gestando este trabajo de investigación. Comienzo la diplomatura de trabajo social con el objetivo de realizar antropología social y cultural por ser esta de segundo ciclo y en estos primeros años de diplomatura empiezo en la danza oriental de una forma no buscada e inesperada brindándome quince años de profesión. Es en Granada donde comienzo a formarme académica y artísticamente. Y una cosa va sucediendo detrás de otra sin apenas pensarlo.

Sigo formándome en la danza y decido en la diplomatura de trabajo social hacer las prácticas en la organización nacional de ciegos españoles, por ser una población con unas destrezas sensoriales distintas. Paso a la licenciatura de antropología social y cultural. Conozco a mi director José Antonio González Alcantud en la diplomatura y me matriculo en la licenciatura en su asignatura de antropología política donde realizo un trabajo sobre la fabricación de Luis XIV de Peter Burke y la introducción de la danza clásica en su corte y paso con su dirección a emprender un camino de recomendaciones, decisiones y formación por y para la tesis doctoral futura que realizaremos. Así mi viaje comienza desarrollando la asignatura de trabajo de campo en la universidad El Manar de Túnez para entrar en contacto con otra tierra distinta a la magrebí y estar en contacto con otra cultura y sus manifestaciones musicales y artísticas. Cultura y país que no conocía y donde empiezo de “bajo cero”. Sus gentes y lenguas eran desconocidas para mí así como todo el proceso que se estaba gestando y viviendo allí. *La bibliotheque du institut Supérieur de Musique de Tunis* y el conservatorio, los conciertos a los que asistí prácticamente todas las semanas, centros culturales, proyecciones de cine en versión

original, un curso completo de árabe 480 horas en el *Institut Bourguiba des Langues Vivantes*, distintas *turuq* en la medina. Tuve la oportunidad de hablar con los intérpretes y preguntarles sobre qué instrumentos musicales creían eran más adecuados según que espacios, la mejor colocación de los músicos en el escenario... Había *ensembles* muy buenas que no podían trabajar fuera del país. Era la primera vez que desde que había empezado en mi danza la paraba, no fue fácil. Y en Túnez lo mismo estabas en una recepción en casa del cónsul, que en una cena con personalidades, que reunida con gente de todas las nacionalidades y profesiones distintas, que en la medina en una calle perdida hablando con un librero o viendo pobreza absoluta. Me llamó la atención la parte idealizada y estereotipada que tienen unos pueblos de otros donde a veces tiene que ver mucho la esperanza, las necesidades, las ganas de salir de una situación o de un contexto o simplemente la moda y fue increíble algunos acontecimientos que francamente no me esperaba y creía solo eran cosas que se veían en las películas o en historias de Mata Hari.

No fue fácil dejar Granada en ese momento y tuvo consecuencias pero era una preparación para lo que se iba a acontecer y las personalidades y gentes que conocí aportaron mucho a mi aprendizaje. Al volver seguía teniendo claro mi interés por la antropología, la danza, la música, Granada y Marruecos, la lengua árabe, el doctorado. Comienzo el DEA en historia y antropología y se suceden viajes a las distintas ciudades de Marruecos siempre que puedo en tiempo y en dinero hacerlo. Entrevistas, bibliotecas, archivos, cursos de formación y paralelamente la danza con sus actuaciones, impartiendo clases y formándome con otros maestros.

El voluntariado en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada fue un regalo que pude compaginar durante cuatro años seguidos. Pude ver grandes ballets, operas y escuchar música excelente. Noche tras noche que duraba el festival en la Alhambra, al lado de casa, con un escenario único el Generalife, Palacio de Carlos V y el patio de Arrayanes. Una maravilla. Trabajar en el Festival Cines del Sur también me aportó en gran medida. Sus proyecciones de cine, conferencias, el trabajar con el jurado de la sección oficial. También gracias a este festival di mis primeros talleres de danza oriental para niños en Granada abriéndose otro campo que me fascinaba queriendo luego desarrollar el CAP y llevándome posteriormente a trabajar en otro espacio distinto a la academia de danza el gimnasio donde siempre fui reacia pero que gracias a haberlo hecho en este caso ha sido de gran provecho y ha ampliado mi óptica en cuanto a las

alumnas, el trabajo desempeñado y el cuerpo. No sé si se ha debido a que durante cinco años en el único gimnasio que he trabajado es en el nuestro el WE fitness club pero lo que sí es cierto que la interacción tan positiva con nuestro equipo e impartir la actividad de danza oriental a personas tan diversas en su mayoría fuera del “circuito de la academia” me ha permitido comparar mi experiencia a lo largo del tiempo y lo sigo haciendo desarrollándome de cierta manera con ello.

Nos encontramos en un proyecto del programa de doctorado de Historia y Antropología guiado por mi tutor José Antonio González Alcantud permitiéndome las etapas que se veían necesarias en cada momento, por ello entro en el programa de doctorado de Evolución Humana. Bases de la Antropología Física del departamento de Antropología Física y estoy una época entra la facultad de filosofía y letras y la facultad de medicina donde Miguel Botella me aportó mucho y me enseñó una parte que desconocía de la antropología y en definitiva del ser humano, adquiriendo el cuerpo y el ser humano otros significados. Las estancias en Marruecos se suceden y los intercambios con la *Universidad Abdelmalek Essadi* de Tetuán a través de la oficina de relaciones internacionales de la UGR. Permanezco tres meses en Rabat realizando una memoria y proyecto para el centro de investigación *The center for Andalusian studies and the dialogue between civilizations* que concluyo con éxito a través del vicerrectorado de investigación y tercer ciclo de la universidad de Granada. Realizo cursos en árabe clásico y en dialecto entre el CLM, la EOI, el *Cultural Language Center Dar Loughat de Tetuán* y NOVE educación de Rabat. El *dariya* hace que conozca a distintos investigadores y maestros de ambos lados u orillas. Paralelamente realizo el CAP en educación física donde me permiten incluir la expresión corporal, la danza y elementos de la música y danza oriental con los estudiantes de ESO.

Realizo un proyecto etnográfico para el Centro de Documentación Musical de Andalucía en la ciudad de Fez y comienzo en Granada el Máster de Culturas Árabe y Hebrea: Pasado y Presente del departamento de semíticas donde mi director del TFM Rafael Ortega Rodrigo me dirige y enseña otras formas de investigar y ver el estudio.

Vuelvo al doctorado en historia y antropología tras este bagaje para retomar la tesis doctoral con mi tutor y director José Antonio González Alcantud “habiendo realizado todos los deberes” y para que su contribución sume en la investigación multidisciplinar del tema en cuestión y se tenga en cuenta el estudio de la parte musical desde varias ópticas Reynaldo Fernández Manzano con su aportación desde la

musicología se suma al proyecto de investigación como también director mío. Pudiendo así cerrar este primer trazado del círculo y concluir esta etapa larga, de una forma satisfactoria, para poder dar paso a nuevas etapas y proyectos.

CAPÍTULO I

MÍSTICA EN EL ISLAM: FEZ

1.1 Introducción

A raíz del Festival de Música Sacra de Fez, que se celebra cada año desde 1994, pretendí realizar una incursión etnográfica a través de la fotografía, la música y las conversaciones mantenidas con habitantes de Fez y con entendidos en aspectos del sufismo o sobre la ciudad, más concretamente sobre la medina, y llevar a cabo una recopilación de distintos materiales que me interesaban en su lengua original. Me motivaba el hecho de haber estudiado Antropología y una vez terminado el DEA quería enfocar mi tesis doctoral hacia el papel de los conservatorios en el Magrib, la transmisión oral de la música andalusí, sufí y árabe clásica, dónde se enseñaba e interpretaba y los *luthiers* que fabricaban los instrumentos musicales y cómo y quiénes tañían estos instrumentos. Por ello tenía tanto interés en fotografiar, entrevistar y visitar distintos conservatorios, *luthiers*, festivales, fábricas de instrumentos musicales de Marruecos y Túnez, estudios de grabación así como distintos organismos institucionales y colecciones particulares, teniendo siempre un especial interés por entender qué hace a una cultura, o a un grupo en concreto, “permitirse” unos instrumentos y no otros. Mi interés se remonta a las distintas conversaciones mantenidas en las “*zāwiyas*” (*zawāyā*) donde me hablaban de lo “lícito” e “ilícito”, lo que me llevó a profundizar para poder hallar un significado más concreto a todo esto y fue entonces cuando los “*ḍarīḥs*” (*aḍriḥa*)² de Marruecos, en concreto de la medina de Fez, comenzaron a despertar mi interés. Quería verlos y comprobar su existencia.

El hecho de trabajar en el Festival de Música Sacra de Fez, recogiendo material fotográfico y sonoro, me brindó la oportunidad de asistir y retratar un acontecimiento contemporáneo donde confluían estilos y culturas de todo el mundo y en el que el diálogo de civilizaciones se respiraba y se palpaba en todo momento. Recopilé material e información e intenté realizar una aproximación científica donde el interés prioritario

² *Ḍarīḥ*, pl. *aḍriḥa*. La *Enciclopedia del Islam* remite a la palabra “*ḵabr*” que significa tumba, es decir, la fosa utilizada como lugar de enterramiento de un cadáver, al igual que *ḍarīḥ*. Existe una controversia en cuanto a si es lícito o no el culto a los santones y la veneración de sus tumbas, “*saint-worship*”, y los diversos ritos de veneración, entre ellos los de peregrinación piadosa o *ziyāra*. Cf. J. Sourdel-Thomine. *s.v.ḵabr*. *EI*², Brill Online, 2014. Universidad de Granada. 8 April 2014. Puede consultarse online: http://brillonline.nl/entries/encyclopaedia-of-islam-2-Glossary-and-Index-of-Terms/kabrSIM_gi_01936.

radicaba en la música, su transmisión e interpretación, así como en los instrumentos musicales.

La fotografía constituyó una herramienta para el estudio etnográfico y gracias a ella contextualicé un poco más la medina actual, sus gentes y manifestaciones culturales. A través de la imagen se pueden contrastar aspectos que en muchas ocasiones pasan desapercibidos y ésta, al congelar acontecimientos y situaciones, permite al investigador darle a una especie de “pausa” al objeto de estudio.

Una de las primeras visitas a Fez me hizo apreciar los rasgos culturales y sociales de la ciudad e hizo que me interesara por sus manifestaciones musicales y artísticas. Eso me permitió, *in situ*, recopilar dossieres de festivales anteriores, materiales discográficos, fotográficos, bibliográficos y otro tipo de documentos e informaciones.

En un principio, mi objetivo fue analizar la expresión musical de la sociedad magrebí y crear un marco de referencia haciendo hincapié en las actitudes intelectuales ante la práctica musical en la sociedad de Fez. Pero encontré un viejo mapa³ de *adriha* y “lugares santos” y quise ver las manifestaciones musicales en dichos lugares, como ya hice en su día en Túnez⁴. Eso me obligó a instalarme en la medina de Fez para contrastar ese mapa con la situación espacial actual y reflexionar sobre su función y de qué manera estos *adriha* estaban modificando la estructura geográfica. Y comprobar si era cierta esa fama que se le atribuía de capital religiosa y cultural de Marruecos.

El estatus de la música y sus intérpretes, así como los instrumentos musicales empleados para su interpretación, se modifican según la finalidad y el espacio donde se dan. Con este proyecto de investigación etnográfico pretendí aportar material de

³ AL-KITTĀNĪ, al-Šarīf Abī ‘Abdallāh Muḥammad ibn Ŷa‘far Ibn Idrīs. *Salwat al-anfās wa-muḥādaṭa al-akḡās bi-man aqbar min al-‘ulamā’ wa-l-šāliḡīn bi-Fās*. (3 vols.). Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2004.

⁴ En 2004, los espectáculos de *Ramadán* no eran solo en los teatros, sino también en cofradías y lugares casi desconocidos de la medina. Me entrevisté con el director del Conservatorio, con miembros de distintas *zawāyā*, *luthiers*, músicos, bailarines y miembros de centros culturales y organizadores de las noches de *Ramadán* y otros eventos.

consulta para otros investigadores. La cuestión de estudiar las *zawāyā*⁵ surgió también por mi interés en la música y en explicarme por qué había tantos festivales.

En un intento por comprender y acercarme a la idea de qué es el sufismo y quienes lo conforman o definen, concluí que el sufismo es claramente la vía mística del Islam, para muchos un camino espiritual que emana de una necesidad de unidad y comunión con Dios y a través del cual se pasa por distintas etapas de conocimiento y consciencia para, en definitiva, superarse, completarse y en última instancia abandonarse para reencontrarse. La figura de los grandes místicos y su camino para la realización espiritual ha sido para muchos un avance hacia Dios y hacia la disolución de uno mismo, del “no ser”, donde la búsqueda de conocimiento, la consciencia, el estudio y aprendizaje son una constante.

En Marruecos se le da un trato especial a los *fuqarā'*, considerados hombres de *baraka* (portadores de bendición) y maestros espirituales que se les califica como hombres de bien, hombres rectos. Pudiendo ser estos pobres, humildes, descendientes de familia noble o del Profeta. En Fez muchos de ellos se encuentran enterrados en estos *aḍriḥa*.

Los habitantes de la medina y las manifestaciones culturales de esta confluyen en estos lugares, sus *maqām*⁶. Al trasladarme en varias ocasiones a Marruecos

⁵ *Zāwiya*, pl. *zawāyā*. En la *E.I.* se define como la esquina de un edificio, también como una habitación destinada para la oración. Estas, habitualmente, se construyen alrededor de la tumba de un maestro. Cf. Sheila S. Blair y C. Hamés. s.v. *Zāwiya*. *EP*, New Edition, Vol. XI, pp. 466-470.

⁶ *Maqām*, pl. *maqāmāt*. “El término *Maqam* (morada espiritual) fue recogido del Corán por los sufíes en el que aparece con frecuencia con los sentidos lugar y rango. Según eso, el *Maqam* es un lugar firme, un pilar sólido (...) los sufíes se refieren a las conquistas espirituales. Aluden con este término a las moradas o estaciones (*Manacil*) a las que el aspirante (*Murid*) accede en su escala espiritual (*Mi'ray*) hacia la presencia de *Allāh* (*al-Hadra al-Ilahía*), asentándose firmemente en cada una de ellas, cumpliendo con todas sus exigencias, requisitos, comportamientos, cortesías y sabores. Los *Maqāmāt* son varios: el *Tawakkul*, o entrega a *Allāh*, el *Sabr*, o paciencia-perseverancia, el *Shukr*, gratitud, el *Rida*, la satisfacción, *Sidq*, la sinceridad, la consonancia con la Verdad...”. Abderramán Mohamed Maanán. *Tasawwuf. Introducción al sufismo*. [S.l.]: Almuzara, 2006, pp.75-89 / Término también empleado en música para referirse a las distintas escalas modales. Cuando visité el Museo de Música en Barcelona en la sección mundo islámico había un escrito que mencionaba que “la música árabe actual estaba influenciada por el dominio turco de los últimos siglos. De estructuras monofónicas fijas y los *maqām*, de

compruebo la importancia existente sobre los “lugares santos”, partiendo de aquí la investigación para explicar a través de las distintas entrevistas y lugares visitados cómo manifiestan en Fez el concepto de sufismo. Analizando si la confluencia de festivales sobre música sufí, música sacra del mundo, documentales⁷ etc.... tienen que ver con un resurgimiento del sufismo o una mayor espiritualidad.

A través de las entrevistas con informantes varones en la medina de Fez, he comprobado que hay un afán por querer transmitir la idea de que ha habido grandes maestras sufíes y que actualmente las sigue habiendo, pero ninguno tenía a una de ellas como maestra. A veces llegué a pensar que todas esas “leyendas” sobre maestras sufíes sólo tenían como finalidad atraer turistas, personas que viajan a Marruecos atraídas por una idea romántica y efímera de lo que es el sufismo, y también estudiosos, para hacer ver que existe una espiritualidad profunda y arraigada en Fez, que aún siguen en funcionamiento muchas *zawāyā* y que se abren nuevas⁸.

Recopilé bibliografía, material fotográfico y grabaciones visuales y sonoras, tanto de entrevistas como de música, en la que hay que hacer una distinción entre la música ejecutada por distintas “*ṭarīqas*” (*ṭuruq*), como espectáculo y lo que denominamos música sacra que en la mayoría de las ocasiones son alabanzas a Dios, al profeta Muḥammad o fórmulas de recitación (*dīkr*).

origen oriental a partir de los cuales improvisan según leyes propias los *taqṣīm* donde prevalece la interpretación sobre la melodía y la base”. / (pl. *maqāmāt.*), “lugar, la posición, rango”, literalmente, comenzó a aparecer en los tratados musicales islámicos al final del período ‘abbasid, para designar modos musicales Arabo-irano-turcos y asimilados, y en este sentido musical, todavía se utiliza principalmente en la actualidad. Se piensa que este uso viene desde el lugar asignado al músico con vistas a la interpretación de un modo musical determinado; pero se verá más adelante que cada modo tiene también un lugar definido y una posición en el diapason y la digitación del ‘ud(QV). Makam tiene un significado más amplio que su “modo” de traducción. Chabrier, J.-C..”*Makām*”. *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition. Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Brill Online, 2015.

⁷ En la línea del documental “Fez: City of Saints”. Director: Mansoor Suleyman. Producción Radical Middle Way, 2012.

⁸ Hubieron conversaciones con mujeres sufíes y mujeres “espirituales”. No con *seyjas*. Aportaron material y opiniones pero no va aparecer reflejado en este proyecto de tesis doctoral más que breve pincelada. Aportaré un mapa que me realizó una de ellas concluida mi investigación en Marruecos y que me remitió online. Las entrevistas fueron concertadas pero finalmente anuladas y otras no vi relevante adjuntarlas.

Me reuní con distintas personalidades, desde antiguos gestores de temas culturales a actuales, directores de festivales, personas que trabajan en organismos institucionales o en la universidad; del ámbito religioso-espiritual, miembros de *turuq*, personas que cuidan de los cementerios, de los *adriḥa* y lugares considerados santos. Músicos, *luthiers* y personas de la medina. También tuve la suerte de recibir ayuda cuando alguna vez la necesité.

Conocer mejor la medina de Fez y poder moverme y desenvolverme por mi misma fue mi primer objetivo. Luego recorrer una y otra vez los mismos sitios, libros y lugares para mi conocimiento del tema. Otro objetivo fue visitar el itinerario de mi mapa y ver por mí misma los sitios. Y aparecieron *adriḥa* por todos lados.

La oportunidad de escuchar, conversar con investigadores y personalidades marroquíes que pese a su ocupación, responsabilidades y falta de tiempo me dedicaron no solo un momento sino horas e incluso días, hace que una se sienta agradecida. Estas personalidades de Tánger, de Rabat, de Fez son muy diferentes entre sí pero todas están, más o menos, relacionadas con el tema. No he podido reflejar cada entrevista con ellos pero si mencionaré algunos perfiles de mis informantes en la parte final del presente trabajo, guardando siempre el anonimato prometido.

1.2 Aproximación histórica a la ciudad de Fez

Idrīs Ibn ‘Abdallāh, que descendía del Profeta por la línea de su hija Fátima y Alí, primo y yerno del Profeta Muḥammad, y fundador de la ciudad de Fez, se refugió en Marruecos porque el califa de Bagdad, Hārūn al-Rašīd, quinto en la “legitimidad” de los califas ‘abbāsīs, envió un ejército a La Meca en el año 786 para eliminar a su familia. Idrīs huyó y se refugió en el norte de África, en Walīla, la antigua ciudad romana de Volúbilis. Se convirtió en líder religioso (imán) de las tribus beréberes del centro del país y fundó la primera dinastía de Marruecos, la Idrīsī (788-791), creando en el 789 la primera aglomeración de Fez.

Los bereberes lo nombraron su líder y tuvo un hijo con una concubina bereber, el cual se convertiría en el sultán Idrīs II, estableciéndose así la dinastía. Idrīs I trasladó su proyecto de la creación de la capital de Marruecos a Fez, ya que la ciudad de

Volúbilis se había quedado pequeña para su propósito y aunque quiso hacer de Fez la primera capital islámica del país, no pudo concluir dicho proyecto debido a su fallecimiento en el 792. Su deseo lo culminó su hijo, Idrīs II (803-828), y quizás por ello se le suele atribuir el mérito de la fundación de la ciudad.

En tiempos de Idrīs II se unieron a la dinastía familias procedentes de Córdoba y de al-Qayrawān (Túnez). Bajo esta dinastía se creó la “universidad” de al-Qarawiyyīn – una de las más antiguas del mundo–, fundada en Fez en el año 859 cuando se construyó la mezquita del mismo nombre, pues la universidad se encontraba asociada a la mezquita donde los estudios principales eran religiosos. La ciudad de Fez se encontraba compuesta por una población bereber a la que se le unieron familias musulmanas llegadas de al-Ándalus en busca de refugio. Todas ellas se establecieron en la medina y fundaron el barrio (*‘adwa*) de los andalusíes en el 818.

Siete años después, familias árabes de al-Qayrawān se instalaron en la orilla oeste y fundaron otro barrio, el de *Karaouine*. Las distintas poblaciones asentadas comenzaron a aportar un rico patrimonio cultural, arquitectónico y religioso.

Pero en el 828, tras la muerte de Idrīs II, supuestamente asesinado, la administración del reino pasó a manos de sus hijos y luego a la de sus hermanos. La dinastía comenzó a perder su auge notándose considerablemente en el 974.

Actualmente, la tumba de Idrīs I se encuentra en Volúbilis, mientras que la de su hijo está en Fez y ambas son veneradas y visitadas. Su *zāwiya* se encuentra en el corazón de Fez al-Bali⁹, la antigua Fez, hoy en día Patrimonio de la Humanidad.

⁹ A grandes rasgos, para hacernos una idea del espacio socio-cultural-religioso del que hablamos, Fez conserva tres zonas: *la ville nouvelle* que es la parte moderna de la ciudad; *Fez el-Jdid*, la zona que contiene la *mellah* (judería) y el Palacio Real; y la zona en la que desarrolló el trabajo de investigación, *Fez al-Bali*, el corazón de la medina donde comenzó a fundarse esta ciudad. La medina de Fez, aún amurallada, tiene distintas puertas de acceso. Una de sus entradas principales, *Bab Bou Jeloud*, fue añadida en 1913. Al atravesar esta puerta se observa una diferencia en su color y estilo decorativo en el exterior y en el interior. La puerta te sitúa en el contexto en el que te encuentras y te informa de hacia dónde te adentras tan solo con la simbología del color. Así, nos recuerda por fuera que estamos en la ciudad de Fez por su color azul (el color de la ciudad) y al atravesarla vemos que todo pasa a ser de color verde, el color del Islam, quizás indicando que estamos en la parte espiritual de la ciudad, considerada hasta hoy en día capital cultural y espiritual del país.

En el año 974, la dinastía idrīsī desapareció y el reino se dividió. A esta dinastía se le atribuyó origen cherifiano¹⁰, el establecimiento de visires en torno al rey y, lo que más nos interesa para nuestro trabajo, la fundación de la ciudad de Fez¹¹. A la dinastía idrīsī le siguieron otras que alteraron el espacio de esta ciudad: los almorávides, que conquistaron Fez en 1069, destruyeron sus murallas en 1154; los almohades, seguidores de Muḥammad Ibn Tūmart, considerado *mahdī*¹², reconstruyeron las murallas de Fez que los almorávides habían destruido, conservándose algunas partes aún hoy en día.

Alrededor del 1250 surgió la dinastía de los Meriníes o Benimerines. Construyeron las madrazas y el Nuevo Fez (*Fez el-Jdid*). Con la llegada de los meriníes, Fez recuperó su estatus como centro cultural, religioso y político con la mezquita y la universidad bien establecidas. Los Benimerines eran una tribu nómada bereber procedente del Sáhara. En 1248, los hombres de la tribu de los Banū Maṛīn aprovecharon la debilidad de la dinastía almohade y tomaron Fez y otros territorios de

¹⁰ De *šarīf*, pl. *šarafā'*: (en árabe marroquí *Šhorfā*, pl. de *Šharīf*), “noble”; término para *Ahl al-Bayt* (casa del Profeta) reservado para descendientes del Profeta Muḥammad. Idrīs I fundó la primera dinastía cherifiana en Marruecos de la que surgieron órdenes místicas como la *qādiriyya*, la *šādiliyya* “y grupos como el de Ḥusaynid *Šhurafā'*, especialmente en Fez”. Cf. E. Lévi-Provencal. *V.s. Šhurafā'*. *EP*, New edition. Leiden: Brill, 1997, pp.507-508. Fernando R. Mediano confirma la existencia de una aristocracia jerife y de su prestigio social: “Este proceso es crucial para la historia del Magrib pues conformará una nueva forma de entender la legitimación política y la reordenación social donde se premiará el linaje por encima de los méritos personales: formará un nuevo tipo de aristocracia acomodada a las nuevas circunstancias históricas”. Fernando R. Mediano. *Familias de Fez (SS.XV-XVII)*. Madrid: CSIC, 1995, p.18.

¹¹ Víctor Morales Lezcano. *Historia de Marruecos*. Madrid: La esfera de los libros, 2006, p.74.

¹² “El bien guiado” el que vendrá a restablecer la religión verdadera, el islam, y a liderar una era de justicia antes del final de los tiempos, del juicio final. Cf. Luz Gómez García, el “*Mahdismo* es una corriente doctrinal sunní que predica la llegada de un *mahdi*; también el movimiento religioso y político seguidor de uno de ellos”. Luz Gómez García. *Diccionario de Islam e islamismo*. Madrid: Espasa, 2009, pp.197-198. Según Rafael Ortega, el concepto de *mahdī*, desde un punto de vista no coránico, es entendido como “jefe y profeta guiado por Dios que restaurará el islam en su perfección primitiva...”. Este concepto fue desarrollado por la *šī'a*, es un auto de fe, y las tradiciones lo vinculan con un descendiente de ‘Alī; luego fue tomado por la *sunna* que cree que esta figura es un reformador y purificador de la religión. Cf. Rafael Ortega Rodrigo. *El movimiento islamista sudanés. Discursos, estrategias y transformaciones*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2010, pp.25-26.

Marruecos. En 1269, Abū Yūsuf Ya‘qūb conquistó Marraquech y desde entonces se comenzó a hablar de una nueva dinastía: la Meriní (1269-1465).

Lo que más nos interesa es, sobre todo, el gran legado monumental que dejaron los meriníes: madrazas; mezquitas; palacios; fortalezas; fundaciones piadosas y pedagógicas en las que se transmitían sus ideas, distintas a las de los almohades, y difundían la jurisprudencia *mālikī*¹³, formando a los funcionarios de justicia y de la administración del Estado. El poder Meriní fue apoyado por los andalusíes que venían huyendo de los avances de los reinos cristianos en la Península¹⁴. En definitiva, desde el 1250 y durante dos siglos, hicieron de Fez la capital del imperio.

A finales del siglo XV, la dinastía Meriní decayó económica y políticamente. A las puertas de Marruecos se encontraban turcos, portugueses y españoles (Enrique III había asediado Tetuán a finales del s. XIV y en 1415 fueron los portugueses los que conquistaron Ceuta). En 1525 ascendió al poder la dinastía *sa‘dī*, formada por miembros de la tribu árabe Banū Sa‘d que afirmaban ser descendientes del Profeta y tener la legitimidad para gobernar. Los *sa‘dīes* se instalaron en Fez y comenzaron a dejar su huella: restauraron edificios culturales y religiosos, activaron el comercio y expulsaron a los portugueses de Agadir en 1541.

Según el investigador Rodríguez Mediano, la toma de Fez por los *sa‘dīes* está considerada por la historiografía como un punto de inflexión. *‘Ilm, baraka*¹⁵, jerifismo,

¹³ *Mālikī* es la escuela jurídica del Islam sunní que adopta la doctrina del Imam Mālik Ibn Anas al-Aṣḥāhī, y en la que se cuentan numerosos sufíes. Cf. N. Cottart. s.v. *Malikiyya. EI²*, New Edition, vol.VI, 1991, pp. 278-283.

¹⁴ Entre ellos, “el último príncipe nazari de Granada, Abu Abdil, (quien) trajo consigo toda su fortuna y se instaló en Fez”. Cf. Eva Schubert. Programa Museo Sin Fronteras: *El Marruecos Andalusi. El descubrimiento de un arte de vivir*. Madrid: Eddif, 2000, pp. 89-90.

¹⁵ “Hablar del jerifismo es hablar de la *baraka* transmitida directamente desde el Profeta entre sus descendientes. Con la llegada al poder de los sa‘dīes se instaura una dinastía jerife. Ya antes lo habían intentado los meriníes”. Cf. Fernando R. Mediano. *Familias de Fez...*, op.cit., p. 17. Según Christian Bonaud, la *baraka muḥammadiyya* ha sido transmitida sin interrupción desde el Profeta Muḥammad quien a su vez la tenía de *Allāh* por mediación del ángel Gabriel. “En el curso de una ceremonia ritual, el aspirante a *murid* establece con el *sayh* un pacto *bay‘a ‘ahd* y le transmite al discípulo el influjo espiritual que viene a fecundar su alma y a despertar lo que duerme en ella. El discípulo queda enlazado en una

misticismo “popular”, son las corrientes que la nueva aristocracia religiosa tiende a integrar a través de un sistema de organización cuya importancia, antes tangencial, pasa ahora a ocupar un puesto central en la ciudad: la *zāwiya*. Un ejemplo de ello lo encontramos en Fez con la *zāwiya* de los Fāsiyyūn¹⁶ cuyos miembros inundarían todos los ámbitos de dicha ciudad.

La importancia de las *zawāyā* queda reflejada de forma especial en los momentos de crisis causados por epidemias y hambrunas, pues estas acogen y proporcionan alimento, como por ejemplo cuando los *sa’dies* ascendieron al poder y cuando se disgregó la dinastía con la muerte de Aḥmad al-Manṣūr (1578-1603). Las fuentes recogen relatos sobre la abundancia de alimentos y la capacidad de las *zawāyā* para repartirlos entre sus huéspedes. Esta función será utilizada, a veces, como instrumento político¹⁷.

Fez, que durante siglos se había mantenido como centro espiritual del país, con la llegada de la dinastía ‘*alawī* en el siglo XVII volvió a ser la capital política “como lo fue siempre que la influencia árabe era más fuerte que la bereber; con una excepción con el sultán Mulay Ismâ’il que solo confiaba en su ejército de esclavos sudaneses. Más tarde, con el protectorado francés el sultanato traslada su sede a Rabat ”¹⁸.

Los orígenes de la dinastía ‘*alawī*, seguidores de ‘Alī, yerno del Profeta, comienzan con Mawlāy al-Šarīf ‘Alī (1636-1664). El clan de los *alawies* fue desafiado

cadena *silsila* de maestros espirituales que se remontan hasta el Profeta. Formando parte de una *ṭarīqa* y comunicándole el *wird*, la letanía específica que deberá practicar con regularidad”. Cf. Christian Bonaud. *Introducción al sufismo: el taṣawwuf y la espiritualidad islámica*. Barcelona: Paidós, 1994, pp.55-56. Jasim Alubudi sostiene que “toda la grandeza del *sayj* reside en la posesión de la *baraka*, bendición divina, que va anexada a la estirpe, transmitiéndose de padres a hijos. Transmitiéndose por oraciones rogativas, contacto y la imposición de manos”. Cf. Jasim Alubudi. *Sufismo y ascetismo*. Madrid: Visión net, 2005, p.45.

¹⁶ “Abu l-Mahasin al-Fasi miembro de una familia de andalusíes de Alcazarquivir, fundador de la *zāwiya* de los *Fasiyyun* en Fez”. Fernando R. Mediano. *Familias de Fez...*, *op.cit.*, p. 121.

¹⁷ Fernando R. Mediano. *Familias de Fez...*, *op.cit.*, p.19.

¹⁸ Titus Burckhardt. *Fez, ciudad del Islam*. Barcelona: Terra incógnita, 1999, p.65.

por la *zāwiya* Dila, que contaba con el apoyo de otras cofradías religiosas¹⁹. Se observa que se visitan las tumbas de guías espirituales y se realizan cultos a la naturaleza o a símbolos de luz por parte de los *alawíes*, quienes tenían sus propias normas de azaque, ayuno y oración, así como la costumbre de no acudir a la mezquita, ni viajar a La Meca.

La medina de Fez se conserva como si el tiempo se hubiera detenido en ella. Existe un notable contraste entre su población y calles de la parte antigua y las personas que habitan la parte nueva y más moderna con grandes avenidas y comercios. La ciudad alberga una de las “universidades” más antiguas del mundo, la de *al-Qarawiyyīn*, que sería sede de una verdadera fuerza política y que competiría con la naciente Casablanca. Así, Fez no sólo era centro espiritual, sino también intelectual, artístico y cultural.

1.3 Mística en el Islam

El sufismo se encuentra en un contexto sociocultural que lo influye y en ocasiones desvirtúa o reconduce hacia otros caminos no tan cercanos al mensaje originario o a los pilares que lo sostienen, se hace imprescindible hablar del “principio de autoridad” o liderazgo en el Islam pues este ha girado en torno al hombre y no a la mujer. La ley islámica emana de la *šarī‘a*, la jurisprudencia se ha encontrado reservada al hombre y esta visión separatista repercute en la parte espiritual. Hay elementos propios de la mujer que condicionan la visión de capacidad de las místicas sufíes, se observa que la difusión de su vía mística o conocimiento será más bien en el ámbito

¹⁹ Creemos que es correcto usar la palabra *zāwiya* cuando hablamos del espacio físico o de la edificación en torno a la tumba del fundador. Sin embargo, también es usada cuando hay un gran número de seguidores no de una sola *zāwiya* sino de varias unidas, organizadas y distribuidas en distintos emplazamientos geográficos, pero a nuestro parecer cuando se dan estas circunstancias deberíamos emplear el término *ṭarīqa*. Titus Burckhardt afirma que “Las diferentes «ramas» de la filiación espiritual del sufismo corresponden de forma muy natural a diferentes «vías» (*ṭuruq*), y cada gran maestro que está en el comienzo de una cadena particular tiene autoridad para adaptar el método a las aptitudes de una determinada categoría de hombres dotados para la vida espiritual. Las distintas «vías» corresponden, pues, a las diversas «vocaciones», y todas están orientadas hacia un mismo fin; de ningún modo se pueden considerar escisiones o «sectas» en el interior del sufismo, aunque ocasionalmente hayan podido producirse desviaciones parciales, que han dado lugar a verdaderas sectas”. Cf. Titus Burckhardt. *Introducción al sufismo*. Barcelona: Paidós, 2006, pp.23-24.

privado. A veces, en el sufismo, hay mujeres como Rābi‘a al-‘Adawiyya (717-796)²⁰ que ocupan un puesto destacado. Es quizás una de las mujeres sufíes más conocidas en la actualidad.

“Fue una de las primeras y célebres mujeres sufíes. Escribió una de las más importantes crónicas literarias de la experiencia sufí. Mística, de gran belleza, patrona de su ciudad Basora y tomada como ejemplo en las órdenes de su tiempo...”²¹.

Este tipo de obras en las que se relatan las enseñanzas de maestros y maestras sufíes y se da cierta información, aunque limitada, sobre sus cualidades personales es usual y tenemos otros ejemplos, también en español, como *Los sufíes de Andalucía*²². En esta obra, de unos 67 maestros, se menciona a 3 mujeres: Fāṭima bint al-Muṭannā; una esclava de Qasīm al-Dawla y Zaynab al-Qal‘iyya²³. Cumpliéndose en gran medida una diferenciación pese a desde un punto de vista espiritual ser la mujer y el varón idénticos para el Islam²⁴.

²⁰ Rābi‘a al-‘Adawiyya, nacida en la ciudad iraquí de Basora, expresó su amor a Dios en versos como estos: “quiero derramar agua en el infierno y prenderle fuego al paraíso, para que desaparezcan ambos velos y ya nadie alabe a Dios por miedo al infierno o esperanza de ir al paraíso, sino tan sólo por Su eterna belleza”. Ese amor a Dios predicado por Rābi‘a es lo que en las décadas y siglos siguientes habría de convertirse en el centro del sufismo. Cf. Annemarie Schimmel. *Introducción al sufismo*. Barcelona: Kairós, 2003, p.19.

²¹ Junto con Ḥasan al-Baṣrī (642-728) fueron los maestros sufíes más importantes del siglo VIII. Cf. Malek Chebel. *El islam: Historia y modernidad*. Madrid: Paidós, 2011, p.102.

²² Ibn Arabī. *Los sufíes de Andalucía*. Barcelona: Editorial Sirio, 2007, pp. 5-6. Esta obra son extractos biográficos de maestros sufíes de los siglos XII y XIII de la España musulmana y del Magrib, extraídos de dos obras de Muḥḥī al-Dīn Ibn ‘Arabī: *Rūḥ al-quds fī muḥāsabat al-nafs* (El espíritu de la santidad que guía el alma) obra escrita en La Meca en 1203-1204; y *al-Durrat al-fājira fī ḍikr fimā intafa‘tu bi-hi fī tarīq al-ajira* (La perla preciosa), escrita, parece ser, en 1223.

²³ Ibn Arabī. *Los sufíes de Andalucía*. Barcelona: Sirio, 2007, pp. 199, 223 y 225. De la segunda, se dice que “servía a los Iniciados y seguía el Camino con una sinceridad inflexible. Tenía las virtudes de la futuwah y practicaba el combate espiritual más intenso...”; y de la tercera, que “procedía de la fortaleza de los Banū Jamad”, p.225.

²⁴ Según Dale F. Eickelman: “Desde un punto de vista espiritual, para el Islam la mujer es idéntica al varón, con el que comparte la condición de ser humano y criatura de Dios...sin embargo, en la

Previo al trabajo de campo se realizó una primera investigación bibliográfica donde la lectura de distintos autores era necesaria²⁵. Posteriormente, pasaría en distintos momentos al trabajo de campo en Marruecos donde surgirían nuevos autores, documentos y material audiovisual de primera mano. Realmente todo comienza a gestarse en mi primer viaje a la citada ciudad. Una segunda toma de contacto con la realización de un proyecto etnográfico y varias incursiones posteriores. Poco a poco el proyecto etnográfico se convierte en un trabajo de investigación para mi tesis y de retratar y grabar distintas veladas de música sufí en distintas *zawāyā* de la Medina y en actuaciones del Festival de Fez de las Músicas Sagradas del Mundo.

Las entrevistas fueron variadas. Faouzi Skalli y Mr. Abdallah Harsi (directores en distintos momentos del citado festival); a Jabus (profesor estudioso del sufismo que trabajaba en la delegación de Asuntos Islámicos de Fez), personas de distintas *turuq* pertenecientes a los gremios de la cerámica, la caligrafía o la música que en alguna ocasión también me presentaron a sus maestros, compañeros de *zāwiya* y pude estar presente en sus reuniones. También tuve la oportunidad de entrevistar en varias ocasiones en Marruecos (Fez), *šarīf Sidi Brahim Tidjani* (descendiente del *šayj* Sayyidī Aḥmad al-Tiḡānī) de la *ṭarīqa Tiḡāniyya*, presidente-fundador de la asociación sufí *Le Cercle des Souffles*; En Tánger, una entrevista que duró varias horas en diferentes días a

formalización a partir de la *charía* de determinadas prácticas rituales (pilares del Islam) o de carácter doctrinal, se impusieron diferencias según el sexo del creyente”²⁴.

²⁵ Se examinaron libros y artículos de distintos autores: Jasim Alubudi, Juan Pedro Andújar García y Mehmet Siginir, Marc Augé, Michaux Bellaire, Pablo Beneito, Tahar ben Jelloun, Shaij Khaled Bentounés, Christian Bonaud, Titus Burckhardt, José Cazorla, Clemente Cerdeira, Malek Chebel, M. Fatih Citak y Huseyin Bingul, Vicent J. Cornell, Francisco Cruces, Reynaldo Fernández Manzano, Julia Day Howell y Martin de van Bruinessen, Gutiérrez Delgado, Dale F. Eickelman, Arabi El Hassane, Enrique Gómez Carrillo, Luz Gómez García, José Antonio González Alcantud, Amina González Costa y Gracia López Anguita, Fethallal Gülen, Halima Ferhat, Patrick Haenni, Ibn Arabi, Lévi-Provencal E., Abderraman Mohamed Maanán, Ester Massó Guijarro, Fernando Rodríguez Mediano, Jean-Louis Michon, Víctor Morales Lezcano, Javad Nurbakhsh, Rafael Ortega Rodrigo, Mohammed Kably, Alexandre Popovic y Gilles Veinstein, Jose Miguel Puertas Vélches, Carlos Quirós Rodríguez, Nicholson Reynold Alleyne, Annemarie Schimmel, Eva Schubert, Mark J. Sedgwick, Mehmet Seker, Idries Shah, Emilio Spadola, María Tabuyo Ortega, Francisco Trujillo Machacón, Eva De Vitray-Meyerovitch y Maria-Pierre Chevrier, John O. Voll, Amina Wadud, Carmelo Lisón Tolosana, Josep Lluís Mateo Dieste, Halil Bárcena..

Ahmed Lakheligh miembro compositor, músico, especialista en sufismo y en música espiritual que desde hace años tiene un programa de radio sobre sufismo en Media1 además de tañedor del Qānūn y fundador de la Ensemble Ibn Arabi; Abderrahim Amrai (Hamadcha de Fez); al antiguo jefe de la oficina de turismo Mohammed Mtiri ...

Distintos fotógrafos, periodistas y personalidades venidos de distintas partes del mundo con los que pude coincidir y contrastar opiniones a consecuencia del festival de Música Sacra del Mundo también enriquecieron a la investigación.

Tras el estudio bibliográfico en el terreno de campo encuentro algunas de las obras que a mi parecer son de interés su consulta: AL-KITTĀNĪ, al-Šarīf Abī ‘Abdallāh Muḥammad ibn Ŷa‘far Ibn Idrīs. *Salwat al-anfās wa-muḥādaṭa al-akyās bi-man aqbar min al-‘ulamā’ wa-l-ṣāliḥīn bi-Fās*. (3 vols.). Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2004; LE TOURNEAU, Roger. *Fās qabl al-ḥimāya*. (2 vols.). Beirut: Dār al-Garb al-Islāmī, 1986; al-ŠARĀT, Abū ‘Abdallāh Muḥammad ibn ‘Ayšūn. *Al-Rawḍ al-‘aṭr al-anfās bi-ajbār al-ṣāliḥīn min ahl Fās*. Rabat: Manšūrāt Kulliyya al-Adab wa-l-‘Ulūm al-Insāniyya bi-l-Ribāt, 1997 y ZOUANAT, Zakia. *Le Royaume des Saints*. Rabat: Adeva, Graz – Autriche- 2009.

Parece obvio que es el sufismo pero cuando preguntas y entrevistas a personas de distintas condiciones no siempre coinciden. Preguntaron: “¿En qué consiste el sufismo?” A lo que Abu Saïd Ibn Abi’l Khahir le respondió: “Aquello que te ronda en la cabeza, Abandónalo; lo que tienes entre manos, dalo; lo que ha de sucederte, no lo esquives”²⁶.

En muchas ocasiones nos encontramos con literatura de viajes o poemas que hablan del sufismo a modo de ejemplos de situaciones cotidianas o conversaciones entre maestros y discípulos. Muchas veces son cuentos metafóricos con ideas de fondo muy elaboradas, como es el caso de Farīd ad-Din Attar en el Libro de los secretos.

Otros investigadores hacen mención en sus artículos a cortas situaciones para explicar el concepto: En su soledad, él le preguntó a una vieja: “¿Cuál es el fin del

²⁶ Shayj Khaled Bentounés. *El sufismo, corazón del Islam*. Barcelona: Obelisco, 2001, p.7.

amor?” Y ella le contestó:” ¡Tonto! ¡El amor no tiene fin!” “¿Y por qué no?”. “Porque el Amado no tiene fin”²⁷.

Podemos afirmar que el sufismo es claramente la vía mística del Islam, para muchos un camino espiritual que emana de una necesidad de unidad y comunión con Dios y a través del cual se pasa por distintas etapas de conocimiento y consciencia. Un camino de superación continuo, donde la persona se abandona en el sentido de romper con todo lo aprendido y disolver los prejuicios y estereotipos adquiridos. Aprender a reencontrar el origen conectando con el todo y sin dejar de lado la vida material, social o familiar. No es dejarlo todo, es ser responsable con todo desde otra óptica. La figura de los grandes místicos y su camino para la realización espiritual ha sido para muchos un avance hacia Dios y hacia la disolución de uno mismo, del “no ser”, donde la búsqueda de conocimiento, la consciencia, el estudio y aprendizaje han sido siempre una constante. Por lo que es un trabajo duradero y persiste toda la vida.

El sufismo aporta un método para este camino con variantes según el maestro y la *ṭarīqa*. Método que ha de ser voluntario, altruista y en gran medida, difícil de conciliar con las obligaciones de la vida diaria. Se comprueba la existencia de personas que se autodenominaban sufís pero no musulmanas quizás influenciados por una gran “red” que se ha generado de “turismo espiritual” en torno a festivales sufís, ciudades y lugares santos. Se aprecia tanto en España como en Marruecos un “no sufismo” del cual se obtiene beneficios y en los que no siempre, pero a veces, se aprecia la transmisión de unas ideas de un sufismo desvirtuado pues no tienen que ver con el Islam. Un ejemplo de ello lo encontramos en retiros y cursos que se promocionan los ejecutantes como derviches y luego no tienen en cuenta lo más básico. Una cosa es girar como un derviche y otra bien distinta serlo.

En boca de los distintos investigadores consultados, veo necesario hacer un recorrido a modo de resumen por distintas definiciones que se han hecho sobre el sufismo para comprobar diversas opiniones en cuanto al concepto y su origen. Veamos que nos dicen.

²⁷ Annemarie Schimmel. *Introducción al sufismo*. Barcelona: Kairós, 2007, p.33.

En el Islam se establecen unas prácticas rituales comunes, muy bien definidas, para todos los creyentes. A la vertiente mística del Islam se la denomina *Taşawwuf*²⁸: sufismo²⁹. Veamos a continuación varias definiciones de este término según algunos autores. Jasim Alubudi señala que este concepto se encuentra dotado de “tres dimensiones: la vertical, hacia *Allāh*, al cumplir Sus mandamientos; la horizontal, hacia la humanidad; y la interioridad, hacia uno mismo, que comprende la aniquilación del individuo para su proximidad a la Divinidad, destruyendo todo resto de materialidad que obstaculice la intimidad con el Ser Supremo”³⁰.

²⁸ El fenómeno de la mística dentro del Islam. Es la Masdar de la forma V del S-wf radical indicando en primer lugar que viste con ropa de lana (SUF), el atuendo de ascetas y místicos. Un místico es llamado sufí o Mutasawwif, Colls, sufiyya o mutasawwiya. 1. El desarrollo temprano en los idiomas árabe y tierras persas. Massington, L.; Chittick, W.C.; Jong, F.de; Lewisohn, L.; Zarccone, Th.; Ernest, C; Aubin, Fraçoise; J.O. Hunwick. “*Taşawwuf*”. *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition. Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Brill Online, 2015.

²⁹ Según Sedgwick, el sufismo se inició como una práctica sin denominación especial, como el combate del individuo contra su propio yo en el gran *ŷihād*: “A partir de ahí surgieron una teoría y unas órdenes; las órdenes aparecían, se difundían, declinaban y eran reemplazadas; la lista de los grandes *sheijs* y *walis* creció considerablemente. Los sufíes se implicaban en actividades comerciales, políticas y guerreras e intervenían en la administración del Islam como eruditos, juristas y predicadores. Al cabo de más de un milenio, la corriente general en la que se había insertado el sufismo experimentó unos cambios que forzaron la marginación del sufismo en el plano político, social y económico, hasta convertirlo a veces en casi una secta dentro del Islam, objeto en ocasiones de persecución. A finales del siglo XX, el sufismo sufre un eclipse parcial en el mundo islámico a la vez que empieza a difundirse en Occidente, en aquella civilización cuya anterior expansión fue la causante de los cambios que sirvieron para marginar al sufismo en el mundo islámico”. Cf. Mark J. Sedgwick. *Breve introducción al sufismo*. Salamanca: Sígueme, 2003, p.117.

³⁰ Jasim Alubudi. *Sufismo y Ascetismo*. Madrid: Visión Net, 2005, p.19. Según este autor, “la palabra *taşawwuf* consiste en cuatro consonantes: t.s.w.f. La T representa tawba, el arrepentimiento. La Ş essafa, el estado de paz y alegría. La W simboliza wilaya, que es el estado de santidad y proximidad de los amantes y amigos de *Allāh*. Y la cuarta letra, la F, simboliza fana, la aniquilación del individuo para su proximidad a la Divinidad”. Cf. Jasim Alubudi. *Sufismo y...*, *op.cit.*, p. 5 y p. 59.

Gilles Veinstein nos señala: “el Islam no se reduce a un sistema y una ideología política sino a una forma de relación entre el hombre y la potencia divina”³¹. Según Maanán el término sufí guarda relación con el acto de ponerse una prenda de lana (*ṣūf*) utilizada por los primeros sufíes en el siglo IX en Kufa, y era signo de austeridad³². Luz Gómez García nos indica que vestir esa pieza de lana era señal de renuncia a los bienes materiales. También suele relacionarse con la *sofía* griega o con la idea de pureza (*ṣafā'*)³³.

Sin embargo, Schimmel considera: “si bien se ha intentado asociarlo con la palabra árabe *ṣafā'* (pureza), algunos de los primeros exegetas supusieron que los sufíes en cierto modo eran los sucesores de los *ahl as-suffa*, la gente del vestíbulo, que vivía devota y humildemente en el patio del profeta”³⁴. Christian Bonaud añade, por su parte, que el término puede derivar de “los Banu Sufa, esa casta o linaje sacerdotal (más que tribu) preislámica, cuyos miembros llevaban un mechón de lana como signo de su consagración al servicio de la *Ka'ba*”³⁵.

Annemarie Schimmel³⁶ nos relata: “en Arabia Saudita y entre algunos grupos islámicos del Norte de África y Sudán hay musulmanes ajenos u opuestos al misticismo y probablemente argumentaría que sufismo, *taṣawwuf*, no puede ser un término islámico, ya que la palabra o su raíz no aparece en el Corán”.

Abderramán Mohamed Maanán sostiene que apareció para distinguir aquellos musulmanes que llevaban una vida ascética y de devoción. “Aproximadamente un siglo después de la revelación del Corán, diversas ciencias musulmanas se fueron definiendo, y una de ellas fue la del sufismo, la vía hacia la vivencia de lo más íntimo del Islam.

³¹ Alexandre Popovic y Gilles Veinstein (coords.). *Las sendas de Allah. Las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Bellaterra, 2000, p.13.

³² Mohamed Abderramán Maanán. *Tasawwuf. Introducción al sufismo*. S.L.: Almuzara, 2006, p.10.

³³ Luz Gómez García. *Diccionario de Islam e islamismo*. Madrid: Espasa, 2009, p.304.

³⁴ Annemarie Schimmel. *Introducción al..., op.cit.*, p. 20.

³⁵ Christian Bonaud. *Introducción al sufismo: el Tasawwuf y la espiritualidad islámica*. Barcelona: Paidós, 1994, pp.57-58.

³⁶ Annemarie Schimmel. *Introducción al..., op.cit.*, p. 20.

Taşawwuf fue, pues, el nombre técnico que se dio a uno de los aspectos del Islam (el de su interiorización), al igual que *Fiqh* sirvió para designar el Derecho (la forma externa del Islam), o *Kalam* para los estudios sobre la Doctrina. Se trata de “especializaciones” sobre el conjunto de la Revelación, que tuvieron sus jefes (imanes) y maestros (*shayjs*)³⁷.

Enrique Arques³⁸, señala que “la palabra *sufi*, según unos, se deriva de *sof*, lana, porque de ella era el vestido blanco de los primeros ascetas del islamismo [*sic*] que lo copiaron –dicen– de Jesús y de Juan; otros aseguran que alude a los asientos de la mezquita de Medina, porque allí se sentaban los doctores místicos”.

Para Titus Burckhardt “*al-Taşawwuf* significaría únicamente «vestirse de lana» (*sûf*) pues los primeros sufíes –se dice– sólo utilizaban ropas confeccionadas de lana pura. Es posible que éste sea el origen ocasional del término, y que ese sentido muy exterior haya velado un sentido más profundo: en efecto, según su simbolismo numérico, el término *al-Taşawwuf* es el equivalente de *al-Hikmat al-ilâ-hiyâh*, «la sabiduría divina» y nos relata que “Al-Bîrunî sugiere la derivación de *sûfî* (plural *sûfiyâ*) del griego *sophia*, «sabiduría» pero esta derivación es etimológicamente insostenible, pues normalmente la *O* se transforma en *sîn*, no en *sâd*”³⁹.

El maestro, como persona que enseña “como andar este camino espiritual, en qué dirección” podemos afirmar que hay muchos maestros que incluso han elaborado sus propias reglas y a veces parece quieren obtener de ello un status y poder sobre los miembros que instruyen estableciendo jerarquías y condiciones. También los ha habido dotados de una gran sabiduría y conocimiento, pero hay una gran escasez de maestros entendidos como la figura de los grandes *şayj* de antaño. No por ello afirmamos que no existan pero sin ánimo de ofender con la comparación es como un profesor de baile que no ha sido bailarín o un músico teórico que nunca ha tocado música en directo.

³⁷ Abderramán Mohamed Maanán. *Taşawwuf...*, *op.cit.*, p.10.

³⁸ Enrique Arques. “Los santos”, en El Hassane Arabi (ed.). *Magia y Superstición. Santos y santuarios de Marruecos*. (Selección El Hassane Arabi). S.l.: Clan, 2006, pp.83-90, p.89.

³⁹ Titus Burckhardt. *Introducción al sufismo*. Barcelona: Paidós, 2006, *op.cit.*, p.17.

El intelectual turco Fethullah Gülen, en su artículo *El sufismo y sus orígenes*, menciona “la necesidad de instrucción espiritual para adquirir unos hábitos de autodisciplina y búsqueda activa del conocimiento para desembocar en el Uno Absoluto”⁴⁰, hecho que muchos afirman indispensable pero no hay que olvidar que a veces ocurre al contrario o no ocurre exactamente así. En palabras de Abderraman Mohamed Maanán “El sufí es aspirante (*murīd*), pobre (*faqīr*) y va por el camino (*ṭarīq*) con un método (*ṭarīqa*) y un maestro (*šayj*). Conformando un grupo organizado y donde el *murīd* debe buscar la compañía de un maestro cualificado o *šayj* concedor de la senda. Los maestros sufíes (*šuyūj*) han dependido de los principios básicos de la *šarī‘a* basando sus pensamientos en el Corán y la *Sunna* y elaborando sus métodos a partir de estas fuentes básicas del Islam. Un *šayj*, en el *tašawwuf*, es un maestro sufí. Es un guía espiritual que ha aniquilado su ego y es hábil en la ciencia del corazón y la sinceridad⁴¹. Vigila e indaga en el corazón de su discípulo y le conduce. Cuando este se va elevando en grados (*maqāmāt*) debe ser firme pero siempre cuidando de su discípulo”. Creo esto da unas pautas para discernir muy bien que no debe hacer un supuesto maestro.

Los sufíes deben ir conquistando moradas espirituales, las *maqāmāt*, que según unos son 7, otros dicen que 12, otros que 20 y otros concluyen que son infinitas. Independientemente, antes de acceder a las moradas espirituales, se deben cumplir una serie de condiciones para la iniciación en una cofradía y ser admitido por un *šayj*⁴²: una verdadera predisposición mística; servir a los demás; servir a Dios sin esperar recibir algo a cambio porque entonces se estaría sirviendo al propio ego; guardar el propio corazón con una concentración constante en el Señor. El versículo 37 de la azora 24 (*La*

⁴⁰ Fethullah Gülen. “El sufismo y sus orígenes”. (5 febrero del 2012). Disponible en: http://www.webislam.com/articulos/68154-el_sufismo_y_sus_origenes.html (Consultada el 8 Abril 2014)

⁴¹ Abderraman Mohamed Maanán. *Tasawwuf...*, *op.cit.*, pp. 46-53.

⁴² Jean-Louis Michon. *Luces del Islam. Instituciones, arte y espiritualidad en la ciudad musulmana*. Barcelona: Sophia Perennis, 2000, p.132.

luz) refiere lo siguiente: “hombres a quienes ni los negocios ni el comercio les distraen del recuerdo de Dios”⁴³ (Corán: 24,37).

Si todas estas condiciones se dan, el *ṭālib*, aspirante a la vía mística, se vincula a un maestro, el cual está afiliado a una cadena de maestros que se han sucedido ininterrumpidamente desde el Profeta Muḥammad. “La rendición a *Allāh* y la búsqueda continua del camino hacia Él es una constante. El camino de la iluminación (*fath*), el sometimiento a la *ṣarī‘a* y la intención de retorno hacia *Allāh*, (*tawba*), forman parte de este camino. El Corán es la base de todo conocimiento espiritual en el Islam”⁴⁴. El acercamiento, la interpretación, la comprensión y la lectura es un método en la tradición sufí y aún siendo un método es ilimitado y diferente en cada individuo, según las intuiciones, los estados e inspiraciones. “*Tawba*⁴⁵ es la vuelta del corazón en dirección de su Señor Único. La realización espiritual depende de los instantes y a cada momento le corresponde una norma de comportamiento. No debe el *faqīr* perder el tiempo, dejarse distraer por aquello que no le concierne, debe concentrarse en el camino, tener paciencia, gratitud a *Allāh*, temor, esperanza y una verdadera confianza en Dios. Superado el apego por los bienes materiales comienza con el conocimiento de sí mismo. Los ejercicios de introspección, el *dīkr*, la oración, son fines de la búsqueda mística. Una fase posterior sería donde el hombre ya no se pertenece y es testigo de la Verdad”⁴⁶.

⁴³ Para las referencias del Corán he utilizado la traducción de Julio Cortés. *El Corán*. (Edición, traducción y notas: Julio Cortés). Madrid: Editora Nacional, 1979. Los maestros del sufismo afirman que este versículo obliga a practicar el *dīkr* en el seno mismo de la vida cotidiana, a recordar sin cesar a Dios sin dejarse distraer en modo alguno por las actividades y ocupaciones exteriores que Dios mismo nos impone en este mundo. Cf. Christian Bonaud. *Introducción al sufismo...*, p.59.

⁴⁴ Amina González Costa y Gracia López Anguita. *Maestros Sufíes de Al-Ándalus y el Magreb*. S.l.: Almuzara, 2009, p.41.

⁴⁵ Abderraman Mohamed Maanán. *Tasawwuf...*, *op.cit.*, p.33.

⁴⁶ Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, p.159.

Un maestro, es un guía⁴⁷. Estos maestros con una elevada sabiduría son místicos que practican las virtudes y se les atribuye la *baraka*. En la vinculación iniciática el maestro transmite la influencia de la *baraka* y los medios espirituales apropiados para *al-yihād al-akbar*⁴⁸, el gran combate. Esta afiliación puede darse a través de un apretón de manos⁴⁹ pronunciando el décimo versículo de la azora de la Victoria⁵⁰, y como símbolo de su nuevo nacimiento el discípulo recibe un segundo nombre. En el ritual, en función de la *ṭarīqa*, se le dan al *faqīr* distintos objetos relacionados con la orden como, por ejemplo, prendas de vestir. Se recita la *Fātiḥa*, la azora que abre el Corán, y puede que todos los hermanos de la *ṭarīqa* coman junto al maestro para sellar esta nueva unión al grupo.

Titus Burckhardt nos explica, de una forma muy clara, esta transmisión de *baraka* entre maestro y discípulo:

“En cuanto a la iniciación sufi, consiste en la transmisión de una influencia espiritual (*barakah*), que debe ser conferida por un representante de la «cadena» que se remonta al Profeta. Generalmente, es transmitida por el maestro que comunica también el método y proporciona los medios de concentración espiritual más adecuados a las aptitudes del discípulo”. Y el autor prosigue: “Es cierto que, tanto en Oriente como en Occidente, existen casos límite, como el de *majdhûb*, por ejemplo, en el que la atracción

⁴⁷ “La utilización de un nombre equivocado, no apropiado al estadio espiritual y anímico del discípulo, puede provocar graves daños psíquicos e incluso físicos. En ello radica una de las responsabilidades del maestro”. Cf. Anemarie Schimmel. *Introducción al...*, *op.cit.*, p. 24.

⁴⁸ Es la lucha contra uno mismo, es el gran *yihād*; por contraste con la lucha armada, el *yihād* menor. Según Jasim Alubudi, “el yihad no es simplemente el esfuerzo virtuoso, tanto en su faceta defensiva como en la liberación, sino, sobre todo, es la constante lucha interior, denominada por el Profeta como el esfuerzo virtuoso religioso mayor, *al-yihad al-akbar*, contra todo lo que vela al hombre referente a la Verdad y que destruye su equilibrio”. Cf. Jasim Alubudi. *Sufismo y...*, *op.cit.*, p.59.

⁴⁹ *Muṣāfaha* “reproduciendo el apretón de manos dado por el Profeta a los compañeros que sellaron bajo el árbol el “pacto de Hudaybiyya” por el cual se comprometían a servir a Dios y al Profeta”. Cf. Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, p. 132.

⁵⁰ “Los que te juran fidelidad, la juran, en realidad, a Dios. La mano de Dios está sobre sus manos. Si uno comete perjurio lo comete, en realidad, en detrimento propio. Si, en cambio, es fiel a la alianza concluida con Dios, Él le dará una magnífica recompensa”. (Corán: 48,10).

divina (*al-jadhb*) predomina hasta el punto de invalidar sus facultades mentales; un *majdhûb* no será capaz de formular doctrinalmente su estado contemplativo; excepcionalmente puede suceder también que se llegue a la realización espiritual casi sin el apoyo de un método regular, pues «el Espíritu sopla donde quiere»; sin embargo, en el mundo islámico, el término *taṣawwuf* no se aplica más que a las vías contemplativas regulares, que incluyen una doctrina esotérica y una transmisión de maestro a maestro; no se puede, pues, traducir *taṣawwuf* por «mística» si no es con la condición de atribuir explícitamente a este último término en sentido riguroso, que es, por otra parte, el que originalmente tiene»⁵¹.

Otro concepto a diferenciar es el de *ṭarīqa*. Jean Louis Michon traduce el concepto como la vía hacia Dios, “el camino que permite recorrer la distancia infinita que separa al hombre de Dios”. Término que designa dos cosas: por una parte, el itinerario místico en general, es decir, el conjunto de las enseñanzas y reglas prácticas sacadas del Corán, de la Sunna profética y de la experiencia de los maestros espirituales. En un segundo sentido, más restringido, la palabra *ṭarīqa* (en plural *ṭuruq*) designa una cofradía o una orden particular de los sufíes y suele ir acompañada de un nombre derivado del fundador de esa orden⁵².

En cuanto a los inicios de estas “órdenes” según Gilles Veinstein, las primeras órdenes eran llamadas *jirqa primitivas* haciendo referencia a la *jirqa*⁵³, el atuendo que el

⁵¹ Titus Burckhardt. *Introducción...*, *op.cit.*, p.25.

⁵² Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.*, p.131. Sedgwick la define así: “Orden, grupo de sufíes que mantienen un vínculo de mutua adhesión, aunque pueden relacionarse además por otros motivos; es un término impreciso que traduce al árabe *ṭarīqa*. El término se aplica tanto a los seguidores directos de un *sheij*, que pueden ser tan sólo una docena, o todos los seguidores de todos los *sheijs* que la tomaron de un *sheij* anterior”. Cf. Mark J. Sedgwick. *Breve introducción...*, *op.cit.*, p.128.

⁵³ “Al principio los sufíes se reunieron en unos conventos que recibieron distintos nombres, según los lugares y circunstancias (*ribat* o *rábitas*, *janqah*, *zāwiya* y *dergah*) pero estas primeras «hermandades» se limitaban a juntar individualidades, «hermanos» unidos por un mismo afán. Para que se produjera la socialización que he mencionado, ante todo fue necesario que el dúo formado por el hombre y Dios fuera reemplazado por un trío: el maestro, el discípulo y Dios. Más adelante, unas circunstancias históricas precisas hicieron que los numerosos discípulos de un maestro se apiñaran a su alrededor, se convirtieran en sus leales. Fue así como se inició un proceso que desembocaría en la formación de «órdenes» o «cofradías» místicas. Los catalizadores fueron los importantes cambios políticos que alteraron el mundo

maestro entregaba al discípulo como signo de iniciación. Cada orden toma así el nombre de su maestro o un nombre derivado del fundador, como por ejemplo:

- La *Qādiriyya*, fundada por ‘Abd al-Qādir al-Ŷilānī (m.1166).
- La *Rifā’iyya*, fundada por Aḥmad Ibn ‘Alī al-Rifā’ī (m. 1182).
- La *Madaniyya*, fundada por Abū Madyan (m.1197), más tarde denominada *Šādiliyya* por su segundo fundador, el imán Abū-l-Ḥasan al-Šādilī (m.1258).
- La *Badawiyya*, fundada por Aḥmad al-Badawī (m.1237), y sus ramas: *Bayūmiyya*, *Šanāwiyya* y *Šu‘aybiyya*.
- La *Dasūqiyya*, fundada por Ibrāhīm al-Dasūqī (m. 1296).
- La *Kubrawiyya*, fundada por Naŷm al-Dīn al-Kubrā (m.1221).
- La *Šistiyya*, implantada en la India por Mu‘īn al-Dīn Šistī (m.1236).

En el siglo XIII también se fundan las *ṭuruq*: *Qalandariyya*, *Aḥmadiyya* y *Mawlāwiyya*, la cofradía de los derviches fundada por Ŷalāl al-Dīn al-Rūmī (m.1273); y en el siglo XIV, la *Baktāšiyya* fundada por al-Ḥāyŷ Baktāš; la *Naqšbandiyya*, fundada por Muḥammad Bahā’ al-Dīn Šāh Naqšband (m.1389); la *Šafawiyya*, fundada por Šafī al-Dīn al-Ardabīlī (m.1334), y la *Jalwatiyya*, fundada por Muḥammad Karīm al-Dīn al-Jalwatī.

En los siglos XVIII y XIX se crearon otras órdenes sufíes entre las que destacan, especialmente, la *Tiŷāniyya*, fundada por Aḥmad al-Tiŷānī (m.1835), prácticamente presente en todos los países desde el Magrib hasta el Este de África; y las órdenes *Idrīsiyya*, *Rašīdiyya*, *Maŷdūbiyya*, *Mīrganiyya* y *Sanūsiyya*, fundadas por discípulos de Aḥmad Ibn Idrīs (1760-1837).

musulmán a partir del siglo XI (el siglo V de la hégira). En Irán y Oriente Próximo desaparecieron los regímenes shíes, y luego, con la conquista de los mongoles, una dominación pagana (por lo menos al principio) se abatió sobre la mayor parte del antiguo mundo musulmán. El Islam (el islam shíi o el islam en general) expulsado del poder que, desde sus orígenes, tenía vocación de ocupar, se refugió en el corazón de las masas populares, donde asumió estas nuevas formas. Fue entonces cuando aparecieron las primeras órdenes, llamadas «*jirqa primitivas*»; (la *jirqa* era el vestido piadoso entregado simbólicamente por el maestro al discípulo)”. Cf. Alexandre Popovic y Gilles Veinstein. *Las sendas...*, *op.cit.*, pp.15-16.

Tras el trabajo de campo, actualmente activas en Marruecos podemos afirmar estaría la *ṭarīqa Šādiliyya* de la que dependen otras *ṭuruq*, la *Darqāwiyya* y la *Tiṣṣāniyya*. La *Qādiriyya* y la *Jalwatiyya*, dependiendo de la primera otras como la *Būššīsiyya*.

1.4 Música y ritmo en la Recitación Sufí: *Samā'* y *dīkr*

Las prácticas colectivas entre los hermanos de la *ṭarīqa* son de gran importancia; encontrar tiempo para reunirse con ellos es fundamental. El ejercicio espiritual puede variar en función de la cofradía aunque la música, los movimientos corporales, el aliento y la invocación a Dios están muy presentes en todas ellas. La repetición rítmica del nombre de *Allāh* y el concierto espiritual, *samā'*⁵⁴, son algunos de estos elementos de la sesión mística.

Los instrumentos musicales, el canto y su uso en las *zawāyā* varían. Mientras algunas no permiten más que la percusión y la recitación, otras permiten la flauta, la cuerda o el canto. El *ūd*, a pesar de estar considerado en el mundo árabe como “el príncipe” de los instrumentos musicales, también genera controversia en cuanto a su uso empezando por ser un instrumento de cuerda:

“El *ūd* simboliza el mundo terrestre, representa con cada una de sus cuerdas los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. El sonido de cada cuerda provoca el efecto de cada elemento: calor, liviandad, frialdad, pesadez, y, lo que es más importante, el tañido armónico de las cuatro cuerdas del *ūd* equivale a poner en armonía todos los componentes del universo terrestre en paralelo con los celestes, lo que provoca tal

⁵⁴ Por ejemplo, en la *ṭarīqa Mawlawiyya*, (*mevlevi* en turco), los derviches emplean la música y la técnica de la danza giróvaga. Cf. Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, p. 137/ “*samā'*”. Sustantivo verbal de la raíz *sm-* (como *sam'* y *sim'*), que significa “escuchar”; por extensión, a menudo denota “lo que se escucha”, como la música, por ejemplo. Lo mismo ocurre con *istimiā'* “escuchar” (Lane, *Lexicon*, 1427b, 1429b; L'A, sv) 1. En la música y misticismo. El término no se encuentra en el Kur'an, pero existe en árabe antiguo, incluso en el sentido de la canción o de ejecución musical (Lane, 1617b, sv *mushar*). En la lexicología y en la gramática, significa “aquello que se funda en la autoridad”, en contraposición a *kiyāsī* “fundada en la analogía” (Sacy, *Grammaire*, i, 347, y Lane, 1429b). Dering, J.; Sellheim, R.. “*samā'*”. *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Brill Online, 2015.

impresión placentera en las almas que llega a sanarlas en estado de enfermedad”⁵⁵. La cuestión es más compleja, pero hemos hecho esta referencia para acercarnos a la comprensión de porqué algunos maestros no quieren su uso porque saben de sus efectos⁵⁶.

La música es común en todas las culturas, no solo dota de una identidad compartida a los miembros sino que hace de nexo de unión e integrador entre ellos. Observando lo que se permite y lo que no en ella podemos intuir rasgos culturales y formas de pensar claves de un grupo en concreto. En la música sacra y litúrgica, el repertorio y la intención son más particulares y se encuentran más acotados. En la cultura árabe la transmisión oral es fundamental y repercute en la forma del aprendizaje musical, de la transmisión y de las posibles variantes de su ejecución.

En un contexto considerado más sagrado y, en concreto, en el sufismo, buena parte de las prácticas vienen acompañadas de recitaciones, ritmos y movimientos

⁵⁵ José Miguel Puertas Vélchez. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, 1997, p.192. “En algunos *ḥadīthes* se decía que el canto siembra la falsedad (*nifāq*) en el corazón. Al-Bujārī y otros tradicionalistas citan *ḥadīthes* en que se enumeran diversas cosas reprobables como la seda, el vino o *al-ma‘āzif* (instrumentos de cuerda). Hay numerosas tradiciones atribuidas al Profeta en que se rechaza a las mujeres cantoras, los tambores, las flautas” (...) “existen otras contrarias que muestran al profeta tolerante con el canto y la música” (...) “en otros *ḥadīthes* interpretables en el mismo sentido, se dice que el Profeta llevó a ‘Ā’īša a ver un grupo que danzaba en una mezquita. El tema de la música presenta en la Sunna, pues, una ambivalencia semejante al que presenta la poesía, la arquitectura o la representación figurativa y abriría una polémica a nivel teológico y moral en el seno del Islam, predominando de aceptar como lícito el deleite de las cosas bellas siempre que no se pretenda ofender a Dios”. José Miguel Puertas Vélchez. *Historia del pensamiento...*, *op.cit.*, p.105-106.

⁵⁶ Asistí a algunas sesiones en la Medina de Túnez de distintas *ṭarīqas* y a conciertos de música Maluf donde también me hablaron sobre la preferencia de no usar cuerda y utilizar solamente ciertos ritmos. En un artículo de Reynaldo Fernández Manzano “La teoría musical árabe en el marco de la cultura clásica y medieval”, *Música Oral del Sur*: Sevilla, 2013 en la página 15 hace referencia a que “no solo las melodías condiciona e influye en las actitudes, también el ritmo” y cita a Platón “Platón pone en boca de Sócrates: ...no busquéis en los ritmos ni variada complejidad ni que sean de todas las especies, sino comprobad que se trata de los ritmos más apropiados a una vida ordenada y vigorosa” (...) líneas más abajo cita a Aristóteles en su obra *Política*: “Los ritmos no varían menos que los modos. Los unos calman el alma, los otros la conmueven”

repetitivos del cuerpo, músicas específicas que indican el momento en que se encuentra el grupo ejecutante, pero ¿cuál es el objetivo del recurso a la música?

Christian Bonaud nos indica que todas las ciencias tradicionales, y las artes que se fundamentan en ellas, están basadas en consideraciones de ritmos, ciclos y armonías. El cosmos entero es un ejemplo de movimiento ordenado, ritmado y armonioso. Para salir de ese cosmos y reintegrar la metafísica, hay que ser capaz de captar el momento que separa dos fases rítmicas, así el sufí, “hijo del instante” (*ibn al-waqt*), se preocupa de la captación del momento, encontrándose en un eterno presente. Para conseguirlo, el sufí debe empezar interiorizando la armonía y debe llevar una vida equilibrada sin dejar de lado los ritos, “la salmodia del Verbo revelado, ritmada por el *dikr* y centrada por la fe”⁵⁷.

Esta función de armonización interior se hace obvia en las artes ligadas al ritmo como la música, la danza o la poesía –considerada como lengua ritmada–. Se puede apreciar también en las artes plásticas como la caligrafía, arquitectura y oficios artesanales, donde el equilibrio y la proporción son muy relevantes. Algunos maestros consideran que el *murīd* debe adquirir disciplina, método, por medio del aprendizaje de un oficio ya que suscita un estado propicio a la realización personal, muchos de ellos estuvieron ligados al *taṣawwuf* por mediación de la *futuwwa*⁵⁸.

Esta armonía en el cosmos es tan simbólica para algunas órdenes sufíes que llegan incluso a representarla con sus músicas y danzas. Se hace imprescindible mirar atrás y situar el origen de estas corrientes de pensamiento. Reynaldo Fernández Manzano en su artículo la teoría musical árabe en el marco de la cultura clásica y medieval analiza a los principales tratadistas. Nos recuerda la importancia de conocer en profundidad la teoría musical árabe y para ello se hace imprescindible considerar a la

⁵⁷ Christian Bonaud. *Introducción al...*, *op.cit.*, p.73.

⁵⁸ La *futuwwa* se refiere a las características propias de los jóvenes, así mismo se refiere a organizaciones y comunidades urbanas de jóvenes musulmanes en Oriente Medio. Cf. Fr. Taeschner. *s.v. Futuwwa. EI²*, New edition, Vol. II, pp. 961- 969. Y en el mundo del sufismo designa a la “caballería espiritual” de los oficios. Esta espiritualidad es denominada espiritualidad de la acción y la práctica del oficio sirve de soporte y método iniciáticos. “El caballero espiritual persigue la realización de una obra que debe ser ante todo la obra maestra de la realización interior”. Christian Bonaud. *Introducción al...*, *op.cit.*, p.74.

griega. Va mas allá de una mera descripción de sus obras nos vierte sus aportaciones y lleva a cabo una clasificación en cuanto a líneas teóricas⁵⁹ que es imposible de llevarla a cabo sin haber bebido antes de todas estas fuentes primarias. Gracias a ella se puede tener una buena guía para este océano de conocimiento.

Esta armonía en el cosmos de la que hablábamos y que tenemos un claro ejemplo en los miembros de la famosa orden sufí *Mawlawī*, de derviches giróvagos, que giran de modo semejante a como lo hacen los planetas alrededor de sí mismos y alrededor del sol trasciende en la mística islámica gracias a Platón y posteriormente a la escuela pitagórica⁶⁰. El *samā'* es, en sí mismo, una expresión de la composición del universo. Esta orden ha despertado un gran interés en Occidente por su “exotismo”, de manera que muchos consideran esta *ṭarīqa* como la única representación del sufismo, cuando en realidad se trata de una expresión más. No se puede negar la belleza del ritual que existe en torno a esta danza, de los discípulos alrededor de su maestro, empleándose ritmos repetitivos que conducen a un estado de acercamiento y unión con el Todo, donde se abandona el propio cuerpo y el *murīd* se eleva a través de la música y el movimiento. Según Mehmet Seker “La ceremonia de «sama» simboliza numerosos

⁵⁹ “Podemos considerar grandes líneas teóricas que marcan la antigüedad y la Edad Media. 1) Mitología. Presente en el mundo Sumerio, Egipcio, Griego, semita, árabe y medieval cristiano. 2) Filosofía de la música, música educativa y música degenerada, la música y el universo, la música y los cuatro elementos, los cuatro humores, los planetas, los signos del zodiaco, las esferas celestes, la terapia musical, etc. Planteamientos que se encuentran en la mayoría de los tratadistas: Pitagóricos, Platón, Aristóteles, Ptolomeo, Boecio, al-Kindi, al-Farabi, ibn Sina(Avicena), Safi al-Din... 3) Teorías místicas: Plotino, hermanos de la Pureza, al-Gazali, música de las cofradías sufí. 4) Teorías basadas en la división de los modos de la escuela Pitagórica: Arquitas de Tarento, Ptolomeo, Boecio, San Isidro de Sevilla, escuela de ‘udistas: al-Kindi, Munayyim, ijwan al-Saka (Los Hermanos de la Pureza) y escuela andalusí-magrebí, así como el occidente medieval (...) 5) Escuelas basadas en la división de la octava árabe, escuela de tumburistas: al-Farabi (...) 6) Escuela sistemática: Teorías basadas en otras divisiones de la octava, que tienen su punto de partida en Aristoxeno y el desarrollo de las mismas: Euclides, aristoxeno de Tarento, Aristides Quintiliano, ibn Sina (Avicena), Safi al-Din al-Urrnawi (s.XIII), base de la música en Persia y Turquía”. Reynaldo Fernández Manzano. *La Teoría Musical Árabe en el marco de la cultura clásica y medieval*. Música Oral del Sur: 2013, pp.11-12.

⁶⁰ “La relación del número con la música y esta con la armonía universal. Es atribuida por la tradición a Pitágoras, aunque la primera formulación de la armonía cósmica se encuentra en el *Timeo* y en *Las Leyes* de Platón”. Reynaldo Fernández Manzano. *La Teoría Musical Árabe...*, *op.cit.*, p.17.

aspectos de la vida: la creación del Universo; la creación de los seres humanos; nuestro nacimiento en este mundo; el progreso de los seres humanos tras nuestra asimilación de la servidumbre ante el Todopoderoso, sustentada en el amor de Dios; y nuestra ascensión hacia las categorías más excelsas del ser humano perfeccionado, *insan-i Kamil*". El *samā'* es contemplación llevada a la práctica. "Como ayuda a la meditación y para reducir al mínimo cualquier interferencia externa durante dichos períodos de pensamiento profundo, los sencillos sonidos rítmicos fueron utilizados para inducir un estado contemplativo en pos del amor de Dios"⁶¹. El *samā'* es, literalmente, la audición⁶². En esta sesión de canto sufí la poesía y los instrumentos musicales confluyen para llegar al éxtasis y a la meditación. Está considerada como una sesión de *dikr*.

Hay un poema de Ýalāl al-Dīn al-Rūmī (1207-1273)⁶³, maestro de la *ṭarīqa mawlawiyya* que seguía el camino de la música y de la danza, que refleja la idea de todo este sentimiento:

¡Oh día, nace! los átomos danzan,

Las almas, prendidas del éxtasis, danzan,

⁶¹ "Al principio, solamente sonidos naturales fueron utilizados, pero con el tiempo, los sonidos de diversos instrumentos musicales con esencias espirituales fueron introducidos en la Sama... Durante su primera época, normalmente el *ney* (flauta de caña), el *rebab* (violín de tres cuerdas), el *def* (pandereta con címbalos), y el *zurna* (un instrumento de viento de madera)" fueron utilizados, pero con el transcurso del tiempo, sólo el *ney* y el *rebab* perduraron". Cf. Mehmet Seker. "El camino de amor de Rumi y ser liberado con la ceremonia sama", en Juan Pedro Andújar García y F. Mehmet Siġinir (eds. y trads.). *Rumi y su senda sufí de amor*. New Jersey: La Fuente, 2007, pp. 19-21.

⁶² Sobre el *samā'*, señala Schimmel: "ya en el año 867 existía en Bagdad un salón para *samā'*, la escucha mística de la música, donde se realizaban reuniones esporádicas. Sin embargo, es preciso recalcar que tales eventos musicales no tenían nada que ver con el ritual, más bien eran infrecuentes oportunidades de distenderse en un camino espiritual que exigía una enorme disciplina de sus seguidores". Cf. Annemarie Schimmel. *Introducción al...*, *op.cit.*, p.36.

⁶³ Originario del Jurasán, al-Rūmī, conocido como "*Mawlāna*" (nuestro maestro), se estableció después en Konya (Turquía) donde residió hasta su fallecimiento. Poeta, jurista y, sobre todo, gran maestro sufí persa cuyas obras, escritas en farsi, tuvieron un gran impacto en todo el mundo árabe e islámico.

Al oído, te diré adónde lleva la danza.

Todos los átomos, en el aire y en el desierto,

Sábelo bien, son como insensatos.

Cada átomo, feliz o miserable,

Está prendado de este sol del que nada puede decirse⁶⁴.

Ŷalāl al-Dīn al-Rūmī definía la música como “el alimento de las almas de los siervos de Dios. Ya que, en la música, se halla la esperanza de alcanzar a Dios”⁶⁵. En cuanto a los movimientos corporales, en un primer momento eran restringidos mientras se permanecía sentado pero la gente comenzó a acompañar la armonía musical con una oscilación y movimientos más amplios convirtiéndose gradualmente en el *samā'*. El *samā'* simboliza la intensificación del espíritu humano: el acto de girar el rostro hacia la Verdad; ser exaltado con el amor Divino; abandonar la identidad personal y el yo para perderse en Dios y finalmente volver a la servidumbre, maduro y purificado.

A los iniciados en el *taṣawwuf* se les denomina en persa *Samazan*. El derviche lleva un alto gorro de fieltro, *sikka*, en la cabeza y una falda blanca, *tannūra*. Nace a la verdad al despojarse de su manto negro al inicio de la danza y empieza sus vueltas, su perfeccionamiento, en el camino de la contemplación profunda. El maestro lleva enrollado en su gorro una tela negra del turbante, *destār*, que simboliza su dignidad. Saluda como los derviches y se sienta en la alfombra roja símbolo del sol poniente⁶⁶.

⁶⁴ Eva de Vitray-Meyerovitch y Marie-Pierre Chevrier (eds.). *El Canto del sol. Rûmî*. Barcelona: Ed. José J. de Olañeta (Los pequeños libros de la sabiduría nº6), 1998, p.54. / “La metáfora de la danza del alma nos recuerda a la materialización de la danza circular de los derviches. Uno de los importantes resultados del contacto entre las tradiciones egipcia y griega en Alejandría fue la aparición de una escuela particular de sabiduría conocida como hermetismo” (...) “Corpus Hermeticum: Asclepius (...) 13.9. Conocer la música no es sino tener conciencia del orden que reina en todas las cosas y qué destino le dio a cada una la divina Razón (...)”. Reynaldo Fernández Manzano. *La Teoría Musical Árabe... op.cit.*, p.18-19.

⁶⁵ Mehmet Seker. “El camino de amor de Rumi y ser liberado con la ceremonia sama”, en Juan Pedro Andújar García y F. Mehmet Siġinir (eds. y trads.). *Rumi...*, *op.cit.*, p. 21.

⁶⁶ Eva de Vitray-Meyerovitch y Marie-Pierre Chevrier (eds.). *El Canto del sol. Rûmî*. Barcelona: José J. de Olañeta (los pequeños libros de la sabiduría nº6), 1998, p. 55.

En el *samā'* los brazos de los derviches se alzan y se dirige la mano derecha al cielo como si rezara, preparada para ser agasajada con los honores del Ser Divino y la izquierda a la tierra transfiriendo las bendiciones. El derviche gira de derecha a izquierda abrazando toda la creación⁶⁷.

Sezai Küçük denomina *samā'*, exclusivamente, a la ceremonia de la orden sufí *mevlevi* (*mawlawi*). La traduce como los actos de escuchar, prestar atención y atender. El *dīkr* del *samā'* lo denomina *muqābala*. Las composiciones poéticas de alabanza al profeta Muḥammad son denominadas *Naat-i Sharif* con las cuales se comienza la ceremonia, y al lugar donde se lleva a cabo se le denomina *Samahana*. Las alabanzas al Profeta van seguidas de una improvisación con el *nāy*. Después, el *šayj* y los derviches se levantan al unísono dando una palmada en la tierra con sus manos, movimiento que simboliza la creación del cuerpo por Dios. Se inicia, después, una caminata circular en dirección contraria a las agujas del reloj. Mientras se oye el *taqṣīm* del *nāy* se despojan de sus chalecos negros, que simbolizan la vida exterior, el derviche cruza sus brazos sobre el pecho, simbolizando el número uno, la Unicidad de Dios, y uno por uno besan la mano del *šayj* y comienzan su giro libre, expresando la composición del Universo. Cuando finaliza la improvisación musical del *nāy*, comienza la recitación de fragmentos del Corán, y el *samā'* concluye con rezos finales, la exclamación “*hu*”⁶⁸ y los saludos⁶⁹.

⁶⁷ Cf. Mehmet Seker. “El camino de amor de Rumi y ser liberado con la ceremonia sama”, en Juan Pedro Andújar García y F. Mehmet Siğınir (eds. y trads.). *Rumi...*, pp.19-21. Se suele girar hacia la izquierda pues el corazón está en el lado izquierdo y se gira en torno al corazón pues se gira este a Dios. Al girar hacia la izquierda, el giróvago se aleja de los demás para conectarse mejor consigo mismo, es decir, gira hacia el plano místico. También hay quien gira hacia la derecha, que simbolizaría girar hacia este mundo material (esta última técnica y explicación de girar hacia el otro lado solo se lo escuché a una mujer que se gana la vida girando como derviche). Según algunos derviches entrevistados, el corazón también simboliza la *Ka'ba*. Jean-Louis Michon hace referencia a que “con su girar, afirma la presencia única de Dios en todas las direcciones del espacio”, tal y como se menciona en El Corán: «A donde quiera que os volváis, allí está la faz de Dios» (Corán 2: 114), y se identifica a su vez con ese “centro y Principio omnipresente”. Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, p.152.

⁶⁸ “Cuando el sheikh vuelve a su sitio el Samâ se detiene. El cantor salmodia el Qor’ân; es la palabra de Dios que llega al final como una respuesta a los derviches. Después vendrán los últimos *salams* y el *dīkr mawlawî: Hû* (Él)”. Cf. Eva de Vitray-Meyerovitch y Marie-Pierre Chevrier (eds.). *El Canto del sol...*, *op.cit.*, pp.58-59.

La relevancia de los bellos poemas en esta práctica, así como la necesidad de una voz adecuada para recitarlos y un lugar conveniente para oírlos. Pues todo ello junto puede aumentar la emoción y hacer llegar a los ejecutantes a un estado de gozo⁷⁰ que se considera alimento para el alma, el espíritu y el cuerpo.

En lo referente a la música, Jean-Louis Michon habla del poder particular que tiene la música de liberar la materia para espiritualizarla y de materializar lo espiritual para hacerlo perceptible, esta virtud viene de su doble composición corporal y espiritual.

La música: “es el arte de la armonía (*ta'lif*), que es definible en función de las proporciones”. Música que actúa sobre el alma y los sentimientos, inspirando las melodías estados emocionales. “Lo que según los Ikhwân al-Safâ` caracteriza la música y la distingue de las demás artes es que tanto la materia sobre la que actúa –el alma de los oyentes- como los elementos que emplea –las notas y los ritmos- son de naturaleza sutil y no corporal”⁷¹.

Desde la época clásica del islam hasta nuestros días, la cuestión de si la música es algo lícito o ilícito ha suscitado el interés de un buen número de ulemas, filósofos y musicólogos. El sufí Aḥmad al-Gazālī, conocido como Ma'ūd al-Dīn (m.1126), sostenía que la música era lícita. El sufí argelino Aḥmad Al-'Allāwī (m.1934) comentó todas las prescripciones religiosas del Islam en función de su valor del *dīkr*. Ibn Abī-l-Dunyā (m. 894), jurisconsulto y moralista que compuso un pequeño tratado sobre «la censura de los instrumentos de diversión», consideraba que la música y el canto eran distracciones condenables. Ibn al-Ŷawzī (m. 1200) también criticó la música, que ancla al hombre en la sensualidad y a *al-samā'* lo denominó «el disimulo del diablo». Este jurisconsulto *hanbalí* era partidario de prohibirla y decía que nublaba el espíritu. Ibn al-Ŷawzī

⁶⁹ Sezai Küçük. “Sama y las señales espirituales implícitas en la misma”, en Juan Pedro Andújar García y F. Mehmet Siġinir (eds. y trads.). *Rumi...*, *op.cit.*, pp. 34-37.

⁷⁰ Jasim Alubudi. *Sufismo y...*, *op.cit.*, p.49.

⁷¹ Al-Kindī e Ibn Sinā ya hablaban en sus tratados clásicos sobre las aplicaciones terapéuticas de la música. Ibn Zaylā, discípulo de Ibn Sinā, sostenía que “el sonido ejerce una influencia en el alma de dos formas: debido a su estructura material, es decir a su contenido físico, y debido a su similitud con el alma, es decir, a su contenido espiritual”. Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, pp.93-94.

admitía la existencia de géneros musicales carentes de elemento pasional en los que se exalta el sentimiento religioso y que, por tanto, son lícitos⁷².

Jean-Louis Michon nos dice que existen dos aspectos inherentes al Ser supremo “el aspecto de la Majestad (al-Jalâl), traducido por el ritmo, y el aspecto de la Belleza (al-Jamâl), traducido por la melodía. El tambor anuncia la venida y la presencia de Él (...) mientras que la voz humana, o la flauta, cantan la inmanencia...”. En cuanto a la prohibición de los instrumentos de cuerda, Michon sostiene que estos se usaban en los primeros siglos del Islam por parte de los afeminados y en sesiones de diversión que no tenían que ver con la espiritualidad. Pero esto no impidió “que el *ūd*, el *tanbûr* (bandola), el *rabab* (rabel) y el *qanûn* (cítara) encontrasen su lugar, junto a los panderos y la flauta de caña (*nāy*) en los oratorios de varias órdenes sufíes, entre ellas los mawlawíes («derviches giradores») y los bektashíes de Turquía, los chistíes de la India y, mucho más tarde (a mediados del siglo XIX), los shadhilíes-harraquíes de Marruecos, que adoptaron para sus sesiones de recolección instrumentos de la *nawba* andalusí”⁷³.

Creemos que el tema de los instrumentos musicales en el sufismo, cuáles son considerados lícitos y cuáles no y en qué situaciones, merecería una investigación aparte. Puede ser por muchas cuestiones, casi todas ellas culturales, pero se han elaborado importantes teorías, como por ejemplo la teoría de al-Kindî (m. 873) sobre los acordes del *ūd* “según la cual las cuatro cuerdas del instrumento están en correspondencia con otros cuaternarios micro cósmicos y macro cósmicos como las «tendencias animales» -amabilidad, cobardía, inteligencia y valor-, las «facultades del alma» -memoria, atención, imaginación y razón-, los elementos -agua, tierra, aire y fuego-, las estaciones y los signos del zodiaco”⁷⁴. Siempre se ha hablado del poder de la música en el hombre, en especial de los modos orientales a los que se les dota de un

⁷² Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, pp.88-93.

⁷³“De hecho, estos instrumentos siempre han sido tenidos en la más alta estima por musicólogos, que basaron en ellos sabios estudios sobre los agrupamientos de notas y sobre sus divisiones. Recordemos que Al-Fârâbî, entre otros, era un tocador de *ūd* tan prestigioso que, según cuentan sus contemporáneos, podía mantener despiertos a sus oyentes o dormirlos, hacerlos reír o llorar, e inspirarles sentimientos en concordancia con sus propios «momentos»”. Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, pp.99-100.

⁷⁴ Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, p.101.

efecto en el alma, incluso siendo a veces medicamento para esta y empleándola como musicoterapia. Cada *maqām* está dotado de una simbología compleja y se relaciona con estados de ánimo, con aspectos cosmológicos entre un sinfín de efectos en la mente, en el alma y a nivel fisiológico en los órganos, los humores. Muchos se convierten en soporte de cuestiones o aspectos que se quieren alcanzar. “Los músicos árabes, turcos y persas contemporáneos enumeran generalmente 32 o 24, 12 de ellos muy usuales, mientras que en la época clásica se practicaban unos cien”⁷⁵.

En cuanto a las estructuras rítmicas, “tienen la función de sostener la melodía proporcionándole un desglose, un marco temporal, y a veces también un fondo sonoro grave y majestuoso (...). Los golpes mismos son de dos tipos: sordos y claros, y sus combinaciones, infinitamente variadas, evocan la combinación de los principios complementarios -caliente y frío, seco y húmedo, activo y pasivo”⁷⁶. Sobre los instrumentos que no son lícitos y sobre los que sí hay controversias, casi siempre está ligado al tema del cuerpo y cómo reacciona éste ante la audición de la música, de los deseos que se despiertan, y del cambio de los estados emocionales. El cuerpo crea mucha discordia incluso en las órdenes místicas, por eso precisamente muchos musulmanes no sufíes dicen que no están bien esas prácticas donde se danza y tocan instrumentos a la vez que se alaba a Dios. “Así, los sonidos musicales, medidos y agradables, hacen que salga lo que hay en él y hacen manifiestas sus bellezas y defectos. Porque la emoción que agita al corazón no hace aparecer más que lo que éste contiene, a semejanza del recipiente, del que no rezuma sino el contenido. (...) cada vez que el alma de la música y del canto llega al corazón, atiza en él lo que en él predomina”⁷⁷.

En la práctica sufí se encuentra muy arraigado el *dikr*. Consta de un ritmo establecido y de un compás respiratorio acompañado, en ocasiones, de música y movimientos. Esta práctica se encuentra compuesta por una escala ascendente de grados que el discípulo va conociendo a través del maestro. El método de ejecución varía según

⁷⁵ Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, op.cit., p.101.

⁷⁶ Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, op.cit., p.103.

⁷⁷ Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, op.cit., p. 95.

la *ṭarīqa*. Este puede ser individual o colectivo. El *dīkr* lo conforman una serie de “fórmulas de glorificaciones y de alabanzas, o también de recitar letanías (*awrad*)”⁷⁸.

“El *dīkr* comunitario (...) al igual que el *dīkr* personal en el *wird*, evita que los partícipes se olviden de Dios. Además une a todos los seguidores de un mismo *sheij* y de este modo refuerza la unidad del grupo en cuestión”⁷⁹.

El “*wird*” varía según la cofradía, el de la *qādiriyya* y la *šādiliyya*, por ejemplo, incluye como mínimo la repetición de la *šahāda*, o testimonio de fe, cien veces⁸⁰. El *samā’*, que hemos explicado más arriba, podríamos considerarlo un modo de invocación colectivo en el que se recurre a la danza, al canto y a la música. “En el Magrib, donde son numerosas las ramas shadhilíes-‘Isāwiyya, Zarrūqiyya, Nāsiriyya, Darqāwiyya, etc.- esta forma de danza sagrada recibe también el nombre de ‘*imāra*, o sea «plenitud», porque el nombre de la Esencia divina, *Allāh*, o simplemente *huwa*, «Él», penetra en el receptáculo humano y lo llena sin medida”⁸¹.

⁷⁸ Por ejemplo, una de las técnicas del *dīkr* consiste en que el *murīd* debe pronunciar “No hay más dios que Dios”, entre 5000 y 10.000 veces al día. Debe entender lo que dice con su corazón y despojarse de pensamientos exteriores y observar qué momentos pasa en presencia de Dios y cuales en el olvido para ser consciente y concentrarse en Él. Para ello emplea la retención de la respiración. Cf. Christian Bonaud. *Introducción al...*, *op.cit.*, p.50.

⁷⁹ Mark J. Sedgwick. *Breve introducción...*, *op.cit.*, p.55.

⁸⁰ “La sesión espiritual se abre con la recitación en común –en voz alta y marcando muchos tiempos fuertes– del *wird* (a veces llamado *hizb* o *wazīfa*), que es la letanía propia de la cofradía. Constituido esencialmente por una serie de fórmulas extraídas del Corán, repetida cada una cierto número de veces – por ejemplo 3, 7, 10, 29, 33, 100 o 1000 veces–, el *wird* representa para los *fuqarâ* un símbolo de su afiliación a la cadena (*silsila*) iniciática que se remonta al Profeta y cuyo eslabón más reciente es el maestro que los ha ligado a la *tarīqa*. Recitar el *wird*, en cierto modo, es renovar el pacto concluido con el *shaykh*, con el Profeta y con Dios mismo. Y también es, al menos virtualmente, recorrer toda la extensión de la vía espiritual, pues el orden de disposición de las fórmulas está concebido para reproducir las principales etapas del acceso a Dios”. Cf. Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, p.142.

⁸¹ Jean-Louis Michon. *Luces del Islam...*, *op.cit.*, pp.145-146.

1.5 *Ṭuruq* en Marruecos

Cuando se habla de *ṭarīqa* se suele hacer referencia a la cofradía mística, mientras que el término *zāwiya* también se usa indistintamente para denominar a la orden sufí o *ṭarīqa*, aunque la *zāwiya* es realmente el lugar físico donde se reúnen para orar los discípulos, no la *ṭarīqa*, en castellano la orden mística o cofradía. En la *zāwiya* es donde también a veces se encuentra enterrado el maestro, el fundador o algún hombre santo posterior a este; pasándose entonces a denominar al lugar *ḍarīḥ*. El *ḍarīḥ* era uno de los objetivos iniciales de esta investigación. Según lo observado, creemos que cuando el *ḍarīḥ* tiene grandes dimensiones y abarca espacios abiertos, considerándolo en muchos aspectos arte, puede calificarse como “Mausoleo”. Ambas son tumbas. Cuando la tumba es de dimensiones más pequeñas que el mausoleo y tiene una cúpula la denominamos “Morabito”, a veces se encuentra en cementerios, normalmente a las afueras de la ciudad o en sus alrededores, y, en ocasiones, cercano a una fuente o pozo. También podemos encontrarnos con una mezquita al lado. A veces, miembros de la familia del fundador o de los hombres santos allí enterrados viven en la propia *zāwiya* y cuidan de ella. La *zāwiya* puede reunir, e incluso alojar, tanto a la hermandad como a visitantes llegados de fuera.

La *ṭarīqa* no es solo una cofradía u orden, esta se comprende como un concepto amplio que llega a infiltrarse en la vida cotidiana y a regularla. Convirtiéndose en una filosofía de vida y diferenciándose de otras por su maestro y método.

Varias hermandades de distintas *zawāyā*, que tengan un mismo método, pueden también unirse y denominarse *ṭarīqa*. Podemos decir que varias *zawāyā* pueden incluirse en una misma *ṭarīqa* pero no a la inversa.

El sufismo y el andalusí se han influido mutuamente⁸². Dicha influencia dota al Magrib de unas características peculiares: la creencia generalizada en la santidad, *walāya*; el reconocimiento por parte de las élites religiosas de una realidad esotérica, *ḥaqīqa*, que sin entrar en conflicto con la ley religiosa, *ṣarī'a*, sí que penetra, la controla y la dirige; dotado de carácter flexible y peculiar donde el santo representa la fuerza y la

⁸² “Buena parte de los sufíes más notables de Al-Ándalus yacen en tierras del Magreb, sus mausoleos son allí venerados y sus nombres figuran entre los maestros del sufismo del occidente islámico”. Cf. Amina González Costa y Gracia López Anguita. *Maestros sufíes...*, pp. 251-254.

virtud y la relación que se establece entre el sufismo y la descendencia profética, o *šarīfismo*.

En una primera fase, la enseñanza sufí era una relación directa entre maestro y *murīd*, discípulo o aprendiz, pero en el siglo XII se da una progresiva tendencia entre los linajes adscritos al sufismo a la formalización de los métodos, normas y estructuras institucionalizándose en la *ṭarīqa*⁸³.

Jasim Alubudí afirma que el bagdadí al-Ŷunāyd (m. 910) “fue el padrino de la primera *ṭarīqa* en un sentido global ligado a la Ley islámica, aunque no falta quien opina que la primera *ṭarīqa* fue fundada tal vez por *Abu Ishaq al-Kazaruni* (m.396-1005), que estableció algunas *janqas* en pueblos y ciudades del oeste y sur de Irán, y que ésta pudiera ser, en su sentido limitado, una comunidad sufí”⁸⁴. También hay opiniones que señalan la existencia de otras antes, basándose en que toda orden sufí está compuesta por un *šayj* y unos discípulos y que, quizás, las primeras órdenes no recibieron ningún nombre y que por ello han podido pasar desapercibidas. El término *šayj* apareció a finales del siglo XII, en la época de al-Gazālī y de Ibn ‘Arabī, y sabemos que hubieron muchos antes aunque no se usara este término. Como hemos mencionado⁸⁵, entre las primeras *ṭuruq* del s. XII tendríamos la *Qādiriyya* y la *Rifā‘iyya*, en el siglo XIII la *Šādiliyya* y en el s. XIV, la *Naqšbandiyya*. Después surgirían nuevas órdenes a veces como ramas de las anteriores o en ocasiones con los mismos nombres sin ser las mismas, de ahí la confusión de muchos investigadores al respecto⁸⁶.

Los informantes entrevistados en Marruecos citaban las siguientes *ṭuruq*:

⁸³ Amina González Costa y Gracia López Anguita. *Maestros sufíes...*, *op.cit.*, p.12.

⁸⁴ Jasim Alubudí. *Sufismo y...*, *op.cit.*, p.52.

⁸⁵ Véase primera parte del artículo. Griselda Baza Álvarez. *Sufismo: Marruecos, Fez. Música y ritmo en la recitación sufí*.

⁸⁶ “Esto explica el hecho de que una orden fundada en Egipto en el año 1650 y otra establecida en Malasia a partir de 1950 lleven el mismo nombre, *Shadhiliya*, sin que eso signifique que son la misma”. Mark J. Sedgwick. *Breve introducción...*, *op.cit.*, pp.70-71.

Hāmbūšiyya (zāwiya en Fez), *Sa ‘dāwiyya* (zāwiya en Fez), *Qādiriyya* (zāwiya en Fez), *Qādiriyya-Būdšišiyya* (Oujda), *Darqāwiyya* (zāwiya en Fez), *‘Allāwiyya* (Tánger, Meknés), *Šannāwiyya*, *Wazzāniyya* (Ouazare), *Šqaliyya* (zāwiya en Fez), *Tiyāniyya* (zāwiya en Fez), *Kitāniyya*. Aunque me encontré con sufíes de la *ṭarīqa Naqšbandiyya*, ninguno de mis informantes hizo referencia alguna a ella⁸⁷.

Diferenciar distintos tipos de sufismo es como segregar al propio sufismo. Se habla de un *taṣawwuf juluqī* o sufismo del cuidado estético y de un *taṣawwuf falsafī*, filosófico. Las *ṭuruq* por su parte se desarrollan, ramifican e instalan en sus funciones sociales, culturales, políticas y económicas. La dotación económica es importante para que en ocasiones puedan seguir desarrollándose y no es ningún secreto ya que en Marruecos hay subvenciones específicas para ello. Así, la *Tiyāniyya* de Fez está subvencionada por el rey Muḥammad VI, y aunque no se habla del tema, también muchas otras son financiadas por la monarquía. Algunos de mis informantes me han sugerido la idea de que quizás se ha intensificado la financiación de “*ṭarīqas*” (*ṭuruq*) sufíes para, en la medida de lo posible, frenar el avance de la tendencia salafí en el país. Independientemente de ello, a veces estas *zawāyā* funcionan como centros culturales y en otras ocasiones como verdaderas *zawāyā* a las que acude gente de todas partes.

A partir del siglo XVI se pueden considerar cuatro grandes Estados musulmanes: el Marruecos cherifiano, el Imperio Otomano, el Irán safawí y la India mogol. En este contexto, en el Marruecos cherifiano las cofradías tuvieron un papel político relevante, reforzándose su posición desde el siglo XIII hasta el XVI, a favor de la resistencia a la presión occidental y en concreto ibérica⁸⁸.

⁸⁷ Cf. Capitán Maldonado. *Cofradías religiosas en Marruecos I*. Tetuán: Inspección general, 1932, pp. 1-51. Comandante R. Padilla (Interventor de Beni-Urriaguel (Rif)). *Cofradías Religiosas en el Rif y Diversas Taifas de Xorfás. Zauias y Santuarios*. 1930, pp. 10, 12, 15, 18, 22. *Taifas de Chorfás. Los Ulad el Bakkal y su Abolengo Religioso*. Ceuta: Revista África, 1931, Pp. 1-15.

⁸⁸ “Las cofradías sufíes alentaron la resistencia en Java contra los holandeses, en Punjab contra los sijs y los británicos, en Sikiang contra los chinos, en Asia central contra los rusos y, finalmente, en África septentrional y en el África negra –occidental y oriental– contra franceses, británicos e italianos. Y en países como la antigua URSS y Afganistán, las *ṭarīqa-s* siguen inspirando y encabezando la resistencia frente a todo atentado cultural o militar contra el Islam”. El autor señala a modo de resumen que aquellos

La cultura islámica, a través de las *zawāyā*, se introduce hasta las zonas montañosas y cuando el Estado *sa'dī* decayó en el siglo XVII, una *zāwiya* estuvo a punto de reconstruir la unidad de Marruecos sobre una base marabútica, pero la familia *'alawí* accedió al poder y cortó la comunicación entre los sufíes y el estado cherifiano, sin que con ello se debilitara la irradiación de las *zawāyā*⁸⁹. Intellectualmente aparecieron grandes obras como la del Emir 'Abd al-Qādir (m. 1883) y se dio una revivificación de las cofradías existentes. En el Magrib, la renovación se manifestó en la eclosión de *turuq* como la *Tiyāniyya* o la *Idrīsiyya*, que se difundieron por todo el mundo musulmán⁹⁰.

La investigación ha pretendido realizar una introducción al sufismo en Fez, las distintas *zawāyā* y *aḍriḥa*, así como los distintos *ṣuyūj* y figuras relevantes.

1.6 Ubicación de las distintas *zawāyā* y *aḍriḥa* en la medina de Fez

La veneración a los santos y sus tumbas es un fenómeno muy normal en Marruecos aunque no exclusivo, ya que en Túnez se puede comprobar lo mismo⁹¹. Sin embargo, pese a ser un fenómeno muy extendido y habitual hay una controversia en cuanto a si es aconsejada esta práctica, así como hacer la oración en lugares donde haya tumbas. Es curiosa esta última observación pues si viéramos desde afuera tal hecho ¿no es común y habitual en todas las culturas orar donde hay un difunto, un cadáver? En una mezquita es donde se ora y no hay tumbas, en un cementerio y en una *zāwiya* o en un *darīḥ* o mausoleo o morabito se debe orar pero ¿se debe venerar, peregrinar, sentarse para que se transfieran cualidades que el difunto tenía en vida como quizás su *baraka*? Digamos que todos estos lugares comparten que son *qubūr*, tumbas. Característica en común, que comparten, pero luego cada concepto tiene unos matices particulares.

para los cuales el Islam es un enemigo sabían que el sufismo es el corazón que es necesario herir. Christian Bonaud. *Introducción al...*, *op.cit.*, pp.102 y 111.

⁸⁹ Christian Bonaud. *Introducción al...*, *op.cit.*, p. 102.

⁹⁰ Christian Bonaud. *Introducción al...*, *op.cit.*, pp. 106-107.

⁹¹ Terminando la licenciatura en Antropología Social y Cultural me desplacé a Túnez para realizar mi asignatura de trabajo de campo. Tras vivir 9 meses en dicha ciudad pude comprobarlo.

En muchas culturas se veneran los muertos pero este fenómeno en Marruecos tiene unas funciones concretas. Hablamos de que los difuntos son hombres sabios, piadosos quizás, que realizaron en vida cambios positivos en las personas, curaron o hicieron milagros, aportaron algo a su sociedad o entorno con sus grandes conocimientos y saberes, fueron respetados y venerados en vida y también después de muertos. Hay quienes afirman que eran portadores de *baraka*, quizás este sería el matiz esencial y diferenciador que se les atribuye en el Magrib. Aunque muchos dicen que la *baraka* se transmite en vida o que se hereda, otros afirman que continúa en el lugar donde yace el difunto y de ahí uno de los posibles factores de esta veneración de tumbas de hombres santos, de lugares santos y su consiguiente peregrinaje a ellas.

Algunos hombres venerados quizás fundaron una *ṭarīqa*, o una o varias *zawāyā*, y se encuentran enterrados en algunas de ellas; otros, sin embargo, fueron enterrados en un *ḍarīḥ* que no es otra cosa que una tumba donde, habitualmente, se encuentra enterrado el fundador de la *zāwiya* o de la *ṭarīqa*. Quizás lo acompañen familiares o parientes muy cercanos. Aún así, ambos corresponden a un espacio cerrado, habitualmente en un bajo, perdido o escondido, o en un lugar transitado, pero dispuesto de tal manera que no llame mucho la atención. En muchas ocasiones se encuentran inscripciones, cuando se trata de *zawāyā* suelen ser más grandes y con más información acerca de quien la fundó, su fecha de nacimiento y defunción, el nombre de la *ṭarīqa* u otras observaciones relevantes. El *ḍarīḥ* suele tener en su inscripción el símbolo de una estrella de cinco puntas, que posiblemente represente los cinco pilares del Islam, al igual que la estrella de la bandera marroquí, pero un *ḍarīḥ* es donde está el hombre santo sufí, que puede haber creado una *ṭarīqa* o fundado alguna *zāwiya*.

La *zāwiya* es el lugar de reunión de los sufíes y de visita de sufíes de fuera donde se puede conversar, comer, orar e incluso quedarse para resguardo del viajero. Se la define como el rincón, la esquina donde orar, y están construidas habitualmente alrededor de la tumba de un maestro. Puede ocurrir que este maestro que se encuentra enterrado en la *zāwiya* sea también el fundador de esta y puede o no tener el título, el trato, de *ṣarīf*, reservado para los descendientes del profeta Muḥammad, como por ejemplo el fundador de la ciudad de Fez, Idrīs I, o el fundador de la *ṭarīqa Tiyyāniyya* de Fez que se encuentra en el interior de la *zāwiya* enterrado, el único –según me contaba su “nieto lejano”– *ṣayj* de toda su genealogía en la citada *ṭarīqa*, visitado y venerado. También pueden encontrarse maestros posteriores u otros miembros de la hermandad.

La existencia de una aristocracia jerife es muy importante en Marruecos, tiene prestigio social generado a través del linaje y al ser reconocidos y formar parte de las élites o aristocracia teniendo privilegios. En el caso del rey de Marruecos, además, es príncipe de los creyentes y su poder no es solo político sino también religioso.

Hay autores que defienden que el jerifismo se encuentra ligado a la *baraka*, quizás para legitimar el poder social de estos, pero en Marruecos a casi todos los hombres santos se les dota de ella, no siendo, por consiguiente, algo exclusivo de las élites religiosas y mucho menos de la aristocracia marroquí.

Enrique Arques en su capítulo “Los Santos” del libro *Magia y superstición. Santos y Santuarios de Marruecos*, afirma que en Marruecos no se espera a que el hombre “santo” se muera para santificarlo, sino que se le venera en vida, por sus prodigios, por ser su vida un ejemplo de buenas obras o por estar sus predicaciones dotadas de una gran sabiduría. Sus sacrificios o su generosa piedad es un factor común en ellos. Este puede ser desde un mendigo místico a un “xerif” de vida austera, una anciana solitaria, el sabio erudito que conoce de memoria todos los textos sagrados o el “fakih” que sabe la cábala y las fórmulas mágicas para remedios varios... “Y es santo también, sin saber por qué, el escogido por la credulidad supersticiosa de la gente como privilegiado taumaturgo, tal Sidi Hasiku, en Gomara, cuya sola señal de existencia –que nadie conoció– es una piedra blanqueada adonde acude en romería todos los años una peregrinación inacabable de devotos. Porque por encima de toda razón de dogma y ortodoxia está el encanto maravilloso de la tradición que va sembrando la fe a manos llenas”⁹².

Los morabitos están destinados a hombres santos. Suelen estar a la afueras de la ciudad, en el campo o zonas menos concurridas. Puede parecerse al concepto de ermita y se identifican sobre todo por su cúpula semiesférica. La vegetación que crece a su alrededor no se toca, respetando los árboles y todo lo que crezca en el entorno. Suele haber un pozo, río o lugar con agua cercano. A veces se encuentran en lugares altos y

⁹² “podría citar -por haberlos conocido personalmente- el caso de Sidi Hamido el Uuazani, jefe de la zauía de Snada y el de Sidi Abdel-lah Mohame ben Saddik, xej de la cofradía Darkaua, considerado como kótob, fallecido en Tánger en nuestros días”. Cf. Enrique Arques. “Los santos”, en El Hassane Arabi. *Magia y superstición...*, *op.cit.*, pp. 84-85.

pueden encontrarse otras tumbas alrededor conformando un pequeño cementerio. Se cree que otorgan bendición, *baraka*. El morabismo o marabutismo es el término con el que se designa el fenómeno de veneración, culto y peregrinación.

Todas las tumbas están edificadas en honor a la piedad o santidad de un hombre, aunque con matices. El mausoleo tiene unas dimensiones más grandes y llama la atención por su arquitectura que suele ser arte majestuoso. Algunos fieles oran en la tumba que se encuentra dentro del mausoleo y pueden encontrarse en las callejuelas de las medinas o a las afueras, en campos o llanuras. En cambio, en las *zawāyā* hay tumbas de notables, que de esta forma son honrados y pueden también ser lugar de peregrinación y de enseñanza.

Todas estas prácticas siguen en vigor en Marruecos. Se puede decir que la medina de Fez está repleta de tumbas, incluso dentro de casas privadas. Pude visitar algunas de ellas y me enseñaron el lugar exacto donde decían que se encontraba enterrado el santo. También a veces encontré un *ḍarīḥ* con la entrada totalmente cerrada con yeso.

Me gustaría volver a nombrar a Titus Burckhardt pues dedicó gran parte de su vida al estudio de la cultura árabe y pasó largas estancias en Fez durante los años treinta. Él, a diferencia de otros estudiosos que afirman que no hay que implicarse en la cultura estudiada, sostenía que “para comprender una civilización hay que amarla, y esto solo se consigue gracias a los valores permanentes, de validez universal, que implica”⁹³. En cuanto a la interpretación puede tener sus riesgos o falta de objetividad por la implicación con el objeto de estudio pero hay mucha bibliografía escrita desde el punto de vista contrario y dotada a veces de una incomprensión de lo estudiado o digamos bajo una óptica de rechazo y Burckhardt creo que aporta una forma de escribir sobre Marruecos sensible a sus investigaciones y una forma peculiar de ver los fenómenos y acontecimientos que observa.

⁹³ “Burckhardt fue, en efecto, un enamorado de la civilización islámica, tanto desde el punto de vista artístico e histórico, como desde el filosófico y místico, habiendo dedicado gran parte de su obra a estudiar los secretos del sufismo”. Cf. Inés Eléxpuru. “La ciudad Antigua de Fez. La medina, espiral de vida”, en *Altair*, nº 9, 2001, p.52.

En su libro *Fez, ciudad del Islam* –escrito en 1999– decía que en uno de los últimos libros escritos en Fez antes de la llegada de los franceses titulado *La consolidación de las almas y las verdaderas historias de los sabios y santos enterrados en Fez*, de Muḥammad Ibn Ŷa‘far Ibn Idrīs al-Kattānī, se señala que sí había tumbas de mujeres sabias o santas, por lo que reafirma la existencia de estas a pesar de la escasez o del número superior de hombres encontrados. Nos dice: “presenta biografías breves de más de mil hombres y mujeres, ordenadas según los barrios y calles en los que se encuentran sus tumbas. Fez toma así el aspecto de un vasto mausoleo. «En Fez», dice un proverbio, «no hay un metro cuadrado de suelo en que no haya vivido un santo». El reino de los muertos es mucho más grande que el de los vivos”⁹⁴.

Sin embargo da la sensación de que todo esto forma parte del pasado, de que ya no hay muchos santos u hombres como los que pasaron por estas tierras, de esos que hablan los maestros, los *šuyūj* y los libros, aunque quien sabe quizás estén ahí. Aun así, hay personas importantes descendientes del Profeta, personas de *baraka* o con la *baraka*, y *murīdūn* entregados a la práctica del sufismo. Aunque es difícil encontrar hombres de la altura de al-Gazālī, Ibn ‘Arabī, o al-Rūmī.

Lo que sí se observa en Fez es una intención por parte de la monarquía de promocionar o sustentar estas *zawāyā*, al menos aquellas que forman parte de las citada *ṭuruq* más antiguas como la *qādiriyya*, *tiyāniyya* y *būdšišiyya*. Y también se da cobertura a numerosos festivales. En principio parecen tener una estrecha relación con el sufismo y la música sacra pero si profundizamos veremos que no tanto y es una opinión no solo fundamentada en la observación y en el estudio *in situ* sino recogida también en entrevistas de personas cercanas al sufismo y a la música sacra así como contrastado con otros investigadores que han escrito sobre estos festivales que nombro a continuación que se realizan a lo largo del año en la ciudad de Fez: el festival de música andalusí (enero), el festival de la cultura sufí (abril), el festival nacional de Malhoum, el festival de música sagrada del mundo (junio), festival nacional de la cultura amazig... Sí es cierto que se ven miembros de distintas cofradías, escenografías de los rituales viéndose los cantos, recitaciones y ritmos a veces acompañados por los bailes que se dan en ellos. Pero también se ven otros grupos, música y acontecimientos que no tienen

⁹⁴ Titus Burckhardt. *Fez, ciudad del...*, *op.cit.*, pp. 128-129.

ninguna relación con el sufismo. Los festivales suelen ser de coste elevado y aunque también hay espectáculos de puertas abiertas, los más selectos e interesantes no lo son, así como ciertas conferencias y reuniones a las que pude asistir.

Puede verse en la ciudad una “supuesta” revitalización de la “idea esencial de sufismo”, del concepto, en cuanto a su enseñanza. Hay musulmanes que viven fuera de el Magrib que mandan a estudiar a sus hijos a Fez por lo que aún es un referente. Estudian allí el Corán, la recitación, las costumbres islámicas y conviven con otros niños musulmanes todo el tiempo a modo de campamentos o retiros para el estudio en épocas de verano, por ejemplo, o durante todo un año. También discípulos de *zawāyā* van en grupo a rezar a los lugares sagrados o de culto existiendo un peregrinaje en torno a estos y toda una serie de reuniones, conferencias e incluso reuniones puntuales anuales coincidiendo con distintas festividades importantes en el calendario musulmán y desplazándose luego a otros países. He conocido a miembros de distintas *ṭuruq* que viajan de un país a otro con sus maestros y hermanos de *ṭarīqa*.

Creemos que actualmente hay un poco de industria en torno a la palabra “sufismo”, que está de moda. Sea por intereses de atraer turismo, de cambiar la imagen de “radicalismo” que se ha construido a través de los medios de comunicación o simplemente por mirar a la esencia de su procedencia y querer realizar nuevas lecturas sobre el concepto, lo cierto es que también existe una práctica real y cotidiana que pude observar. El sufismo es una forma de vida, una filosofía de vida, no solo unos rezos determinados, la pertenencia a un grupo o a una *ṭarīqa* en concreto, tener un maestro o cumplir con una serie de prácticas que rigen todos los aspectos del individuo, lo privado, y lo público. Es ver en cada cosa, por pequeña que sea el regalo y la mano de Dios y someterse a este a través de la devoción y en ese camino iniciático donde se trabaja el desapego, el continuo recuerdo a Dios y la abolición del ego el hombre va desprendiéndose de una serie de velos gracias a su trabajo constante en ello y de la mano de un maestro que le ayuda a aumentar su nivel de consciencia y ascender en el camino espiritual a través del equilibrio entre los deberes y las obligaciones sociales con la comunidad, familiares, personales y hacia Dios.

José Antonio González Alcantud en su libro *El mito de Al Ándalus* menciona a la ciudad de Fez. Dice que hasta la proclamación del protectorado en 1912 “el espacio

circundante a Muley Idris era sagrado o *horm*, en el sentido de lugar tanto prohibido a los no musulmanes como de acogida y refugio de estos en caso de persecución”⁹⁵.

“Sabemos sobre la ciudad de Fez, a través de estudios de los Tharaud, que se le otorgaba una gran importancia a la casa. Escriben los Thraud que: «Un buen fasi debe tener su casa en la medina». Esta casa, cuya entrada tendría un aire de establo para luego volverse espléndida en el interior, sería la propiedad más preciada del fasi: El fasi es ostentatorio: ama enseñar su riqueza. Nada mejor para ello que una bella vivienda. Su primer deseo, cuando se vuelve rico, es adecuarse al proverbio que dice: «La primera cosa que se debe poseer es una casa, y es también la última que se debe vender, porque la casa es la tumba de aquí abajo»⁹⁶, y continúa diciendo: “Incluso el venerable fasi debe procurar permanecer en la medina después de la muerte, consiguiendo un lugar para ser enterrado en uno de los muchos morabitos existentes en la trama urbana, morabito donde «compra una plaza a precio de oro»”⁹⁷, quizás este pensamiento sea uno de los motivos por los que hay tantas tumbas en la medina.

1.7 Mapa visual realizado de la medina de Fez

Como comentamos arriba la idea era realizar una introducción al sufismo en Fez y las distintas *zawāyā* y *aḍriḥa*, así como los distintos *ṣuyūj* y figuras relevantes. Con todo el material el objetivo inicial ha sido crear un dossier fotográfico de localización de las distintas *zawāyā* y *aḍriḥa* en la medina de Fez y sus alrededores que se puede consultar en apéndice II. Material fotográfico y maquetación propia, II.I Mapas físicos (se aportan ampliados anexados a la tesis en el capítulo IV trabajo de campo) y mapa visual realizado de la medina de Fez a través de la fotografía (donde se enumeran y localizan todos estos lugares de los que hemos hablado. Cuyas fotografías se encuentran en el Dvd que acompaña a la tesis)

⁹⁵ José Antonio González Alcantud. *El mito de Al Ándalus. Orígenes y actualidad de una idea cultural*. S.l.: Almuzara, 2014, p.163.

⁹⁶ Jérôme & Jean Tharaud. *Fès ou les bourgeois de l'islam*. Marsam Editions, 2008. *Apud.* José Antonio González Alcantud. *El mito de Al Ándalus..., op.cit.*, pp. 176-177.

⁹⁷ José Antonio González Alcantud. *El mito de Al Ándalus..., op.cit.*, p.177.

1.8 Festival de Música Sacra de Fez

Trabajo de Campo etnográfico de la 16ª edición del Festival de Música Sacra para el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Fez, 2010. Se aportaron 2832 fotografías originales y 304 páginas maquetadas en formato libro para su impresión directa. La maquetación consta de dos tomos: Tomo I (Maquetación 208 páginas)- y en formato pdf en 14 planchas; Tomo II (Maquetación 96 páginas) y pdf en 6 planchas. Todo realizado por la autora, cada fotografía, cada maquetación, montaje... etc.

Aportando video con el material fotográfico y audios en el Dvd que acompaña a la tesis. Debido a que tome las fotografías y algunos videos los audios son de Ahmed Said Kadiri realizó grabaciones para Media1 Radio y me los facilitó y permitió aportar pues complementaban. Estos audios fueron de los conciertos: *Gulay Hacer Toruk et son ensemble Turquie (Synagogue Ben Danan)*; *Jahida Wahbi, Libano*; *Jordi Savall (Bab el Mekina)*, *Jordi Savall con músicos de Israel y Palestina (Bab el Mekina)*; *Lilla Hmacha (Dar Tazi)*, *Lilla Issawa (Dar Tazi)*, *Lilla Zaouiya Kadiria (Dar Tazi)*, *Lilla Zāwiya Kadiri (Dar tazi)*; *Música en dar tazi*; *Música Mustafa Amrani*; *Naziha Miftah*; *Reportaje Músicos del Nilo Egipto y Voices de Halab Syria*.

Así como la programación de mano de cada uno de ellos. Carteles y portadas originales de otras ediciones, material para la prensa y los distintos medios de difusión del festival y dossier. Grabé dos videos que también añadí *Ensemble Sufi Mtendeni Malid, (Dar Tazi)*; *Epi Mongolia (Dar Adiyel)*.

Se realizó un reportaje fotográfico de todos los instrumentos musicales, gremios de artesanos de la medina, tiendas de instrumentos musicales y fabricación y de las gentes y momentos cotidianos de la Medina que también aporté. La parte del trabajo de etnográfico del festival se pudo realizar gracias al Centro de Documentación Musical de Andalucía y a la Dirección General del Libro y del Patrimonio Bibliográfico y Documental.

CAPITULO II
MÚSICA ÁRABE

2.1 Introducción

No hay una música árabe. Gran variedad solo por sus escuelas, repertorio, pueblos... El Islam hace de unión entre estos, compartiendo algunas tradiciones y costumbres. Pero teniendo una gran diversidad en términos de idiomas, cultura, geografías y sistemas políticos.

Con un mínimo acercamiento a ella observamos esta rica variedad:

En sus escuelas: La turca (regiones orientales de Grecia, parte de la antigua Yugoslavia, Bosnia, los Países del Caucaso y las repúblicas centrales de Asia) Iraní (Azerbaiyán, Afganistán y las regiones limítrofes a la frontera pakistání-iraní) Hindú (India del Norte, Pakistán, Bangladesh e Indonesia) África Musulmana (Senegal, Nigeria, el Chad, Makí, Guinea y parte de la Costa de Marfil, Nigeria, Angola y Etiopía)

En su repertorio: Andalusí-magrebí (Marruecos, Argelia, Túnez y Libia) Sirio-egipcia (Egipto, Palestina, Libia, Siria) Países del Golfo (Irak, Arabia Saudita, Emiratos Árabes Unidos, Kuwait, Bahrein, Qatar, Oman y Yemen) Arabo-africana (Sudán, Yibuti, Somalia y Mauritania)

Un punto común de encuentro entre todas ellas es la Tradición Oral; modalidad (predominio de un carácter modal / a veces pentatónico); coexistencia del ritmo libre y medio / encadenamiento cíclico; existencia de dos posibilidades de dinámica (melódica / rítmica). Encontramos una importancia de la ornamentación, modulación, del transporte y de la improvisación.

El arte musical que se plasmó como fruto de una permanente interacción entre árabes, persas, turcos e hindúes. Este abarca una extensa área de Asia Occidental y el norte de África cuya cultura musical está dominada por los pueblos islámicos arabófonos, persófonos y turcófonos y está integrada por un sistema único aunque heterogéneo en el que están incluidas la música litúrgica, clásica, folklórica y moderna. Los pueblos de Afganistán, Pakistán, el Asia Central ex-soviética y el Cáucaso comparten elementos de este sistema de modo periférico. La tradición musical del Islam se remonta a sus orígenes abrahámicos y mosaicos La primera práctica musical del Islam fue y es en la Mezquita. Esta consiste en la llamada a la oración a cargo del

muecín, al que puede juzgarse por el impacto emocional de voz y su fraseología musical. La segunda música fundamental del Islam en la mezquita es la lectura o salmodia del Sagrado Corán, labor encomendada a un solista, el *almocrí* (del árabe *muqri*) que emplea una profusa ornamentación. Esta desarrolló la *'ilm al-qira'a*, “ciencia de la recitación”.

Al llegar la época de las traducciones grecolatinas, la tradición musical griega pasó a formar parte de la civilización islámica. Lo que se imitó de la música helénica no se superpuso a los parámetros propios, sino que sirvió para enriquecerlos. En esa época entró en el árabe la palabra griega *musiqí* como *musiqā*. Los árabes preislámicos tenían un término genérico denominado *guiná* para canción y música indistintamente. Gracias a las traducciones al árabe de textos griegos, siríacos, persas y sánscritos, realizadas en la Casa de la Sabiduría, se dan a conocer las teorías musicales de Pitágoras de Samos (580-500 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Aristóxeno de Tarento (350-? a.C.), Nicómaco de Gerasa —Gerasa o Yerasa era una de las ciudades de la Decápolis, cuyas ruinas se localizan en el norte de Jordania— (fl. 100 d.C.), y Claudio Ptolomeo (90-128). 42 Partido del jardín de Ibrahim Mirza -Anthony, Estuardo La concepción griega de la música como «ciencia de la fabricación de melodías», manifiesta ya en Ishaq al-Mausilí (m. 849), se difunde por todo el mundo islámico y abre el camino a un panorama totalizador de los fenómenos vocales e instrumentales, fundamentando en los principios científicos de la Antigüedad clásica.

Se dice que Ziryad añadió una quinta cuerda al *'ūd*. Pero también hay fuentes que le adjudican a Al-Kindi, filósofo de los primeros tiempos del Islam, esta acción. Médico, músico. Empleaba la musicoterapia. Se le considera, el primer gran teórico de la música.

Al-Farabí, filósofo shií, que floreció en la brillante corte de Saif ud-Daula al-Hamdaní de Alepo. Se dice, tenía el poder de dormir, hacer reír o llorar con sus notas. También que inventó el *rabab* (*rabel*) y el *qānūn* (*cítara* pulsada), aunque es muy posible que se limitara a mejorarlos. Desarrolló, basándose en Pitágoras, la parte eminentemente acústica y matemática, partiendo de la cuerda, y una especulación cosmogónica que religa con otro hecho, esta vez una palabra, que luego pasó a la España musulmana; *tarab* (en árabe "arrebato", también "estado extático", "embeleso

místico"), que dio origen a la palabra "trovador"; *tarab* se empleaba en al-Ándalus para designar el cante.

El último gran teórico de la música en el Islam fue Avicena. Médico y filósofo, que dedicó capítulos a la música en sus obras filosóficas. Destacando la de al-Shifá, La Curación y al-Naʿyat, La Salvación. Aportando, la descripción de los instrumentos usados y el tratamiento de puntos de teoría musical griega, que no se han conservado.

El sufismo o misticismo islámico fue el causante de que la música adquiriera respetabilidad. Para los místicos musulmanes, la música es un medio de lograr el estado emocional, extático, que precede a la inspiración.

Un temprano asceta, el alquimista y místico egipcio Abul-Faid Dhu al-Nun al-Misrī (796-861), hizo una fina distinción para refutar los argumentos de ciertos juristas ortodoxos.

Abu Hamid Ibn Muhammad al-Gazalí (1058-1111), nacido en Jorasán, Irán. Jurista., a quien se le conocía en la Europa medieval como Algacel. Reclamaba el arte de la música, el canto y la danza en el Islam, argumentando que todos son medios de intensificar el sentimiento religioso.

Rumi, poeta persa, moralista, filósofo y teólogo, que fundó la cofradía mística musulmana, sufí de *derviches*, fundada en Konia hoy Turquía, (ver aparte). Los *mevlevíes*, alcanzan *uayd*, el éxtasis mediante la danza que simboliza el "baile" de los planetas. Otra característica del misticismo islámico es el *dikr* (recuerdo, memoria, invocación de los nombres de *Allāh*), es la repetición, de alguna palabra laudatoria en exaltación a *Allāh*, acompañada o no de movimientos rítmicos, música y danza. La civilización islámica conoció su apogeo a fines del siglo X, momento en que se integraron artistas, talentos y tradiciones de todo el mundo musulmán, sin distinción de origen étnico o de religión: árabes, iraníes, turcos, musulmanes, judíos, cristianos e hindúes. Los buýíes y fatimíes en el Oriente, y los andalusíes de Córdoba en Occidente hicieron del Dar al-Islam un verdadero paraíso terrenal.

Época, en que los diversos estilos musicales y sus respectivos criterios estéticos se establecieron con precisión —intervalos, figuras melódicas y rítmicas—, y en que el músico debía improvisar y generar un «arrebato» (*tarab*) entre sus oyentes, adecuándose

a la tradición de la poesía cantada. La destrucción del califato de Bagdad en 1258 por los mongoles rompió esta cohesión artística y apañó la gestación de elementos reaccionarios como Ibn Taimiyya (1263-1338) que cercenaron las iniciativas y creaciones intelectuales, sepultando el acervo cultural de la Edad de Oro del Islam. Aislado del Próximo Oriente árabe, Irán abandonó el laúd (*ūd*) y configuró su propia música de acuerdo con un legado multiseccular y utilizando instrumentos puramente iraníes como el tar, el setar, el santur y el kamanché. La música persa o iraní se basó en un repertorio melódico rico en sutiles adornos y en un extraordinario abanico de combinaciones vocales (trinos y registros entrecortados).

La Batalla de Ashura, se representa, cantando o recitando los personajes, acompañados de címbalos y tambores. Los mártires son también llorados en las procesiones de hombres que cantan antifonalmente frases cortas con el acompañamiento rítmico fruto del golpear sus pechos con las palmas y sus espaldas con cadenas. La evocación del Ashura, no es una práctica exclusivamente shíí, como generalmente se piensa. Todas las escuelas de pensamiento del Islam tienen como suya esta tradición. En al-Ándalus, de mayoría maliki, era una de las conmemoraciones más importantes, además de la Ruptura del Ayuno en el fin del Ramadán, Id al-Fitr al-Mubarak, el 1 de Shauual, y la del Sacrificio, Id al-Adha al-Mubarak, el 10 de Dhul-Hiyyah.

Los diversos ritmos y melodías surgidos de la escuela andalusí forjada por Ziryab, como las zambras, pasarían a América con los moriscos y se transformarían en danzas como la zamba, el gato, el escondido, el pericón, la milonga y la chacarera en la Argentina y el Uruguay, la cueca y la tonada de Chile, las llaneras de Colombia y Venezuela, el jarabe de México...

2.2 Ziryab y las cantoras

Abu al Hassan Alí ibn Nafeh, bagdadí apodado Ziryab, el mirlo. Trajo el refinamiento de la corte de Bagdad, dotando al legado musical andalusí de una gran riqueza. Influirá en la sociedad andalusí y en sus costumbres. La Nuba andalusí Llegó a tierras andaluzas, concretamente a Córdoba y Granada en S. IX desde Bagdad de la mano de Ziryab (se conserva en Marruecos, Túnez, Argelia, “Libia”)

Reinado Al-Hakam I (796-822) la música hispano-árabe comenzaba a forjarse, viniendo de Bagdad, Medina y norte de África cantores/as (Mansur al-Muganni, emisario del califa que trajo a Ziryab). Abd al Rahman II (822-852) califa andalusí, dinastía omeya, impulsó el arte musical llegando a habilitar pabellones para las medinas (famosas cantoras formadas en la escuela de Medina). En 1031, tras veinte años de fitna, guerra civil, se abolió el califato. Los muluk al-Tawaif, reyes de Taifas querían ser dueños de su ciudad y se producen desmembramientos en al-Ándalus. Finaliza el Califato de Córdoba y la ciudad es gobernada por un consejo de estado. En 1236 con la entrada de las tropas cristianas (Fernando III) y se produce un estancamiento desde entonces de la creación musical de al-Ándalus

En la época preislámica la mujer tenía un importante papel en la música. Eran tañedoras de instrumentos como el *ūd*, el *aduffe* o el *miznar*. Aparece la figura de la *Qaina* o *qiyān*, esclava cantora. Empleaban dos tipos de canto: *Sinad* (canto clásico compuesto de versos largos) y el *Hazadj* (clásico pero menos serio, compuesto por versos cortos acompañados de instrumentos).

Se introducen en la España musulmana después de que Abderramán I se proclamara en Córdoba emir independiente (755). Conviviendo con los cristianos de los reinos del norte aparece la figura de las juglaresas árabes en las cortes de los nobles y reyes cristianos. Es Abderrahmán II (821-852) quien introduce el arte musical oriental en Andalucía y se rodea de cantoras de la escuela de Medina: Fádal, Adam, Calam.

Ziryab crea en Córdoba el “Conservatorio de la Música” y educó en el canto a diversas esclavas: Mut’a (la favorita del emir Abd al-Rahman II), Masabih. Ziryab tenía dos esclavas Gizlan y Hunāydah que junto a él aprendían con sus laudes las *nawbah* (secuencia entera) y *lahn* (melodía) que dicen “los genios le enseñaban cada noche en sus sueños”. “Las registradoras de Ziryab”: Gizlan y Hunāydah recordaban estas melodías, las reproducían a través del canto o el *ūd* y posteriormente las transmitirían a las esclavas del Alcázar con la muerte de su maestro Ziryab. Su esclava Sunāyf conservaría el más antiguo estilo.

En palacio Ziryab instruyó a cantoras traídas al sultán desde Medina. Utbah, Nur, Itr, Saba, Hagal, Mahariq, Ruhban, Muallilah, Muhtalah, Hilabah, Mutayyam,

Galib, Badl, Fadl, Saraf, Ahyaf, Talal, Fawz, Rahah, Rayya, Malak, Subh, San, Ridwan, Humam, Halhal, Amal, Dayl, Nasr, Bidah, Bazi, Ag, Tarub, Ward, Talibi.

Esclavas distinguidas en costumbres. Sabían ciencias, de modales, la buena mesa, costumbres de estética e incluso moda, según la época del año. Se depilaban, cortaban el pelo de forma que se vieran sus cejas e incluso usaban aceites, perfumes y una especie de desodorante (litargirio: absorbente compuesto por plomo y plata). La danza puede que viajara con las esclavas que iban en caravanas desde oriente a occidente y al contrario, y al amparo de las conquistas musulmanas se extendió hasta al-Ándalus.

Podemos hablar de un esplendor para la música hispano-árabe. Al igual que sucede con al-Ándalus, la música andalusí, adquiere un carácter propio, conformándose su particular identidad. Por un lado conquistas Alfonso I por otro un nuevo movimiento religioso, el almohade (S.XI, Magrib occidental hoy Marruecos, surge movimiento político y religioso en el seno tribu bereber del sur, los Lamtuna, q fundaron dinastía almorávide). En el S.XIII Fernando III toma ciudades andalusíes. Al mismo tiempo se constituía en Jaén una dinastía la nasri, la nazarí, organizada por al-Ahmar Ibn Nasr, *el Rojo*, primer sultán nazarí. Granada es capital y acoge a gran número de musulmanes. En este periodo la música se enriquece al igual que la poesía, el canto y la danza.

La lengua hispano-árabe se difundía a través de la música y poesía. Excelentes escuelas-conservatorios; Córdoba, Sevilla, Toledo, Granada. Los andalusíes amaban cualquier acción artística alcanzando todas ellas una plenitud excepcional (veladas nocturnas Samar o Samra, de donde proviene Zambra; en la corte de al-Mandhi se llegaron a escuchar orquestas de cien laúdes y flautas)

Llega a Córdoba el gran músico bagdadí Ziryab, dotando al legado musical andalusí de una gran riqueza. En 1031 se abolió el califato y se acontecerían desmembramientos en al-Ándalus. En este momento la música hispano-árabe tiene su apogeo. Al igual que sucede con al-Ándalus, la música andalusí, adquiere un carácter propio, conformándose su particular identidad. Por un lado conquistas de Alfonso I y por el otro, un nuevo movimiento religioso el almohade. En el s. XIII Fernando III toma ciudades andalusíes. Al mismo tiempo se constituía en Jaén una dinastía, la nasri,

organizada por al-Ahmar ibn Nasr. Granada es ahora capital y acoge a gran número de musulmanes.

En definitiva la ciudad de Granada prosperaba, construyéndose grandes palacios, mezquitas, baños, existiendo excelentes escuelas-conservatorios dónde los músicos recibían una completa formación. Córdoba, Sevilla, Toledo, Granada y muchas otras ciudades colaboraron en esta extensión. En 1492 el rey Boabdil capituló ante los reyes católicos, entregándoles el reino de Granada. A partir de aquí no se cumplieron los acuerdos y dio comienzo una persecución y aculturación de los moriscos que quedaron bajo dominio cristiano, hasta que tuvieron lugar las últimas expulsiones masivas.

La música clásica, andalusí, “*ha desafiado los siglos y resistido a lo eventual, aprovechando los accidentes de la historia y sus flujos*”. Además sigue formando parte del patrimonio musical magrebí *ala* marroquí, garnatí de Ouzda y Tremecén, *sana'a* argelino y *ma'luf*. Igualmente, tuvo una influencia evidente en la música culta y religiosa de España, Francia e Italia. El “amor cortés” de los trovadores medievales tiene sus raíces en al-Ándalus y en las tierras musulmanas en la que habitaron durante un tiempo los cruzados en los siglos XII y XIII, como Siria, Líbano, Palestina y Egipto.

Grandes poetas como Ibn Hazm y el régulo de la taifa de Sevilla al-Mutamid (1040-1095) adoptan en sus obras una concepción platónica del amor, el que se ha denominado amor espiritual, en árabe *hubb udhrí*; de la tribu mítica de los Bani Udhra, llamados los “Hijos de la Virginitad”, que cita Ibn Qutaibah. Asimismo, en al-Ándalus el canto mozárabe había suplantado en las iglesias al visigodo. Donde es muy grande la influencia de la música andalusí es en las famosas Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio (1221-1284), rey de Castilla y León. Este repertorio de más de 400 canciones tiene textos en galaico-portugués y presentan la forma de *zéjel*. La mayoría de aquéllas narran milagros de María. Los textos se conservan con melodías en tres manuscritos del siglo XIII junto con una rica colección de miniaturas que representan intérpretes con instrumentos musicales. Las miniaturas proporcionan un material inestimable para evaluar los alcances de la mencionada influencia: hay laúdes, rabeles, panderos, etc.

El islamólogo español, Julián Ribera y Tarragó (1858-1934) realizó estudios donde demostraba el origen islámico de las cantigas. En Italia, el monje franciscano Jacopone de Todi (1230-1306), compuso himnos místicos cantados a coro por el pueblo

de la Umbría, tomando la forma del *zéjel* (en 52 himnos sobre 102). Y el islamólogo inglés Richard Nykl ha demostrado, basándose en innumerables fuentes, el influjo musulmán en la forma y el contenido de las obras de los trovadores de Aquitania, Gascuña, el Languedoc y la Provenza, como Guillermo IX (1071-1126) y Marcabrun (floreció hacia 1130-1148). La contribución de instrumentos como el santur y el *qānūn* a la música europea.

Los instrumentos musicales como la cítara, dulcemele (santur), guitarra, *ūd*, pandero, rabel, timbal y muchos otros más. Un ejemplo, el santur iraní, (llamado santuri por los griegos), - una caja de resonancia trapezoidal poco profunda, provisto de 12 a 18 órdenes de cuerdas metálicas y dos hileras de puentes móviles, que el intérprete ejecuta golpeando las cuerdas a ambos lados de los puentes con ligeros macillos de madera -, surgieron los instrumentos de teclado como el clavicordio o clavicémbalo a partir del siglo XV, y el piano a partir del siglo XVIII.

A principios del siglo XVIII, el ejecutor alemán Pantaleón Hebenstreit (1669-1750) estaba arrasando en toda Europa con interpretaciones virtuosísimas en su sofisticado refinamiento del dulcemele percutido, y tuvo tanto éxito en París en 1705, que Luis XIV llamaba a ese instrumento “Pantaleón”. Del *qānūn* islámico - cítara pulseada que tiene de 50 a 100 cuerdas de metal que el intérprete pulsa o rasguea con plectros colocados en los dedos de las dos manos -, nacieron instrumentos como la cítara austríaca (zither) que hizo famosa el notable compositor e intérprete Anton Karas (1906-1985) con su melodía “El tercer hombre” (The Third Man, 1949), tema central de la película homónima del realizador británico Carol Reed.

Los ritmos de la música islámica como la nuba, con sus cinco movimientos, sus semitonos y variados cromatismos, influyeron a ciertos compositores europeos de una manera llamativa. El francés Camille Saint-Saëns (1835-1921), dotado de una excepcional predisposición para la poesía, la pintura, el teatro, la filosofía y la astronomía, - cofundador junto a Massenet y Bizet de la Société nationale de musique (1874) -, empleó aires magrebíes y andalusíes en muchas de sus realizaciones, como por ejemplo en su ópera “Sansón y Dalila” (1868) y en su “suite argelina” (1879). Saint-Saëns, luego de un viaje por América del Sur, terminó radicándose en Argel donde falleció. El Islam también tuvo una gran importancia en la obra de Richard Wagner (1813-1883), aunque no fuese sino por el hecho de que su drama “Parsifal” (1882) es la

lucha del ideal cristiano sobre la sabiduría del mundo musulmán. Tal como lo menciona su libreto, el sitio que pone en escena el segundo acto de «Parsifal»: el castillo de Klingsor y el jardín encantado se sitúan en la España islámica.

El Imperio otomano fue el primer estado de Europa en contar con una organización de música militar permanente: la Mehterhané o banda militar, desde 1289. El cuerpo de soldados de élite conocidos como jenízaros que formaron la guardia personal de los sultanes otomanos desde el siglo XIV hasta 1826 se destacó en mil combates y batallas en mar y tierra por su valentía y obstinación. Los distintos regimientos de jenízaros se identificaban según sus tareas y especialidades. Mehter era una de esas unidades cuyo trabajo principal era erigir la tienda del sultán durante las expediciones y de disponer de una orquesta que simbolizaba el poder del soberano.

La Mehterhané incluía tambores, chirimías (zurnás), clarinetes, triángulos, platillos (zil), crócalos (campana de bola) timbales de guerra (kös y naqqara) - que se colocaban sobre los lomos de los camellos -, sombrero chino (chogun) y bombo (davul). Con el tiempo, cada cuerpo del ejército otomano disponía de por lo menos una mehterhané. Los otomanos fueron también los primeros en utilizar la banda militar en medio de las batallas con un doble fin: estimular el espíritu de combate y al mismo tiempo amedrentar al enemigo con sus vibrantes cadencias. Según documentos históricos, sabemos que a fines del siglo XV había más de dos mil trescientos cuarenta «Mehters» solamente en Estambul.

Como cualquier otra actividad de la corte, la mehterhané tenía su propio ceremonial antes de comenzar a tocar. Ante una señal rítmica llamada “Sofián”, los jenízaros músicos formaban un semicírculo y aguardaban la llegada de su líder, el Mehterbashí Agá. Cuando éste hacía su entrada, uno de los mehter gritaba: “Este es el momento del regocijo, ¡oh líder de los mehter! ¡Dios te bendiga!” Entonces el mehterbashí respondía: “Dios otorgue sus bendiciones a todos ustedes, mehters... ¡Manténganse puros!” Y seguidamente, él anunciaba la cadencia, motivo o secuencia tonal (*maqām*, pl. *maqāmāt*) que interpretarían. Ante el llamado de *Iá Allāh* (¡Oh Dios!), la ejecución podía comenzar. Al finalizar esta ceremonia musical el líder de la mehterhané pronunciaba una súplica denominada en turco “Gulbang” tomada de la Bektashí, la cofradía mística islámica fundada en el siglo XIII por el santo Hayyí Bektash, y a la cual todo jenízaro se enorgullecía de pertenecer.

La “Gulbang” variaba su contenido según la época, de guerra o paz. Para los desfiles los mehters transportaban sus timbales sobre caballos, camellos o elefantes. Cuando no ejecutaban piezas instrumentales, solían formalizar procesiones corales con breves fórmulas musulmanas: «¡Dios Misericordiosísimo!” (*Rahim Allāh*), “¡Dios Generosísimo!” (*Karim Allāh*). Esta marcha con el ritmo de estos refranes se convertía en una suerte de danza ritual puntualizada por un suave vaivén de izquierda a derecha.

Los instrumentos eran fabricados y mantenidos por entre 150 a 200 especialistas, en su mayoría griegos y armenios acantonados cerca del Palacio Topkapi. El coro Çevgani (que hoy constituye una atracción turística en Estambul) fue incorporado a la Mehterhané recién en el siglo XVIII. El estilo musical de la Mehterhané estaba basado en las “melodías de Afrasiab” (de la tradición emanada del Shah Nameh de Firdusí), en otras palabras, en la música militar persa. Este estilo se imitó profusamente en Europa desde comienzos del siglo XVIII. Su influencia en la música militar europea duró hasta bien entrado el siglo XIX. Napoleón Bonaparte organizó sus bandas militares al modo otomano dotándolas de instrumentos típicos como los címbalos y los timbales y lanzándolas al frente de guerra en el momento preciso. Se dice que la batalla de Austerlitz (victoria de Napoleón sobre los ejércitos combinados de Austria y Rusia, el 2 de diciembre de 1805) fue ganada en parte por el élan (esfuerzo, arrojo, vitalidad) de las fanfarrias francesas. Esta música jenízara u otomana, denominada también música turca o alla turca, tuvo una influencia importante en compositores como Gluck ("El peregrino de La Meca", *Ifigenia en Táuride*), Mozart (*Marcha de los Jenízaros de "El rapto en el serrallo"*, "*Rondó alla turca de la Sonata para piano en La mayor K. 331*"), Haydn ("*Zaire*", "*Marcha turca*", "*Sinfonía Militar*") y Beethoven (*Marcha turca de "Las Ruinas de Atenas"* y el *finale de la Novena Sinfonía*

2.3 La Moaxcha, la Nuba y música garnatí

La *Moaxcha* o *muwassaha*. Es un tipo de poesía estrófica nacida en al-Ándalus. Cantada colectivamente por el *Tajt* (conjunto de música culta: *ūd*, *qānūn*, violín, *nāy* y *riqq*. Años treinta el violonchelo y contrabajo, incluso clarinete y acordeón, transformándose después en orquesta oriental) como obertura de un concierto de música culta. Término deriva de *tawish*, *wisah* o *isah*, cuyo significado es ornamentación,

embellecimiento. Composición muy conocida en Marruecos por cantarse algunas de sus estrofas con las tradicionales melodías de las Nubas. Reuniones festivas: bodas, circuncisiones... Es la base de esta composición musical y a partir de ella se deriva el *Zayal* o *Zéjel*.

La palabra *Nuba* significa turno, entrada (el músico la interpretaba en el palacio y se ponía en fila, esperando su turno para tocar ante el sultán). Es una estructura de larga duración. Es poesía, que transmite un estado, un sentimiento, un humor; según el lugar, momento del día. Teniendo su momento adecuado para interpretarla - se habla de las 24 nubas por las 24 horas del día -. La nuba andalusí, en árabe culto *Nauba*. Hassan Touma, Habib (1998). La Música de los Árabes.

Martin Moreno, Antonio (1985). Historia de la Música Andaluza. Mantiene la hipótesis de que surgió para indicar cuando actuaba el solista dentro de un grupo. Hassan Touma, Habib (1998). La Música de los Árabes. Nos menciona en su libro al igual que el laudista Uzman Almerabet, que se designa así pues el cantor o músico tenía que esperar tras una cortina hasta que recibía el “saltar” la orden de tocar o cantar ante el califa, esperando el artista su *nauba* (turno).

Quedan 11 y 2 han sido inventadas en el S. XII por Morabitun (sufís) Podemos denominarla Suite “pieza musical que está organizada por varios *maqāmāt* de una escala; o, una base de un *maqām* que puede durar hasta seis horas acompañada de cante. Primero “*Chuischia*”; La melodía – determinado *maqām* o varios *maqāmāt*; pues puede terminar una suite y empezar otra “*Carar*” (base *maqām*) parte melódica con ritmo; y, “*Cursi*” una improvisación del “*Munsit*” con adornos instrumentales: *qamanya*, *ud*, *rabab*, *percusión*, *tar*; “*Inset*” (los coros), una, dos o veinte personas... (A la *Chuischia* se la denomina en español la introducción).

Hoy en día se conservan once: Raml El Maya, Isbihan, El Maya, Rasd Eddayl, Istihlal, Rasd, Ghribat Al Hussein, Highaz El Kebir, Highaz El Mcharqui, Irak Ajam y El Huchak. En el ciclo de música hispano-árabe celebrado en Sevilla en el 83; la denominan como un “episodio de música y letra compuesta por cinco partes de ritmo y conformando fragmentos musicales entorno a un modo musical. Cada *tab*’, temperamento, tiene un modo principal con sus derivados.

Las nubas de al-Ándalus y el reino nazarí de Granada, conforman la Música Garnatí. La nuba andalusí se conserva en Marruecos, Túnez y Argelia y llegó a tierras andaluzas, concretamente a Córdoba y Granada, en el siglo IX desde Bagdad, de la mano de Ziryab. Los andalusíes expulsados al norte de África portaron un arte refinado.

Los de Argel, son de escuela garnatí. Manuela Cortés en su artículo “*La mujer y la Música en Al-Ándalus*” hace mención a la importante labor de transmisión que hicieron los moriscos y cómo gracias a ellos y a las distintas escuelas se pudo continuar con la transferencia de la suite clásica de origen oriental, cómo más se la conoce. Conservándose como decía más arriba hasta nuestros días.

2.3.1 Ritmos andalusíes

2.3.1.1 Samai

El ritmo Samai o también denominado *Samai Thaquil* es un ritmo lento que se utiliza en la música clásica árabe. También se emplea en el género de la *moaxacha*. La denominación de *thaquil* es una palabra árabe que indica “pesado” en el sentido de lento y la denominación Samai es turca. Es un ritmo que encontramos tanto en la música árabe como en la turca. Pudiendo realizar en la danza movimientos suaves, lentos con un estilo muy clásico donde los movimientos en puntas, los giros y los brazos se encuentran muy presentes. Sería un 10/8. A mí personalmente es uno de los ritmos que más bonitos me parecen.

En danza oriental cuando cantas un ritmo puedes encontrar que decimos al silencio “*Es*” así podríamos cantar este ritmo de la siguiente manera: *Dum Es Es Tak Es Dum Dum Tak Es Es*. (También podemos decir *Dum takatakataka Taktakataka DumkaDumkaTaktakatakataka* me explicaba la percusionista Cynthia Tawasha)

El dragdi puede decir al silencio “*Rika*”:

Dum RiKa Rika Tack Rika Dum Dum Tack Rika Rika.

2.3.1.2 *Basit - Qa'im wa nusf – Btayhi - Darj - Quddam*

Recibiendo clases con el percusionista Otmane Benyahya explicaba que la nuba es un episodio de música y poesía. Al conjunto de poesías en un fragmento se las denomina sana'a estas son interpretadas y cantadas en función del tiempo (cada una de ellas tenía su momento) y del ambiente. Se emplean distintos modos y estos se encuentran relacionados con el temperamento adecuado. Estas poesías cantadas pueden ser *moaxachas*, *zéljel*, *barawil* (usada en Marruecos en algunas *zawāyā*).

Percusionista marroquí que explica la estructura de la Nuba según la escuela de Marruecos. Encontrándose dividida en siete partes: *Mesaliya* o preludio instrumental; *Insad*, presenta el primer modo; *Bugya* -apertura musical no cantada- característica del primer modo; *Tusiya*, obertura instrumental, interpretan los distintos modos melódicos y rítmicos (*Basit*, lento –*muwasaa*, *qantara* e *insiraf*-; *Qa'im wa nusf*, andante; *Bitayi*, allegro; *Dary*, vivace; *Quddam* presto y *Qafla*, el más rápido); luego el *Sanat*, cantos de distintos modos; *Mawwal* que sería la parte solista y llega el final *Tussiya* (aquí el *Quddam* presto y *Qafla* el más rápido para terminar).

Podemos denominar a un ritmo con un “aire” *Allegro* (rápido), *Allegretto* (ligero), *Andante* (semilento) y *Largo* (lento). *Muwasaa* se llama al movimiento lento, *Almahzuz* el movimiento templado, *Insiraf* el movimiento rápido y *Alcántara* a través del cual se indica el cambio de la velocidad del ritmo pero de una forma sutil, “el puente”.

El ritmo *Basit* se emplea el modo ramal al-maya es lento y está compuesto por una *sana'a* o también denominada “*suit*”. Sería 12/8 ó 6/4. Se le denomina un ritmo ternario.

El ritmo *Qa'im wa nusf* sería un ritmo binario y 8/4. La *suit* compuesta por dos versos y el modo *al-istihlal*.

Btayhi es un 8/4 cuando va lento y si se acelera 8/8. El modo *ramal al maya* y la *sana'a* compuesta por dos versos.

El *Darj* se ha añadido. Muchas veces los músicos andalusíes querían una “chispa” (*.tac dum dum tac tac tac.*) y por eso lo añadieron sería un 4/4 ó 2/4, “*vivace*”.

El modo ramal al maya y la sana'a o suít compuesta por moaxacha tres estrofa mas dos vuelta. Hay otras versiones que fue inventado en las *zawāyā*.

El ritmo *Quddam* puede ir lento *Dum Taka Dum*, 6/8 o más rápido 3/4 *Dum Takata Dum Takata*. El modo *al maya* y a este quinto ritmo le dicen “*presto*”.

Del modo *al-maya* salió todo pues dice “es la madre de todos”. Se toca al atardecer en ese instante que está la puesta de sol. En las nubes todo tiene su momento idóneo este episodio de música y poesía compuesta por cinco movimientos rítmicos cantados e interpretados por ejemplo la nuba *rasd* si es mediodía; nuba *raml maya* se toca al atardecer; la nuba *istihlal* de noche nuba *al huchaq* de madrugada...

2.4 Instrumentos musicales

Existen multitud de instrumentos musicales. Modificándose o creándose variantes, según lugar, época, materiales, necesidades, uso... Unos siguen existiendo, y otros, al igual que las personas, se han ido adaptando a las circunstancias y culturas. Permaneciendo algunos, otros pereciendo, y los hay que se han transformado.

Las clasificaciones difieren. Se categorizan, en torno a si son: de cuerda, viento, percusión... A la “familia” perteneciente (de las cítaras, del *ūd*, flautas...). Haciendo alusión a su forma (cilíndrica, cubilete...); la época (medieval pe); o el género (bizantino, andalusí...); También a los elementos materiales de los que se componen (cuerdas, piel de animal, caña...); lícitos / ilícitos; tipo de música a ejecutar (popular, culta...).

Un rasgo común. Todos representan, uno de los cuatro elementos esenciales de la naturaleza: el aire, el agua, la tierra y el fuego. Siempre estuvieron cerca del hombre, en su compañía.

Los más antiguos llegan a nuestro conocimiento, a través de escritos, grabados, esculpidos en paredes, templos, tumbas... también a través de los cuentos, canciones, o relatos de los más mayores. En este apartado pretendo dar una referencia, aproximación, de los distintos instrumentos musicales que se podían escuchar en el Egipto faraónico, la época hispano-musulmana, o en tiempos de al-Ándalus. Haciendo mención de los

actuales, para luego pasar a describir, algunos de ellos. Ya sea, por su relevancia, por su unión a la danza o por su hermosura.

Entre los instrumentos musicales históricos hispanos-musulmanes, nos encontramos: el maasaf (harpa), el *meshar* (antecedente del guembri marroquí), rebabech-chair (semejante Chleuh), el órgano (formado por tres pellejos de búfalo, con flautas de azófar), el *xaliac* (semejante al tcheng persa – arpa- o el tar de Marruecos), el lur (lira, para los griegos sanch, quítara –cítara o guitarra-), el tombur o bandola, la maazafa (mizafa) y aazaf (son de cuerda. Primero parecido a la bandurria y el segundo a la sonora. Agradables y tan antiguos que ya existían en la época del Profeta) El *mostar* (parecido al *bisa-mosta* –instrumento chino de canutos o flautas enlazadas usado en Persia –cornamusa o gaita-), el *nāy*, el *sornāy* (silbato/flauta más aguda). El *xahrud*, el *barbat* (nombre persa con el que se designa al ‘ūd. Significa pecho de pato) los *tabales*, *adufes*, *taalat*, *saaía*, *askana*, *xebabas*, *silbatos*, *salabat*, *chauxal* y los armónicos. *Albogue*, *xahin* (igual al sanch-de cuerda-), *tombur* (nefer, dibujado en tumbas egipcias, erróneamente denominado *teorbe*. Corresponde a un ‘ūd europeo de dos clavijeros. Y el otro más moderno que los árabes recibieron de los persas el aud), el ‘ūd.

Sin olvidar los distintos tipos de flautas e instrumentos de viento, *gabal*, *chahin*, *kasib*, *kebar* y el *rebab* (*rabec*, *rebal* / *rabel*) *adufe*, *kirbal*, *darbet* o *darbito*, *tombur de Cufa* (*tabal* –*atabal*-de cuerda y punteo) o el de Teorbe,.. Sofar ar-ray (silbato pastoril), *guirbal* (*al-ataram*) o *duff*. *Kiren*, *zanga*, *miurabi* (*kitara* o guitarra), El *mizamir* o *salterio* (es un instrumento de cuerdas que no hay que confundir con el *miazamar* o *nāy*). *Bogue*, *sáficos*, *kuba*, *cadhiba* o *flauta*, *axahin*, *tambor* (*ayre*), *minora*, *kinora* (se dice que tan delicioso, que debió haber sido inspirado por Dios para aliviar el alma de los humanos. Abu Ouied nos cuenta que es una especie de *ayre* y se usa junto al *duff* y al *nāy*)

En la Música Árabe-Andaluza, nos encontramos para la interpretación de la Nuba: al *duff* o *adufe*, *malhun*, *ta’rija*, *berrazi*, el *tar*, ‘ūd, *rabel*, *darbuka*, *rebebb* (*rabab*), *mitras* (guitarras), *qānūn*, *buq* (de viento)... Entre muchos otros. Algunos que no se conservan y otros que se encuentran en torno a discusiones sobre su clasificación, denominación u origen.

En Egipto ya se existía el *quitar* o *tanbura* (lira de cinco cuerdas, descendiente de la Cítara, con afinamiento pentatónico), *címbalos* y *naqus* (triángulos) de donde se dice que proceden los *saggat* actuales (crócalos que emplean las danzarinas), la pandereta, el clarinete (apariencia similar a la *zummará*).

El *nāy* (o flauta de caña. *Suffara*, *uffata* o *salamiyya*, según tipo o regiones), *arghul* (doble clarinete), *argbul-kabir* (bordón de bambú, de varias partes, que no emite más de tres notas, según la dimensión varía), *tormay* (pequeño *arghul* utilizado en el Medio Egipto), la *qurma*, *zummará*, *mizmar* (empleando tres de tamaños y registros diferentes: *sibs*, *shalabiyya* o *mizmar sa'idi*). Junto a la percusión, canto e instrumentistas, ofrecen un variado repertorio instrumental ligado a la danza: danza del caballo –*raqs al-jayl*- o danza del bastón –*tahtib*- en la que dos adversarios fingen un combate).

Referente a los de cuerda, se reservaban para ambientes cultos. Nos encontramos con dos tipos de viola, con distintos Rabat el al-sha'ir (rabab del poeta), al-mughanni (rabat del cantante), rababa, qawwal, raddad,.. Violines, percusiones (riqq, tur, darbuka, bana o bendir, tabla baladí.) y numerosas y distintas arpas y liras egipcias. La *simsimiyya*, el *qānūn*,... son algunos de ellos.

Multitud de instrumentos musicales. Modificándose o creándose variantes según lugar, época, materiales, necesidades, uso. Unos siguen existiendo otros, al igual que las personas, se han ido adaptando a las circunstancias y culturas.

Las clasificaciones difieren. Se categorizan en torno a si son: de cuerda, viento, percusión. A la “familia” perteneciente (de las cítaras, del *ūd*, flautas...) haciendo alusión a su forma (cilíndrica, cubilete...) la época (medieval pe) o el género (bizantino, andalusí...) también a los elementos materiales de los que se componen (cuerdas, piel de animal, de caña...) lícitos / ilícitos tipo de música a ejecutar (popular / culta...)

En danza hacemos relación a que representan uno de los cuatro elementos esenciales de la naturaleza: el aire, el agua, la tierra y el fuego teniendo esto una repercusión en nuestras danzas que explicaré más adelante.

La disposición del conjunto musical no es fortuita. Cada instrumento tiene su lugar preciso, variando según el país de origen: Túnez, Argelia, Marruecos, Libia.

2.5 Instrumentos de percusión para la danza

La darbuka es un instrumento de percusión utilizado en el mundo árabe en la música clásica y popular. Se conoce en Oriente como “Tabla”. De forma cilíndrica, está hecho de arcilla cocida. El parche tradicionalmente es de piel de pescado seca o piel de cabra curtida que se tensa y se coloca en la parte superior. En el Magrib forma parte de la música clásica andalusí bajo el nombre de darbuka.

A partir de la primera mitad del siglo XX se incorpora en el repertorio de la música clásica árabe. Es un instrumento de percusión muy popular en los países del sur del Mediterráneo y Oriente Medio.

En las grandes orquestas y no tan grandes, hay varios percusionistas donde en determinados momentos unos hacen la base y luego otros adornos, trucos, ahora la belleza, destreza e ingenio dependerán de la sensibilidad del Muazni para ejecutar el ritmo.

Existen un gran número de ritmos (Masmoudi, Malfuf, Baladí, Caratshi, Ayub, Chifteteli, Saidi, Samahi, Maksoum...que explicaremos más adelante). Cada ritmo luego varía según la velocidad, variantes, región., Debido a estas variantes, en ocasiones, tan sutiles, al oído occidental le cuesta en un principio y es complicado dominarlos en su totalidad. También, debido a que muchos solo se pueden aprender de forma oral.

2.5.1 Saggat

Los saggat o crócalos los utilizamos en danza. En ocasiones también los toca otro músico, bailarín. Instrumento de metal que se lleva en los dedos, tiene unos seis centímetros de diámetro que se colocan en los dedos pulgares y corazón de cada mano.

2.5.2 Dohola

La dohola es semejante a la Darbuka, se distingue por el tamaño y su sonido más grave. Suele ser ejecutado por las mujeres en las bodas. Utilizado por los músicos que acompañan a bailarinas de danza oriental.

2.5.3 Helba

Helba. Su nombre es Tabl. Un tambor grande que se toca por los dos lados en ceremonias religiosas y días festivos. Lleva piel de cordero y se utilizan dos palos para su ejecución.

2.5.4 Bendir

El Bendir. Pandero sin címbalos, compuesto por un marco circular de madera cubierto por un parche de piel, normalmente de cabra. A veces aparece decorado por nácar y hueso. En el Magreb se conoce como Bendir-pandero en la música popular y religiosa, y en Oriente como duff-adufe. Acompañante del canto, la danza y de su primo el darbuka. Dicen, que antiguamente se empleaba para animar a los combatientes y también que las mujeres eran buenas tañedoras del adufe.

2.5.5 Tar, Req

El tar y el req. Al Tar es conocido como mazhar. Muy similar al Adufe, su variante, las sonajas metálicas incrustadas en el aro de la pandereta. La Pandereta o Req, es cómo el Mazhar, pero de menor tamaño. En ocasiones decorado con nácar alrededor del arco de madera.

2.5.6 Darbuka

La darbuka, derbuka, tabla, huk. De la familia de los tambores. Principal instrumento de percusión en la música clásica, persa e imprescindible en Egipto. Aunque no se le considera instrumento andalusí en las orquestas andalusíes y en todo el norte de Marruecos se utiliza. Admite una gran variación en cuanto a formas, decoraciones, materiales (cerámica, aluminio, madera...) Tiene dos aberturas, siendo la de mayor tamaño, la superior, la que se recubre de piel de pescado, de cabra u otros materiales. Esta piel se tensa.

Al músico que toca el darbuka se le denomina Muazni o Drabgi. Lo clásico, es que este se siente y coloque en el lado izquierdo la percusión (sujetándolo con su pierna y brazo izquierdo). Utilizando ambas manos para la ejecución e interpretación del ritmo.

Instrumento que marca el ritmo, muy relevante, y útil para la danza. La bailarina debe saber y conocer estos ritmos. Esta y el percusionista deben estar conectados, dialogando tangiblemente, y para ello es necesario “que hablen un mismo lenguaje”.

2.5.7 Golpes base

Empleamos:

Dum, grave y cálido. En el centro de la parte posterior, se ejecuta con la mano derecha abierta. El *Dum* puede ser abierto, levantando la mano después del golpe, o cerrado si dejamos la mano sobre el parche. Para poder reconocer la estructura de un ritmo nos fijamos primero en los *Dum* de que se compone y su colocación dentro del ciclo rítmico.

El *Tak*, agudo y metálico. En la parte periférica, borde del parche o piel del instrumento. Se ejecuta con el dedo anular de la mano izquierda, aunque también puede hacerse con la mano derecha. El sonido puede variar en función de cómo ejecutemos el golpe (sonará más agudo si se golpea con los dedos entre el parche y el aro del instrumento, se modificará el timbre con la ayuda de la mano derecha y sonará más seco o más agudo si mientras se ejecuta el *Tak* con la mano izquierda la derecha tapa la parte del parche.

El *Zak*, es un sonido agudo y fuerte muy importante para el baile ya que marca muchos acentos de cadera, cortes o final de movimientos. Es el sonido más difícil de conseguir con el instrumento y requiere peripeicia para que suene bien. Dentro del ciclo rítmico el *Zak* puede sustituir al *Tak* sin variarlo. Aunque sea diferente al *Tak*, el *Zak* es una variación de este. Dentro de un ritmo podemos sustituir los *Tak* y *Zak* para enfatizarlos o seguir los movimientos fuertes de la bailarina.

En todos los ritmos se puede sustituir el *Tak* fuerte por un *Zak*, dando así mayor fuerza al ritmo. Al igual que si se quiere tocar un ritmo más tranquilo, se puede hacer a la inversa, o también sustituir los *Tak* normales por *Tak* agudos.

2.6 Algunos Ritmos empleados en la música y danza oriental

2.6.1 Masmoudi sogayar, Sagir o Baladī

Ritmo a 4 tiempos (4x4). Velocidad media. Se utiliza en todo Oriente Medio.

Base

| | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|
| <u>DD</u> | <u>-T</u> | <u>D-</u> | <u>T-</u> |
|-----------|-----------|-----------|-----------|

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|

Variation

| | | | |
|-----------|------------|------------|------------|
| <u>DD</u> | <u>ttT</u> | <u>Dtt</u> | <u>Ttt</u> |
|-----------|------------|------------|------------|

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|

“Sagir” en árabe significa pequeño lo que nos indica que probablemente exista un “kebir” o grande. Baladī hace referencia a mi país (haciendo referencia a mi pueblo, mi tierra). El *baladī* es un ritmo muy característico en esta danza, también es un género (en este caso el *baladī* egipcio sería característico del Cairo aunque se baile en todo el país. Y la ropa adecuada sería una galabia. Las rayas son típicas de la túnica *baladī*). Tiene un carácter alegre pero pausado y se emplea tanto en la música popular egipcia, como en la canción clásica, en la moderna. En definitiva, en la música para danza oriental. Es una versión más folklórica tradicional del maqsum.

Una característica que nos ayuda a identificarlo son sus dos dum al comienzo, al contrario que en el Saidi. Podríamos cantarlo de la siguiente forma: *dumdum tak dum tak; dum dum taka dum takataka y dum dum takata dum takata taka* (frase muy usada con los *saggat* si se une un “taka” mas para enlazar).

2.6.2 El Masmoudi Kebir

La palabra *kebir* nos indica grande en árabe. Es un ritmo a ocho tiempos (8x4), el número de abajo nos indica el número de partes en las que se encuentra dividida la redonda. El *masmoudi kebir* se emplea en música clásica árabe, moaxachas, música militar, en piezas musicales creadas para danza oriental y en muchas de las canciones de Umm Kaltūm. Al ser más largo sus estrofas son lentas, entradas muy ceremoniosas. Es

la unión de dos frases de cuatro tiempos, básicamente es el ritmo maqsum pero tocado más lento y en 8 tiempos siendo este más pesado y el maqsum más rápido y ligero (*Khafiif*).

Podríamos cantarlo así: *Dumdum TakaTaka Dum TakaTakaTaka* se puede variar poniendo tres *Dum* al principio pero quitaríamos entonces un *Ka* del final quedando: *DumDumDum Taka Dum TakaTakaTaka*

2.6.3 Maqsum, Wahda We Nus o Baladī

Ritmo a 4 tiempos (4x4). Movimiento medio-rápido. La diferencia con el Sogayar, un único *Dum* en el primer tiempo. Se encuentra en todo oriente medio y mediterráneo.

Base

| | | | |
|-------------------|------------|------------|------------|
| <u>D</u> <u>T</u> | - <u>T</u> | <u>D</u> - | <u>T</u> - |
| 1 | 2 | 3 | 4 |

Variation 1

| | | | |
|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------|
| <u>D</u> <u>T</u> | <u>T</u> <u>T</u> | <u>D</u> <u>T</u> | <u>T</u> <u>tt</u> |
| 1 | 2 | 3 | 4 |

Variation 2

| | | | |
|-------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| <u>D</u> <u>T</u> | <u>tt</u> <u>T</u> | <u>D</u> <u>tt</u> | <u>T</u> <u>tt</u> |
| 1 | 2 | 3 | 4 |

Recuerdo cuando lo estudié con Otman, percusionista marroquí, que el siempre decía que el *Maksoum* significaba el "partido" y me cantaba el ritmo para explicarlo y que pudiera apreciarlo. Podríamos decir : *DumTak Tak DumTak*. Se dice es la base de « todo ritmo egipcio ». En Marruecos y Túnez lo llaman *Duyek*.

Una característica para identificarlo también es que nunca repite dos *dum*. Este ritmo es a cuatro tiempos y es un ritmo muy empleado en nuestra danza. Tiene un

carácter muy alegre empleándose en la canción moderna, clásica-larga, música popular y temas creados para raqs.

2.6.4 Malfouf o Laff

Ritmo a 2 tiempos (2x4). Velocidad rápida.

Base

D - - T - - T -

1 2

Variation

d d - - T - - T -

1 2

Rápido y vigoroso. Se alterna con *Maksoum* o *Masmoudi Sogayar* o *Baladī Maqloub*. Este ritmo también se denominó *Ghawaze* pues lo empleaban los *ghazaze* de Egipto. Para entradas y finales de las piezas de danza. Este cuando empecé tuve la suerte de comenzar directamente con los músicos y recuerdo Otman me decía a este le llamamos *malfouf*, el “enrollado” mira porque: *dum tak tak- dum tak tak- dum taktak-* “es como una alfombra que se enrolla”. Tiene muchas ventajas trabajar con músicos aún así los ritmos siempre hay que seguir estudiándolos pues a veces no se identifican pese a conocerlos cometiendo en ocasiones errores que con el trabajo en directo y el estudio se mejoran.

2.6.5 Saidi

Ritmo que me encanta, es un (4x4). De la región A-Said, en el Alto Egipto. Ritmo tradicional que se ha extendido por todo oriente se puede bailar con bastón y la ropa apropiada para este con *saggat*. Es un ritmo folclórico de gran fuerza gracias a sus dos *dum* en medio de la frase. Se usa también en piezas musicales creadas para raqs y canción moderna. Es otro ritmo de la familia *maqsum*.

Tradicionalmente se usa en el *Tahtib* la danza que ejecutan los hombres del Said bailando incluso con dos bastones un poco distinto a nosotras que creación posterior se ha hecho para llevar a escena. También difiere el bastón.

Podríamos decir: *dum tak dum - dum tak*

Variation 1

D Z - D D- T-

1 2 3 4

Variation 2

DD - D D- T

1 2 3 4

Variation 3

- Z - D D- T-

1 2 3 4

2.6.6 Ayoup o Zar

A 2 tiempos (2x4). Velocidad variante, comenzando lento y aumentando velocidad. Usado en oriente medio, el norte de África, Egipto y Turquía. Se toca en música sufí y se emplea también en la danza derviche. También se usa para el final de un tema de danza o un solo de percusión. *Dum Tak dum-* Ritmo originario de la ceremonia *Zar* considerada una danza en la que se puede entrar en trance y se usa en rituales para alejar los malos espíritus. Se parece al *fallahi* y se usa también en danzas tradicionales como el *dabke*.

Base

D- DT

1 2

Variation 1

D - - t DT

1 2

Variation 2

D - tt Dz

1 2

2.6.7 Fallahi

O Falaha. Es un ritmo que se emplea en la música tradicional por los campesinos a las orillas del Nilo. Ritmo que usan los campesinos en sus celebraciones. Muy popular en el sur de Egipto y en bailes folklóricos. Es un ritmo a dos tiempos (2x4) pareciéndose al *Maqsoum* aunque aumentando la velocidad de este. Se emplea en entradas y finales y se encuentra muy extendido a otras músicas y canciones. Podríamos cantar la frase diciendo:

Dum tactac DumTak

Base

DT-T D-T-

1 2

Variación

DTtT DtTt

1 2

2.6.8 Soudi, Adany o Khaligy

Ritmo de influencia africana muy común. Como su nombre indica *Khaligy* Golfo nos viene del Golfo Pérsico utilizándolo en la danza *khaligy* que es bailada también en Qatar, Irak, Emiratos Árabes, Kuwait. Es emplea mucho en esta danza el pelo y la túnica para realizar distintos movimientos típicos comenzando con un dum un poco más blando.

Diríamos la base: *Dum Dum Tak*

2.6.9 Chifteteli

O *Chiftitelli*, es de origen turco, este es lento. Es en (4x4) pero se toca más lento que el *baladī*. Muy usado para los *taqasim* y *mawal*. En la música turca se emplea pero de una forma más vigorosa. Se emplea también en la danza oriental y podríamos identificarlo por la siguiente estructura *Dum Es Tak Es Tak Dum Dum Tak Es*

2.6.10 Zaffah

Se suele usar en las procesiones de boda. No se debe usar el candelabro con este ritmo cosa que a veces vemos en bodas. En estas debería bailarse el ritmo *maqsum* o el *saidi*.

Podríamos cantarlo de la siguiente manera: *Dum TakaTa Ta Dum Ta / Dum TakaTa Ta Dum tata tata/ Dum Takata Ta Dum Ta Dum*

2.6.11 Karshilama

O *Karshilimar*. Se emplea en danzas folklóricas. Es un ritmo turco de origen gitano romaní (9x8) aunque lo escuchamos en la música griega y en países como Yugoslavia, Rumania, Bulgaria. Como vemos no en países árabes. Muchos armenios tienen ancestros en Turquía y en países árabes como Líbano, Siria, Egipto y muchos de ellos escuchan este ritmo. Cuando un turco escucha *Kharshilama* directamente piensan etnia gitana y en este ritmo lo que lo consideran de esta. Diríamos:

DumTaKa DumTaka DumTaKaTaKa DumTaKa DumTaKa Dum (con las palmas 1 2 3 123)

2.6.12 Sombati

También de la familia del maqsoum, es un (4x4). En general es muy lento e hipnótico y si hace adornos el cantante es al percusionista al que mira. En este ritmo no se debe usar los *saggat* es un ritmo para acompañar el *mawal* y debe ser considerada la danza con ello.

Diríamos: *Dum- Ta- Ta- Dum- Ta- /*

Dum- KaTaKaTa-Dum-KaKaTa-TaKa

2.6.13 Karatchi

Este ritmo empieza con un Tak cosa poco usual pues normalmente se empieza con un *Dum* que es la base del ritmo. Tiene influencia hindú y paquistaní. Es rápido un (2x4) y si intercambias los *Dum* y los *Tak* en el *Ayoub* obtienes este ritmo.

Sería: *Tak KaTa Dum -*

2.7 Orientalismo

La afirmación que realiza Edward Said en su libro Orientalismo sobre cómo occidente piensa y plasma una idea de oriente a través de sus prejuicios e intereses distorsiona en gran medida cualquier afirmación que se haga bajo estas dañadas lentes.

Cualquier estudio, libro, documental, fotografía, obra de arte... puede esconder una finalidad para aunar estos intereses económicos y políticos que en definitiva pretenden una supremacía y poder. Probablemente esta intencionalidad estaba al menos en querer convertir a la palabra oriente ya en algo distinto, lejano y desarrollando un imaginario a través de las películas, cuadros y relatos de lo que “interesaba vender”. Por aquel entonces la tecnología no era la de ahora no pudiendo comprobar y ver muchas cosas y permaneciendo en el subconsciente imágenes y leyendas que alimentaron este pensamiento y difundieron una forma de entender lo que no se conocía. Actualmente sigue ocurriendo pero creo somos más conscientes de ello.

Los estudios sino se hacen con ánimo de conocer al otro sino de dominarlo ya se encuentran nutridos de una intención de dominio convirtiéndose en poco ético y desleal. Creo no podemos aprovecharnos de las cosas que nos interesan de una cultura y luego intentar desmembrarla. La investigación en positivo para la construcción y comprensión, bajo el respeto, la honestidad y la ética profesional debe ser una guía primordial.

Aún en danza nos vienen alumnas o hay parejas de estas que piensan esta danza es por y para el hombre. Donde creen la mujer insinúa y no hace arte. Incluso muchas mujeres bailan desenfadadamente en privado y en público critican a las mujeres bailarinas profesionales etiquetándolas con los descalificativos de siempre que rondan a los practicantes y ejecutantes de arte.

Es obvio que estos cuadros donde la mujer es esclava, entretenimiento, y bella con transparencias y velos de una idea distorsionada a muchas personas sobre esa danza que en los cuadros se ve reflejada con pechos desnudos y rodeadas de hombres.

Quizás en un primer momento el desnudo era considerado sagrado en el antiguo Egipto distorsionando esto a posteriori y mal interpretándolo. Pero como con todo casi siempre la opinión viene determinada por los ojos que observan.

Gustave Moreau en su cuadro ‘Salomé’ o Gerôme ‘en el baile de las gawazi’, plasmaron a bailarinas orientales. La existencia de bailarinas en el harén, en los mercados y los baños públicos era un hecho inusual para los investigadores occidentales, acostumbrados a contemplar el baile en las salas especializadas y escenarios artísticos como teatros. Estas nuevas experiencias para los occidentales, generaron la fascinación del turismo y el deseo de artistas de reflejarlas. Shokry Mohamed comenta que llamaba también la atención del uso por parte de las bailarinas de adornos dorados repartidos por todo el cuerpo, pulseras y ajorcas en brazos y piernas, aros colgados en la nariz, pendientes y los singulares collares dorados y plateados colocados en el pecho, cinturones de monedas, abalorios sobre las caderas... pudiendo observar algunos de estos aspectos de la estética como la alheña, el tatuaje y los aros, u otros objetos metálicos en la nariz en la actualidad en mujeres muy diversas.

2.8 Medicina para cuerpo y el alma

La Medicina en al Ándalus. La Ciencia árabe se conforma de conocimientos propios y de obras griegas procedentes de Siria, Asia Menor y Alejandría, que se tradujeron al árabe. En el s. IX los califas abbasíes Harun al-Rasid y al-Ma'mun fundan La Casa de la Sabiduría (Bayt Al-Hikma) para esta iniciativa⁹⁸. Esta tarea se llevaba a cabo a través de traductores, especialistas en las materias y escritores que cuidaban y supervisaban el estilo de las obras.

En al Ándalus la ciencia venía de manos de los mozárabes. Esta se conservaba en monasterios y se nutría de textos latinos clásicos y de la ciencia del periodo visigodo. Al igual que los árabes los andalusíes traducirían las obras al árabe. Como resultado tendrían los textos latinos que los musulmanes encontraron en la Península y tradujeron y los traídos de Oriente en su lengua original. Por ello, en el s. IX, Abd al-Rahman II recibirá gentes de conocimiento procedentes de la capital del califato y de núcleos importantes como Iraq, Siria o Arabia. Existiendo un intercambio y confluencia de saberes entre los distintos lugares.

⁹⁸ El momento culmine se considera fue en el s. IX con la dinastía abasí instalada en Bagdad. La Medicina en Al-Andalus: Fundación El Legado Andalusi, 1999, p.13.

Córdoba fue la primera sede de la ciencia, capital del emirato omeya y lugar de reunión e intercambio intelectual. En el s. X, en el Califato de Córdoba, se asentará con peso propio la ciencia andalusí, independizándose de Bagdad y buscando sus propios caminos. El califa Abd al-Rahman III potenciará las relaciones científicas con el Oriente musulmán y con Bizancio. Su hijo, al-Hakam II, favorecerá la creación de grandes bibliotecas con importantes fondos bibliográficos sobre geometría, aritmética, astronomía, música, alquimia, ... Momento de bilingüismo, de “tolerancia” política y de “convivencia” entre judíos, musulmanes y cristianos – sin olvidar que los conceptos tenemos que entenderlos bajo otra óptica distinta a la que vivimos - .

En el s. XI, desaparecerá el califato de Córdoba. Los Reinos de Taifas⁹⁹ continuarán con esta labor aunque el saber se dividirá. Ahora los científicos que reciben cada reino serán los que determinen el área a trabajar en este, por lo que existirá una especialización distinta en estos. Siendo Al-Mamun, el monarca que protegerá y propiciará estos trabajos científicos y proyectará a Toledo en el ámbito científico del momento. Adquirirá gran relevancia la agricultura.

El s. XII la cultura andalusí aporta grandes hombres¹⁰⁰ y obras. La labor de los sabios antecesores y la facilidad de movilidad, favorecerán su difusión. Surgirán Núcleos del Saber, colaboradores que ayudarán a estos maestros. Teniendo la botánica y la farmacología andalusí su momento de auge y un siglo más tarde, con el malagueño Ibn al-Baytar, se llegará a lo más alto. Tres nombres se impondrán en la Medicina Hispanoárabe: Maimónides¹⁰¹, Averroes¹⁰² y Avenzoar¹⁰³.

⁹⁹ El cadí Sa'id de Toledo (Obra, “Tabaqat al-uman”: tratará historia de la ciencia árabe y quienes la conformaron / astronomía); Arzaquiel (astronomía: perfeccionamiento del astrolabio, que darían como resultado la creación de la azalea y del ecuador); Abu Maslama (alquimia, discípulo de Maslama. Su conocimiento se fundamenta en los autores griegos, en especial en Aristóteles. Obra: “*Picatrix*”); Ibn Wafid (heredero de los saberes de los médicos cordobeses, incorporó a su obra datos tomados de los griegos y de dos grandes figuras de Oriente: Razi y Avizena. Médico de la corte al-Ma'mun. También destacó en agricultura: organizó la conocida “Huerta del Rey”, jardín botánico).

¹⁰⁰ Avempace, Avenzoar, Maimónides, al-Gafiqi, Averroes.

¹⁰¹ Maimónides (filósofo, teólogo y médico judío nacido en Córdoba. Forzado a abandonar al-Andalus por no desear convertirse. Se iría al Cairo. Destacando sus trabajos: sobre aspectos higiénicos, conservación de la salud y farmacopea).

Dos grandes núcleos conformarán la Ciencia: La Ciencia de los Antiguos (medicina, aritmética, geometría, astronomía, música, alquimia) y la Desarrollada (ciencias religiosas, teología, ciencias jurídicas, lengua y filosofía). Se nutrirán de distintas Fuentes: La Medicina Griega y Escrita (los libros escritos en griego que se irán llevando como “bote de guerra” o como regalo cuando existía una buena relación); Los Nectorianos establecidos en Persia (invertida al Seriaco probablemente); La Fuente Hindú (aplicación de plantas medicinales al ser Arabia Cruce de caravana) y en el Corán y en los hadices se encuentran una serie de ideas médicas de orden general atribuidas al profeta Muhammad. Basados principalmente en la alimentación (tratando al paciente como un ente individual, teniendo en cuenta su profesión, edad, estación del año entre otros aspectos); en la farmacopea; la higiene...

En el año 632 muere Mahoma y comienza el período de expansión musulmana. En apenas cien años los árabes ocupan Siria, Egipto, Palestina, Persia, la península Ibérica y parte de la India. Durante esa expansión se van incorporando, por mandato del profeta "*buscad el saber aunque hayáis de ir a China*", los elementos culturales más relevantes de cada territorio, pasando en poco tiempo de practicar una medicina primitiva empírico-mágica, a dominar la medicina técnica helénica de clara influencia hipocrática.

2.8.1 Salud y enfermedad

Averroes¹⁰⁴ y su libro de las Generalidades (Kitab Al-Kulliyat)¹⁰⁵ Libro considerado como un manual para la iniciación en la medicina. La obra se divide en 7

¹⁰² Averroes (influyó en la historia del pensamiento humano. Su obra "*el Kitab al-Kulliyat fi l-tibb*" se compone de 7 libros: anatomía, fisiología, patología, semiótica-diagnóstico y pronóstico-, terapéutica, higiene y medicación. Conocer a fondo de la materia y de autores de renombre como Galeno).

¹⁰³ Avenzoar (Escribió sobre medicina. En su obra "*Taysir*" –manual de terapéutica y profilaxis- se describe el absceso del pericardio, se recomienda la traqueotomía y la alimentación artificial a través del esófago o el recto y se habla del arador de la sarna)

¹⁰⁴ “Estado en el que el órgano realiza acciones o reacciona a los estímulos del modo que le corresponde según su naturaleza” “La enfermedad se comprende por comparación con la salud, dado que es justamente lo opuesto”; “El conocimiento de los contrarios es único” (Averroes).

libros que tratan de la anatomía, fisiología, patología, semiótica, terapéutica, higiene y medicación¹⁰⁶. Averroes consideraba que el estudio de la anatomía era el objeto material de la medicina y la salud y la enfermedad entraban dentro del campo de la ciencia o filosofía de la naturaleza. La salud concierne a la fisiología y la enfermedad a la patología. Existiendo, distintas clases de enfermedad y diversas clases de salud.

En la medicina se funden la ciencia y el arte, el saber teórico y el saber práctico. Por un parte está la ciencia de la teología -salvación del alma- y por otra la ciencia médica -salvación del cuerpo-: Cuerpo y Espíritu conforman al ser humano¹⁰⁷. Teniendo la medicina unas limitaciones morales y éticas, no estando permitida la disección. Los conocimientos anatómicos de los árabes procedían de los textos galénicos, la observación en la praxis de esta y la intuición. La patología se basa en la doctrina humoral. Las enfermedades se clasificaron y ordenaron por los médicos árabes con arreglo a dos criterios: uno fisiopatológico y otro clínico.

Relación entre mal - enfermedad. Las personas enferman por causa natural o por causa sobrenatural asociado a genios de diversa procedencia y clase, según la dolencia. Consideran motivo de enfermedad la intervención de elementos ajenos como yins, demonios y la acción de los hombres mediante el encantamiento, mal de ojo u otros. La curación se realizaba por medios empíricos y credenciales (usando trozos de Corán, realizando abluciones, empleando talismanes, amuletos, y procedimientos mágicos lícitos -la llamada magia blanca-). Esta aceptación de magia lícita es común en la iglesia cristiana de los primeros años de la Península.

Las enfermedades habitaban en lugares concretos (caminos, ruinas, cementerios, el mar, los montes) y se instalaban dentro del propio cuerpo humano e incluso

¹⁰⁵ fue conservado en la Abadía de Sacromonte. Existiendo otro manuscrito de fecha posterior en San Petersburgo – anterior a la revolución bolchevique-.Ibn Rusd. *Quitab El Cualiat*. Larache: Artes Gráficas Boscá, 1939, p.27.

¹⁰⁶ Camilo, Álvarez Morales / María de la Concepción, Vázquez de Benito. *El Libro de las Generalidades de la Medicina*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, p.3.

¹⁰⁷ los médicos árabes tradujeron dos saberes: los inherentes a su monoteísmo (el hombre es un ser creado por Dios) y los procedentes de la asimilación de la cultura griega (el hombre es un conjunto de elementos, órganos y funciones).

adoptaban formas, que podías ver pasar a tu lado. Las personas pueden crear un mal intencionadamente o no, incluso a animales (caballo pe). Era muy común el hacer un nudo a una cuerda u objeto, y el efecto era paralización en funciones fisiológicas y pérdidas de memoria de la persona. La figura del marabut curaba al afectado con sus conocimientos, religiosidad, don (baraka) y sus sabios consejos –pudiendo ser tanto un hombre como una mujer. La Baraka es hereditaria, se transmite por algún antepasado tuyo- Muy relevante el uso de la saliva (soporte del espíritu), cualquier líquido orgánico, sangre, leche, espermatozoides y orina; pues, se identificaban con el alma.

Las enfermedades de causa natural. Nos encontramos con la figura del médico, este busca como causa de la enfermedad la de tipo orgánico. Distintos factores pueden provocar desequilibrios internos (heridas, traumatismos, agentes externos) y a su vez el desequilibrio humoral alterará las funciones de los distintos órganos. Los remedios se buscarán en las plantas, las sangrías, las ventosas y procedimientos de otra índole.

2.8.2 Teoría Humoral

Desarrollo de una teoría Humoral¹⁰⁸ basada en 4 elementos con sus respectivas cualidades: fuego (caliente y seco), aire (caliente y húmedo), agua (fría y húmeda) y tierra (fría y seca). Las partes que componen el cuerpo nacen de la mezcla de los humores y estos a su vez son sustancias nacidas de la mezcla de los elementos. Los medicamentos también tendrán estas características y la función del médico será el equilibrio de todas ellas teniendo en cuenta los distintitos grados y características particulares de cada individuo.

Razi, médico del s. X, nos habla también de: espíritus (los vapores encerrados), fluidos (los 4 humores) y sólidos (cartílago, hueso carne y lo q le rodea) y 4 partes en el cuerpo humano según su función: Psíquica (se ocupa de la percepción y el movimiento: Cerebro); Animal o vital (crear y mantener el calor natural: Corazón); Nutritiva: Hígado y Reproductora: testículos / matriz.

¹⁰⁸ El libro de los signos o síntomas, la semiología, se basa en la teoría humoral. *El Libro de las Generalidades de la Medicina*, p.14

En esencia, esta teoría mantiene que el cuerpo humano nos encontramos con cuatro sustancias básicas llamadas humores (líquidos) cuyo equilibrio indica el estado de salud de la persona. Todas las enfermedades y discapacidades resultarían de un exceso o un déficit de alguno de estos cuatro humores.

Cada parte del cuerpo tiene una misión y colabora con las demás. Encontrándose condicionado por el alma. Las constelaciones influyen también en los órganos y existe una clasificación en función del carácter que impere en el individuo. Los filósofos y físicos (médicos)¹⁰⁹ de las antiguas civilizaciones griega y romana, adoptaron este punto de vista común del funcionamiento del cuerpo humano. Destacando Hipócrates (Tª Humoral y “Medicina Interna”) y Galeno (Anatomía. Prevención de enfermedades).

Desde sus orígenes, el ser humano ha tratado de explicarse la realidad y los acontecimientos trascendentales que en ella tienen lugar como la vida, la muerte o la enfermedad. Las primeras civilizaciones y culturas humanas basaron su práctica médica en un empirismo primitivo, de carácter pragmático (aplicado fundamentalmente al uso de hierbas o remedios obtenidos de la naturaleza) y una medicina mágico-religiosa, que recurrió a los dioses para intentar comprender aquello que “no podían explicar”.

En la época preislámica, ámbito judío, se diferenciará entre la Mágica, la Empírica (basada en una experiencia y en una observación de casos) y la Racional (que se enfocará en cómo entender la enfermedad y en el sanar). La mágica y la empírica en ocasiones se cruzarán en un mismo camino.

(LO QUE DEBERÍA SER UN MÉDICO Y COMO ADQUIRÍA ESE CONOCIMIENTO) 1º La Teoría Humoral es básica; 2º Conceptos Anatómicos (que prácticamente se limitaban a Galeno / en la época anterior a Galeno, tampoco se diseccionaba); 3º Composición del Cuerpo, conocimiento de los 4 humores, el “Ruh” o “Nafs”, soplo vital. Distinciones entre el espíritu (impalpable, material, líquido) y el alma (inmaterial) No conocen la circulación de la sangre, pero hacen una diferenciación entre pulsátiles (arterias) y no pulsátiles

¹⁰⁹ Averroes nos dice en su *Kitab al-Kulliyat fil-tibb*, (Traducción: Camilo, Álvarez Morales / María de la Concepción, Vázquez de Benito), “el físico concuerda con el médico en que el cuerpo humano es una de las partes objeto de estudio, si bien ambos se diferencian en que aquél estudia la salud y la enfermedad en cuanto son entes naturales, mientras que el médico las estudia con el fin de conservar aquélla y eliminar ésta” p.45.

(venas). Consideran órganos principales del cuerpo: al cerebro (destinado a la función psíquica); a el corazón (expande el calor por el cuerpo) y el Hígado (porque da origen a la sangre) y 4º Sustancias Medicinales (aplicación, grado de sequedad, humedad que cada medicamento tenía...)

En los hospitales el aprendiz podía ir con el médico a las consultas y luego realizaban un debate sobre ello. Además de este aprendizaje práctico, debía estudiar los libros de los autores más eminentes, tanto griegos como árabes. Hasta que no superaban un examen no podían enseñar, “no tenían licencia para enseñar” lo que en los libros ponía. Y los pacientes a los que había tratado podían ser requeridos como testigos para que el aspirante pudiera ejercer como médico con “título profesional”. El sabio no necesitaba pruebas pues el ejercía un arte (el caso de Avicenas, Razi, Averroes o Avenzoar). Había personas que adquirían su formación en la facultad de medicina y otras que se habían formado de acuerdo aún modelo abierto donde se transmitía e impartía aquellos conocimientos médicos que se tenían, de acuerdo a criterios personales y sin una institución detrás de sus espaldas¹¹⁰. En este caso el discípulo tenía acceso a una serie de rectas, consejos médicos y experiencias clínicas del maestro.

La Europa occidental cristiana se enfocará al modelo institucional o universitario, a través del cual el médico adquirirá sus conocimientos. Pretendiendo acotar tanto la transmisión como la adquisición de conocimientos aún lugar y modelo concreto y no considerando médico a todo aquel que se formara fuera, es decir monopolizan la formación. E incluso intentan hacer lo mismo con la práctica médica y el género. Las mujeres tanto cristianas, como musulmanas, como judías estarán excluidas de la universidad pero ejercerán de sanadoras y el “modelo abierto” las dotará de conocimientos médicos y quirúrgicos. También existía la figura del curandero (supervisado por el almotacén), del barbero, el sangrador, el boticario, así como sanadores ambulantes... pudiéndolos localizar en zocos o en las zonas rurales.

Dos grandes núcleos conformarán la Ciencia: La Ciencia de los Antiguos (medicina, aritmética, geometría, astronomía, música, alquimia) y la Desarrollada (ciencias religiosas, teología, ciencias jurídicas, lengua y filosofía).

¹¹⁰ García Ballester, Luis. La búsqueda de la salud. Sanadores y enfermos en la España medieval. Península HCS, Barcelona: 2001, P. 213.

En al *Ándalus* se cultivarán las Ciencias Aplicadas, destacando la Medicina y existiendo un gusto por el estudio de la botánica aplicada a la farmacología. La farmacología, será la rama que mas desarrollen. La unión de varios medicamentos crea el medicamento compuesto y el médico debe conocer cada medicamento sus características. La farmacopea se encargará de los medicamentos y sus enfermedades asociadas “de la cabeza a los pies”. La etapa almorávide-almohade será el momento de máximo esplendor de la medicina andalusí.

Los primeros hospitales los encontramos a de finales del siglo VIII, en la ciudad persa de Gundisapur. En el s. X, en Bagdad, se habla de seis hospitales distribuidos por la ciudad, el llamado Bimaristan (palabra que significa lugar para enfermos¹¹¹). Con una clara influencia religiosa y como una forma de caridad, centro asistencial para pobres, donde se llevan a cabo cuidados médicos... Económicamente se sustentan por los fieles con sus limosnas, o con donaciones de nobles... Se esperaba una recompensa divina con ello.

Tanto en los hospitales musulmanes como en los cristianos se acogían enfermos, indigentes y era lugar de práctica para los aspirantes a médicos, los cuales pasaban revista médica junto a los médicos. En los hospitales islámicos existía a parte de las salas destinadas a enfermos, donde hombres y mujeres estaban separados, otras dependencias: mezquita, biblioteca, cocina, sala de preparación de medicamentos, jardín botánico y salas destinadas al recreo y/o curación de las enfermedades del alma, donde se utilizaban los cuentos, las narraciones, la música y la aromaterapia. Los hospitales cristianos se diferencian básicamente en que el responsable del centro será una figura religiosa -hasta el s. XVIII- y no la del médico.

En el norte de *África* el Maristán va a ir derivando en manicomio y se va a confundir, y se hablará de “hospital de locos”. Los especialistas dicen que el surgimiento de los manicomios lo atribuyen a la especialización de algunas zonas de los

¹¹¹ fue levantado en el año 982. Existe una leyenda acerca de su fundación en la que el protagonista es Al-Razi (Rhazes). “consultado este médico sobre en que lugar de la ciudad emplazar el edificio, colocó cuatro trozos de carne en cuatro puntos de la ciudad alejados entre sí, el punto elegido fue aquel en el que el trozo de carne tardó más tiempo en corromperse”.

hospitales dedicadas a tratar a los locos¹¹². También existían otras instituciones las *zawāyā* y las *rābitas* dedicadas a la oración y al retiro, que acogían a enfermos y viajeros. Al igual que las Mezquitas.

Como es el caso de *Medhina al-Azahara* y el *Alcazar de Córdoba*. Existían salas donde se guardaban los medicamentos y se repartían estos en fechas concretas como nacimientos, epidemias o causas de necesidad.

Había grandes médicos que después de las consultas en los hospitales llegaban a su hogar y les esperaban junto a la puerta enfermos para que les atendiera. Incluso había un gran número de sillas para la espera de estos.

Cabe destacar la obra de “Repertorio de Médicos y de Sabios”, del cordobés *Ibn Yulyul*; *Averroes* hablará de “regímenes apropiados para niños, mujeres y personas jóvenes” sirviendo sus textos a muchas otras personas; *Avenzoar* y su “*Kitab al-Taysir*”.

2.8.3 Médicos más destacados: Avicena, Avenzoar, Al-Zahrawi, Isaac Israeli, Averroes, Maimónides

AVICENA (IBN SINA) – ABU ALI AL-HUSAYN IBN ABD ALLAH IBN SINA - Médico, filósofo y científico persa. Se le reconocen un mínimo de 450 sobre filosofía y medicina. Sus libros más famosos fueron “El libro de la curación” y “El canon de medicina” o “Canon de Avicena”. Entre sus discípulos le llamaban *Cheikh el-Raïš*, príncipe de los sabios, el más grande de los médicos, el Maestro por excelencia, el tercer Maestro (después de *Aristóteles* y *Al-Farabi*). Es considerado como uno de los más grandes médicos de todos los tiempos.

Nació el 7 de agosto del año 980 en *Afshana* (provincia de *Jorasán*, actualmente en *Uzbekistán*), cerca de *Bujara*. Su padre era musulmán y su madre se cree que judía. Autodidacta y gran estudioso de las ciencias naturales. Estudió física, matemáticas, filosofía, metafísica, El Corán. Con 17 años ya ejercía de médico. Fue médico de la corte y consejero en cuanto a temas científicos.

¹¹² *Op,cit.*, p.46.

Escribió diez volúmenes llamados “El tratado del resultante y del resultado” y un estudio de las costumbres de la época conocido como “La inocencia y el pecado”, libros que le dieron prestigio como escritor, filósofo, médico y astrónomo, dándose a conocer por toda Persia. Murió a los cincuenta y siete años en agosto de 1037.

AVENZOAR (IBN ZUHR)/ ABUMERON – IBN ABU MARWAN ABD AL-MALIK IBN ABU BAKR MUHAMMAD IBN MARWAN IBN ZUHR AL-ISBILI AL IYADI- Médico, filósofo y poeta. Perteneciente a la dinastía Banū Zuhr de médicos, andalusíes, su educación fue la típica de la Ḥassa o clase alta islámica, basada en conocimientos religiosos. Se casó joven y se le conocen tres hijos, dos varones y una hija; tanto ellos como sus nietas se dedicaron a la medicina. Su vida pública está ligada a la del poder en al-Ándalus.

AL-ZAHRAWI (ABULCASIS) – ABU L-QASIM JALAF IBN AL-ABBAS AL-ZAHRAWI. Nace en Medinat Al-Zahara, Córdoba, en el 936, perteneciente a la tribu árabe de los Ansar. Médico, científico, considerado como uno de los padres de la cirugía moderna. Sus textos fueron la base de los procedimientos quirúrgicos europeos hasta el renacimiento. Destaca su obra “Al-Tasrif”, formada por treinta volúmenes sobre la práctica médica de los ojos, de los dientes, las hernias, extracción de cálculos, partos, luxaciones y fracturas; y sobre los conocimientos de los médicos árabes antiguos y griegos. Muere en el 1013.

ISAAC ISRAELI (ISAAC EL VIEJO) – ISAAC BEN SALOMÓN ISRAELI- / ABU YA-QUB ISHAQ IBN SULAYMAN AL-ISRAELI- Uno de los primeros pensadores medievales judíos. Parece probable que naciera en Egipto entre 832 y 855. Escribió varias obras de contenido científico y filosófico, de influencias aristotélicas y neoplatónicas. “El Libro de las definiciones”, “El Libro de los elementos” que trata sobre las formas del conocimiento. Se cree que murió en Túnez entre 932 y 955.

AVERROES (IBN RUSHD) – ABU L-WALID MUHAMMAD IBN AHMAD IBN MUHAMMAD IBN RUSHD - Nace en el año 1126, en Córdoba. De familia de estudiosos del derecho. Filósofo, médico, maestro de filosofía y leyes islámicas, matemáticas y medicina.

Escribió comentarios sobre la obra de Aristóteles y elaboró una enciclopedia médica. Sus obras influyeron en el pensamiento cristiano de la Edad Media y el Renacimiento. La más importante obra “La incoherencia del incoherente”. Después de la conquista de los Almohades es desterrado y aislado en la ciudad de Lucena, cerca de

Córdoba, prohibiéndose sus obras. Meses antes de su muerte, sin embargo, fue reivindicado y llamado a la corte en Marruecos. Muere en Marrakech el 10 de diciembre de 1198.

MAIMÓNIDES (IBN MAYMUM) – MOSHE BEN MAIMON / MUSA IBN MAYMUN / RABÍ MOISÉS EL EGIPCIO- . Nace en Córdoba, el 30 de marzo de 1135. Perteneciente a una familia de jueces rabínicos y dirigentes comunitarios documentada desde el siglo X y que pretendía descender del Rabí Yehudá ha-Nasí, de la (segunda mitad del siglo II), redactor de la Mishná. Médico, rabino y teólogo judío más célebre de la Edad Media. Se le atribuyen milagros que le elevan al nivel de santo, un sabio juez y un rabino.

Tuvo una enorme importancia como filósofo en el pensamiento medieval. Su obra filosófica se encuentra escrita en hebreo mientras que su obra médica la encontramos escrita en lengua árabe. En 1148 una ola de fanatismo almohade hizo que su familia tuviera que aparentar su conversión al Islam. Cambiarán a menudo de ciudad: Almería, Fez, Palestina y finalmente Egipto primero en Alejandría y después en Fustat - hoy El Cairo-, allí trabajó de médico en la corte del visir Saladino y luego en la del visir al-Fadl, hijo mayor de Saladino. En 1177 fue nombrado dirigente de la comunidad judía de Egipto. Murió en Al-Fustat el 13 de diciembre de 1204. Posteriormente su tumba fue trasladada a Tiberíades, en Israel.

En el s. XIII concluye el periodo almohade y con ello comienza una decadencia científica. No obstante, aún florecerán obras y maestros de gran relevancia. Alfonso X El Sabio y la Escuela de Traductores de Toledo serán un factor decisivo para que Europa conociera plenamente lo que en Al-Ándalus se había realizado en siglos anteriores, más concretamente en el s. XI y XII.

2.8.4 Alfonso X el Sabio

Será una figura indispensable para la Ciencia Hispanoárabe gracias a su inteligente interés por todo lo que había a su alrededor se conservarán conocimientos valiosos que en otro caso se hubieran perdido. Este acogió en su corte a los científicos andalusíes que no quisieron irse al Norte de África u Oriente y quisieron quedarse en la

Península; Recopiló los escritos científicos realizados en al-Ándalus en los s. X y XI¹¹³; Creó múltiples contactos entre diplomáticos, científicos y eruditos orientales, con los que intercambió conocimientos.

El s. XIII destacará la agricultura y la medicina en el –ámbito de la botánica¹¹⁴-. Destacarán el sevillano Ibn al-Awwam y el botánico hispanoárabe Ibn al- Baytar. En el s. XIII, la España musulmana se encuentra reducida al reino de Granada. Nace el Reino Nazarí.

Empujados por el avance cristiano, eruditos musulmanes procedentes de distintas partes de la Península junto a otros estudiosos granadinos son los que se ocuparán de los que hacer científicos. Destacaran los temas de astronomía, astrología y medicina¹¹⁵. Muhammad al-Safra, Ibn Jatima e Ibn al-Jatib conforman esta época, estos bebieron de los clásicos orientales, con al-Razi en lugar destacado y los andalusíes Ibn al-Baytar e Ibn Sur.

¹¹³ La labor fue más allá de una mera recopilación. Estas obras también se tradujeron al castellano y al latín –y en ocasiones estas traducidas al latín posteriormente al castellano-

¹¹⁴ Ibn-al-Awwam (en su libro de *Agricultura* recogerá todo lo dicho y escrito en el tema desde los más clásicos griegos hasta su época. El libro está compuesto por 38 capítulos donde se habla de tierra y agua, abonos, plantaciones y sementeras, injertos, conservación de semillas, zootecnia –realizando una especial atención al caballo-); Ibn al-Baytar (autor de diversas obras médicas, predominando las farmacológicas gran conocedor de Dioscórides. Realizó viajes al Norte de África y Oriente donde clasificó todas aquellas plantas que iba encontrando. Su gran obra *Kitab al-Yami* dd refiere 1400 entre vegetales, animales y minerales.

¹¹⁵ Espacio que media entre la consolidación del sultanato de Granada y su fin, destacan: Muhammad al-Safra (levantino de origen. Creó la segunda obra de cirugía de toda la historia de la medicina musulmana de al-Ándalus. Estas tienen explicaciones gráficas de distintos procedimientos: extracción de flechas, curación de luxaciones, sección de miembros.); Ibn Jatima (famoso por su tratado contra la peste, epidemia q vivió y q junto a Ibn al-Jatib contribuyó a combatir con medidas muy adelantadas a la época: medidas profilácticas, cómo fumigar en las casas de los afectados, aislamiento de los afectados, como purificar ropas y utensilios, prohibición de que estos frecuentaran los baños públicos, alimentación adecuada se recomendaba que alimentos y bebidas no y cuales si.); Ibn al-Jatib (una de las últimas figuras de la ciencia y el pensamiento en la historia de al-Ándalus. Intervención en la política granadina, poeta, biógrafo, historiador, en el saber científico de la medicina – obras sobre higiene, embriología, patología, tratado sobre la peste y un poema de carácter didáctico- “Autor de muy altos vuelos” en las ramas que tocó.

En los s. XIV – XVI, las traducciones descienden pero gracias a todo lo que se había traducido y a la aparición de la imprenta en Europa trasciende a las universidades, llegando hasta el s. XVIII - dónde los textos de los autores clásicos árabes eran de obligada consulta para el especialista.

2.8.5 Escuela de medicina de Montpellier

Escuela de origen judío. En el s. XI abre sus puertas a judíos y árabes. Se considera puntera, en cuanto a sus traducciones. Transcripciones del latín; traducciones del latín al hebreo; traducciones extensivas de las obras de Averroes, la obra de leví Ben Gershon (lógico y astrónomo, que bebió de las obras de Aristóteles, Euclides, Ptolomeo, Al-Battani, Abraham Ibn Ezra, Abraham bar Hiyya) fue traducida al latín. Destacarán Natan Ha-Meati (1279), Zerahiah Ben Isaac Shealtiel (finales s. XIII), Youssef Lorquí (finales s. XIV).

Tanto la lengua árabe como la hebrea se estudian. El judeo-árabe usa un “árabe medio” y el uso de la lengua hebrea, propiciará la creación de un nuevo vocabulario. En el S. XIV, comienza una época de duras controversias y dificultades. Se prohíbe a los judíos la entrada en la Escuela de Montpellier; se prohíbe la venta de libros a judíos y existe una gran desconfianza interna, en especial entre los traductores de filosofía.

2.8.6 La Medicina en Bizancio

En la medicina bizantina se mezcla la medicina científica, influencia de los griegos y la superstición, influencia de las creencias populares¹¹⁶.

División del Imperio Romano en el año 395 en dos imperios, el de Oriente con su capital Bizancio, fundada por los griegos en 658 a.C. conquistada por los romanos en 196 a.C. “la ciudad de las mil cúpulas, rival de Roma por su esplendor, belleza, cultura

¹¹⁶ www.elergonomista.com/galenica/bizancio

y poderío militar y económico que duró más de mil años”. Este imperio cristiano adquirió el saber médico greco-latino y asimiló la medicina monástica y la medicina árabe. No dejaron de estudiar, copiar y traducir los clásicos griegos.

El Emperador Constantino cambió el nombre de Bizancio a Constantinopla. Bizancio influyó desde el siglo V d.C. hasta la toma de Constantinopla por los turcos en 1453. Territorio constituido por europeos, asiáticos y africanos, unidos por una lengua en común, el griego-bizantino. Profundamente cristianos, convertirán la medicina en algo religioso.

El más importante médico bizantino, Oribasio de Pérgamo (325 – 403 d.C.) autor de "La Gran Sinagoga" o Enciclopedia de la Medicina. Escribió 70 obras, destacando "Euporista", un manual con instrucciones prácticas sobre accidentes. Médico del emperador Juliano.

Aecio de Amida, resumió todos los conocimientos médicos en su "Tetrabiblión", de 16 volúmenes, con citas de escritores médicos griegos.

Alejandro de Tralles, escribió un tratado de Patología de 12 tomos: "Biblión Therapeutikon", además estudió el sistema nervioso.

Pablo de Egina, lumbrera del saber médico, su obra "Epitome" o "Hypomnema" o "Memorandum" en siete volúmenes es toda una enciclopedia de Medicina, Cirugía y Obstetricia.

Constantino funda en Constantinopla la Stoa Basilike (Escuela de Artes Liberales) más tarde "Katholikon Mouseion". Dedicada especialmente, a estudios teológicos, jurídicos y médicos¹¹⁷. En el s. V, Teodosio II funda la primera Universidad y distintos hospitales. En esto momento se dice que "para curar una enfermedad la plegaria, el sacerdote y la iglesia serán la mejor medicina". Creencia de que hombres santos curan enfermedades (es el caso de San Sebastián al que se le atribuía que curaba la peste). Junto a la medicina credencial coexiste el misticismo filosófico, la magia y la alquimia.

¹¹⁷ Existieron también otras escuelas como la de Nisibis en Siria.

En 1453 cae Constantinopla ante el Sultán Otomano Mohamed II y los médicos bizantinos continuadores de la tradición hipocrática difunden esta medicina en todo el mundo Sirio, Árabe y Europeo. Bizancio conservará lo mejor del saber antiguo griego y romano, floreciendo con la medicina árabe¹¹⁸. Así situamos el origen de la medicina árabe en la época del Imperio Bizancio. Cuando los cristianos nestorianos son expulsados de él y se establecen en Persia durante el imperio Sasánida y fundan una escuela de medicina en Gondishapur. Convirtiéndose desde principios del siglo VI en los grandes mediadores entre la cultura griega y la oriental y traduciendo las principales obras médicas de la antigüedad. Entre 637-651, derribaron el Imperio persa de los sasánidas y los musulmanes árabes se apoderan de la ciudad de Gondishapur, ciudad del sudoeste de Irán, sobre el río Karun. Al conquistar los árabes en el s. VIII Persia, todo ese saber es asimilado y desarrollado por la nueva cultura. A finales de este siglo, el centro cultural de Gondishapur se traslada a Bagdad donde se fundará La Casa de la Sabiduría por el califa abbasí al-Mamuun. Aquí se traducirá a Aristóteles, Hipócrates, a Galeno, a Discórides.

Esta ciudad se encontraba en todo su esplendor, había sido fundada por los sasánidas a finales del siglo III y constituía el principal centro científico y médico del Asia central. La escuela de Gundishapur se encontró con la confluencia de tradiciones médicas griegas y helenísticas y con experiencias y teorías persas e hindúes (estas últimas importantes en el terreno de la farmacología). Con los inmensos conocimientos que atesoraba, se dispuso a fecundar la investigación médica ya en el seno del Isla

¹¹⁸ www.cardenashistoriamedicina.net/capitulos/es-cap5-3.htm

CAPÍTULO III
AL-RAQŞ AL-ŞARQĪ

3.1 Introducción

La Danza Oriental es una de las danzas más antiguas del mundo que combina elementos de diferentes países del Medio Oriente y Norte de África. En los países árabes esta danza se conoce como *al-Raqṣ al-Šarqī*. El nombre de danza del vientre se empieza a actualizar en el siglo XIX por los europeos que viajaron a los países exóticos en busca de nuevas culturas, costumbres y paisajes. Estos viajeros acuñaron este término sorprendidos quizás por los movimientos del vientre y cadera que no existían en las danzas europeas. También hay quien sugiere que el término danza del vientre se acuñó en Francia para denominar el baile de una argelina que se presentó en la Feria Internacional de Chicago de 1894.

Tenemos que distinguir entre *al-raqṣ al-šarqī* (danza oriental) y el *al-raqṣ al-baladī* (danza popular). *Al-raqṣ al-baladī* es una danza más elemental, prácticamente sin desplazamientos y con movimientos de cadera predominantes. El *al-raqṣ al-šarqī* es más refinado y rico. Incluye movimientos de folclore egipcio, la danza clásica y otros complementarios que se le han ido sumando hasta la contemporánea, la actual.

Las primeras noticias nos llegan del Egipto faraónico a través de pinturas y esculturas. Aunque hay que diferenciarla de la actual. Serían movimientos de danza o bailes rituales pues habría que entenderlos de distinta manera pudiendo haberse nutrido de ciertos movimientos y teniendo un bagaje previo por épocas previas y empleo de los pueblos que pasaban por ella.

En el siglo I dc «el escritor hispano romano Marcial describe la curiosidad de la danza de las bailarinas fenicias llegadas al puerto de Gades, que podían mover los músculos del estómago mientras permanecían completamente rígidas». Después se prohíbe la representación pública y por otro lado continúa en las cortes de los sultanes y califas medievales acusando influencias de distintas regiones a las que llega el Islam, desde Irán y Turquía hasta el Magrib y el al-Ándalus.

Al finalizar el Califato abasí en 1258 se produce un progreso declive. En Egipto en el SXVI empieza a bailarse en locales de reputación dudosa y al llegar los S. XVIII y XIX los únicos que bailaban en público eran los hombres disfrazados de mujer y cortesanas.

Durante la dominación otomana hace mella el estilo y la moda de Estambul, que potencia el movimiento de las caderas. Con la llegada de emigrantes árabes y turcos a Estados Unidos renace esta danza en un mero ámbito cultural.

Los pueblos y las antiguas civilizaciones han utilizado la danza en casi todos los sucesos de la vida, ofrenda de sacrificios, rituales mágicos y culturales, esponsales y fiestas relacionadas con los nacimientos, la circuncisión, los funerales y la caza, sin olvidar la guerra, la enfermedad, la siembra y la recolección pero siempre teniendo muy presente que son inicios y antecedentes de la contemporánea y aquí hablamos de danza o danzas en general.

Se utilizaban instrumentos para reforzar los movimientos de baile, estando el canto también presente en la danza. La danza era ya un elemento presente en los servicios religiosos del Antiguo Egipto «” la música, la danza y el incienso son nuestras obligaciones para los dioses; mientras que sus derechos con relación a nosotros consisten en la aceptación o en el rechazo de nuestra adoración”»

A lo largo de la historia la danza oriental ha seguido un proceso evolutivo, variando también enormemente de un país a otro. A través de los siglos se ha desarrollado en dos tipos de escenarios: el culto y el popular, el palacio y la calle. “La danza oriental puede ser considerada la danza clásica del mundo árabe puesto que conjuga los estilos musicales y los movimientos de cada uno de los pueblos sobre cuyo sustrato cultural se ha organizado. Muchos de sus movimientos tienen un origen étnico nutriéndose de los movimientos efectuados por las mujeres y los hombres en las celebraciones populares para posteriormente estilizarlo y profesionalizarlo y llevarlo al escenario.

3.2 Aproximación al contexto histórico de la danza

En la antigüedad se relaciona la fertilidad humana con la tierra. Las mujeres, que eran las que creaban nuevas vidas, se les atribuía poderes mágicos. Así, se realizaban ritos, danzas de fertilidad en la Antigua Grecia y Roma, en Mesopotamia, Fenicia, Egipto, Arabia, la India. Durante el S. IV DC el Cristianismo y el Islam pasaron a dominar el Oriente Medio.

Aunque tomaron ciertas fiestas y ritos paganos y se los apropiaron adaptándolos a su nueva religión, también destruyeron los rituales con culto a las diosas y trataron de eliminar las danzas femeninas relacionadas con la sexualidad y fertilidad.

Hace siglos los bailarines, músicos y cantantes eran esclavos. Aunque este estatus luego cambió los intérpretes nunca escaparon totalmente del estigma atribuido a su profesión dentro de los países árabes.

Durante el SXIX, en Egipto existían dos tipos de bailarinas:

Las *ghawaze* (gitanas) que bailaban al aire libre o en el campo, normalmente para audiencias de clase social baja.

Las *awalim* eran más respetadas y además de bailar cantaban y recitaban poesía. Actuaban en casas de ricos.

En ambos casos la danza era improvisada. En esta época destaca Badia Mansabny que además de formar a sus bailarinas, trabajó con coreógrafos y bailarines europeos para incluir elementos de otras danzas (ballet). Estas bailarinas actuaban normalmente en grupos. Durante esta época se puso de moda el traje de dos piezas con pedrería y flecos que estaba inspirado en películas americanas. En esos años se produjeron un montón de películas en Egipto y era habitual incluir escenas de danza. Muchas bailarinas fueron descubiertas en el Casino Badia y llegaron a ser actrices populares. Tahia Carioca, Samia Gamal, Naima Akeg, Nadia Gamal.

Las bailarinas famosas bailaban en clubes de los hoteles de cinco estrellas, llevan una orquesta de al menos treinta músicos con instrumentos tradicionales y modernos. El primer número suele ser una música especialmente compuesta para ellas seguida de una variedad de canciones populares. Algunas bailarinas famosas de hoy son: Fijí Abdú, Nagwa Fouad, Amani, Monai Said, Dina, Laila Hadad y Soraya Hilal...

Prácticamente todas las mujeres árabes bailan raq̣ baladí, aprenden desde niñas en las fiestas y reuniones familiares pero son pocas las que se animan a ser profesionales, porque ser bailarina no está bien visto en una sociedad tradicional musulmana. Ahora bien *Al-Raq̣ al-Šarqī* es una danza que requiere formación y estudio a modo de ejemplo no por bailar sevillanas en la feria eres bailarina de escuela bolera .teniendo como me decía Gloria Alba en una de las entrevistas “teniendo que llamar a

cada cosa por su nombre” y me puntualizaba “yo cocino todos los días, ¿eso me hace ser cocinera?” incluso en danza caemos en el error de autodenominarnos coreógrafas cuando como me decía Gloria hacemos una coreografía o podemos montarla pero eso no hace serlo. Al igual muchos pueblos árabes y mujeres tienen la tradición musical y “el ritmo en el cuerpo” pero Al-Raqṣ al-Šarqī es una danza profesional que requiere de formación al igual que la danza clásica o contemporánea por poner un ejemplo.

Shokry Mohamed decía que “la danza oriental es una danza que se halla a medio camino entre el folklore y la creación individual. Teniendo una estructura básica definida que permanece constante y existiendo en ella un componente importante de improvisación”. La danza *viajó con* las esclavas que iban en caravanas desde oriente a occidente y al contrario y al amparo de las conquistas musulmanas se extendió hasta al-Ándalus.

La danza, la música, las canciones y la poesía se introdujeron en los países andalusíes de Granada, Córdoba y Sevilla y otras ciudades a través de los caminos del Sur. Durante este período hubo un intercambio cultural entre Egipto, Bagdad y las ciudades andalusíes. Shokry afirma que lo conforman muchos pueblos conteniendo aspectos de tipo africano, a raíz de la ocupación etíope del sur de Egipto, otros de tipo persa, macedonios de la época de la dominación griega, e incluso beréberes, llegados de manos de los magrebíes y beduinos que acudieron en varias oleadas migratorias, además de árabes y turcos somalíes u otomanos, sin olvidar a los mamelucos.

Pudiendo afirmar que la danza oriental es una de las más antiguas del mundo y en ella nos encontramos impregnadas distintas influencias de pueblos y civilizaciones. Habiendo sufrido con el paso del tiempo un proceso evolutivo en los distintos países.

En cuanto a la mujer, era muy diferente la situación de la mujer árabe “libre” al de las esclavas. Las esclavas podían bailar y cantar, la mujer árabe no. Esta, desde el nacimiento hasta su muerte permanecía algo sometida al hombre que la “protegía”. Shokry M. afirma que “No podía ni viajar, ni pensar, ni ver, ni desear, ni vivir más que por medio de él y concluye que un niño de quince años, socialmente, era más importante”. Fuera así afirma que “las esclavas y las *gawazi* eran el subconsciente de la mujer corriente. Las mujeres consideraban a las bailarinas unas prostitutas y criticaban su libertad para beber alcohol y fumar, acostarse con hombres diferentes. Pero a la vez

la envidiaban y admiraban” esto es algo que oye continuamente. Es cierto que siempre ves esa dualidad entre respeto y desaprobación y admiración y desprestigio. Pero no deja de ser el de una sociedad machista donde la mujer a veces lo es más que el hombre ocurriendo de la misma manera en países europeos y donde no se entiende aún las artes como se debería. Se puede apreciar todo esto también en las conversaciones mantenidas en las entrevistas.

La mujer siempre ha bailado, cantado, tocado instrumentos musicales desde periodos muy lejanos al igual que el hombre, que la humanidad.

3.3 La música árabe: clásicos

3.3.1 *Muḥammad 'Abd al-Wahhāb*

Si hablamos de música árabe no podemos dejar de mencionar a los grandes. Muḥammad 'Abd al-Wahhāb ocupa un espacio especial pues fue músico y compositor árabe. Y gracias a él muchos de sus temas son interpretados cantados y bailados hoy en día. Son clásicos de la cultura árabe como Laylat Hob, Inta Omri escrita especialmente para la cantante Umm Kaltūm, el Fan, Aziza, Majnoon Layla, Al Qamh, Kilobatra, Al Neel, Algondood, al Nahr al Khalid, Dijla, Makadeeru Min Jafnāyki, Ya Waboor, Indama Ya'ti Almasaa, A'shik Al Rooh, Balak Ma'a Meen, Balash Tiboosni, La Takthibi, Al Siba Wal Jawal, Jafnubo Allama Alghazal, Illel Lama Khili, Bileel Ya Roohi, Amana ya Leel... también fue cantante y gran músico del ud. Compuso para él, para Umm Kaltūm, 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz, Layla Murad, Faiza Ahmed, Asmahau, Fairuz, Warda, Mayyada Al Hannawi.

Aziza fue una de sus obras instrumentales. Es un clásico en danza. A las composiciones o temas de presentación en el mundo árabe “Meyancé” en inglés “intro”, “opening song” en español “entrada”, “apertura”, “presentación”... se empezaron a autorizar con la composición de Aziza y el auge en el casino Badhia y se desarrolló la estructura del show del baile.

Muḥammad 'Abd al-Wahhāb procedía de una familia modesta su padre muezzin le puso en una escuela coránica pues quería que su hijo con cinco años fuera imán. Era un buen estudiante y le apasionaba el teatro cantado. A escondidas, teniendo como

cómplice a su hermana, cantaba con sus compañeros canciones de Salama Higazi. Le contratan y al enterarse su padre él se escapa con un circo. Más tarde se reconcilió con su familia y es entonces cuando se matricula en música oriental y empieza a iniciarse con el ud, bajo la dirección de Mohamed el Kasabji (futuro músico de Umm Kalṭūm). Con 17 años ya hizo sus primeras grabaciones e impregnado por la música occidental introdujo instrumentos que no eran tradicionales en la música árabe como el contrabajo, castañuelas, violonchelo y ritmos occidentales a la moda como el tango la rumba o el vals. También se inspiró en compositores occidentales como Beethoven o Bizet. Así en 1930 creó su propio estilo en la música árabe. Con Umm Kalṭūm empezó a trabajar en 1964 y compuso hasta 1972 ocho canciones sentimentales, largas, consideradas como obras maestras de la música árabe contemporánea.

3.3.2 Umm Kalṭūm

Umm Kalṭūm nació en 1904 y murió en 1975 es la voz árabe del siglo XX por excelencia. Todo el pueblo árabe de diferentes nacionalidades la escucha. Su carrera constituye el mayor fenómeno mediático del mundo árabe contemporánea amparándose su éxito en el desarrollo paralelo de la industria discográfica y los medios de difusión masivos. En una ocasión escuché a un marroquí decir que se la oía más veces al día de las que se hace la oración. Mi profesora Munique nos contaba que las familias árabes tenían “su momento del té” donde se sentaban a escuchar un programa que duraba hasta 5 horas que se emitía en la radio del Cairo y eran donde la escuchaban. Enta Omri fue su primer tema que se bailó por la bailarina Suheir Zaki. Otros temas como Alf Leyla wa Leyla, El Allal, Ana Fintizarak, Lase Faker, son temas bailados actualmente. Shokry Mohammed sitúa su nacimiento en un pueblo pequeño Tamaya el Zayharah del norte de Egipto. Nos decía que su madre era campesina y su padre imán de una mezquita y que ya había crecido en un ambiente religioso. Ella en una ocasión con muchísimos invitados se subió a una silla y se puso a cantar e insistía mucho a su padre en que se sabía todos los recitales muhasawas y poemas religiosos que cantaba su hermano Khaled. Comenzó a ir con su padre por los pueblos de Egipto pero le ponen ropas de chico debido al contexto rural y público de hombres. Su fama llegó hasta El Cairo y todo lo que ganaba lo gastaba en alojamiento y estancia y decide no volver a la ciudad pero su pasión por el arte hace que vuelva y su padre se traslada en 1923. La situación de la canción en El Cairo por aquel entonces era decadente, predominando los tipos de cantos otomano, persa y gitano y había una gran ignorancia respecto a la

canción árabe clásica. Ella en medio de todo esto aparece en El Cairo y elige cantar las alabanzas al profeta, Muḥammad 'Abd al-Wahhāb decía que convirtió las salas de música de cabaret al lugar de culto. Ella tenía una gran voz pero también realizaba un trabajo riguroso artístico y lírico y se rodeaba de grandes compositores los cuales le escribían canciones de los mejores poetas de la época. Hizo varias películas y la política jugó un papel muy importante en su vida pues se convirtió en empuje principal del mensaje de Abdel Naser de llamar a la unidad de los países árabes dándole al pueblo varias canciones patrióticas que levantaron el entusiasmo. Egipto había sufrido la agresión tripartida por parte de Gran Bretaña en Francia e Israel en 1956 y con la decisión posterior de Estados Unidos Gran Bretaña y Francia de congelar los fondos egipcios ella donó todo lo que poseía.

3.3.3 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz

'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz, uno de los cantantes y de los actores más populares de su generación. Se le considera uno de los cuatro grandes de la música árabe junto a Umm Kālṭūm, Muḥammad 'Abd al-Wahhāb y Farīd al-Aṭraṣ. Su música se oye a diario en todo el mundo árabe, cantante muy famoso y popular. Sus canciones más famosas incluyen Ahwak, Khosara, Al Massih, Gana el Haway Zay al Hawa, Mawood y Toba. Protagonizó 17 películas incluyendo Dalila que fue la primera película en color en Egipto. En 1961 junto con Muḥammad 'Abd al-Wahhāb y de Magdi El Amroussi, 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz funda la empresa discográfica egipcia Soutelphan que continúa todavía funcionando como EMI Arabia.

3.3.4 Farīd al-Aṭraṣ

Farīd al-Aṭraṣ. Fue músico y cantante libanés que contribuyó mucho con el fin ejercicio actuando con su compañera artística y sentimental Samia Gamal y con otras estrellas de la época como Tahia Carioca. Algunas de sus músicas Gamel Gamal, Noura Noura y Leyla.

3.3.5 Warda al-Ŷazā'iriyya

Warda al-Ŷazā'iriyya o Rosa de Argelia. Etc. de la tradición musical clásica que tuvo en la mítica cantante Umm Kālṭūm su cumbre más alta. Cantante argelina que nació Francia 1940 y es considerada como una de las más grandes cantantes de música

árabe actual. El junto con los compositores árabes en Egipto tuvo un gran éxito y además obtuvo papeles importantes en varias películas egipcias. Perdió más de 20 millones de álbumes en todo el mundo y posee un gran repertorio musical. Sus canciones más conocidas son Lola el Malama, Batwannesbik, Harramt Ahibbak, Wa Hashtouni, Tab Wana Mali, Awqati Btehlaw. Ha fallecido hace un par de años.

3.4 Las legendarias: *the golden era*

Años atrás había tenido constancia de ellas en videos vhs, luego en Madris había una tienda que vendía trozos de las danzas de ellas en dvs que grabados de películas que pondrían en Egipto y otros países árabes. Ahora podemos estudiarlas observarlas en el internet con facilidad y hasta leer las letras de las canciones que interpretaban.

La primera vez que leí sobre ellas fue a través de Shokry Mohamed. Su libro que edito hace diez años el reinado de las bailarinas muchas bailarinas profesionales lo compran y leen hoy en día independientemente de la información que tenemos en el internet. El siempre en sus libros, en sus clases hacía mención a la bailarinas fueran las que denominamos legendarias fueran sus alumnas siempre dignificaba a la mujer y a sus danzas. Nos hablaba de Shafika la Copta, de Bamba Kashar, Badia Masabny, Hekmat fahmy, Pepa Ez Eldin, Nelly Mazloun, dawlat Suliman Abas, Tahia Carioca, Nadia Gamal, samia Gamal, Kamelia, Nahima Akef, Hoda Shams El Din llegando a las más actuales como Farida Fahmy, Nagwa Fouad, Suher Zaky, Fifi Abdo, Lucy...todas ellas de obligado estudio para comprender más nuestra danza. Aunque en la red encuentras muchísimas fotos yo recopilé videos, fotos, enlaces de cada bailarina pero me pareció muy extenso incluirlos. Luego muchos años después a consecuencia de realizar cinco módulos de danza oriental para profesoras con mi profesora Munique Neith, tengo la oportunidad de recordarlas y estudiarlas. A modo de resumen mencionaré algunas por su relevancia y les doy las gracias a mis profesores y músicos por también acercarme a ellas.

Una frase que me gusta mucho que uso Munique fue “para romper las normas hay que conocerlas” y precisamente yo creo que esto es lo que hacen ellas. The golden era por el cine y como vendía una imagen a través de ellas. Para quien le interese el tema hay una tesis doctoral muy interesante de María Carolina González Bracco,

también bailarina, sobre el “Espacio público y mujeres en Egipto. Un recorrido imaginario social de las bailarinas” donde habla de todas ellas y la cinematografía de la época.

Con Shafiqā Al Qibtiyya en los años veinte y en su club en Egipto de las 1001 noches la lleva a interpretar mismo escenario y espectáculo en 1917 en una exposición en una feria en París ya por aquel entonces llevando al escenario el *Shamadan* o candelabro que tradicionalmente se empleaba en las bodas para ir delante de los recién casados y de una manera simbólica iluminarles el camino que comenzaban. En los años veinte destaca también una libanesa Badia Masabni que se instaló en Egipto era bailarina pero se dedicó más bien de una forma empresarial donde en su casino profesionalizó la danza o mejor dicho llevó la danza al escenario como hoy la entendemos, digamos aquí está el origen de la actual. Contrataba a grandes bailarinas, coreógrafos, músicos y cantantes de la época y es cuando se comienza a decir al-raqṣ al-šarqī para diferenciarla de la baladī que se consideraba de clases populares y como siempre de clase baja aunque es precisamente aquí donde se nutren también nuestra danza. Carioca, samia Gamal, Farīd al-Aṭraš... todos saldrían de allí. Introdujo el traje de dos piezas, los tacones y bueno tuvo varios casinos, varias quiebras, idas y venidas, desenlaces que no vamos a entrar en ellos ahora. Les sucederán en los años treinta Beba Azza Eddine, Tahia carioca entrados también en los cuarenta quien protagonizó más de ciento veinte películas. Fue una de las grandes y curiosamente empezó vendiendo fruta y terminó en los escenarios y siendo un referente. Su nombre Carioca son los que ríen en Rio de Janeiro me decía Munique que ella es brasileña. Dentro de su show trajo a un coreógrafo que creó una coreografía para ella de un baile típico llamado Carioca triunfó con ella hay series árabes de la vida de las bailarinas una en especial de Carioca donde puedes ver esto llevado a escena, la cuestión, es que triunfó con estas coreografías que interpretó y su nombre de ahí surgió.

En los cuarenta también tenemos a Hekmet Fahmi y a Samia Gamal gran amiga de carioca la cual le regaló su primer traje. Samia Gamal se la relacionó como pareja de Farīd al-Aṭraš e hicieron muchas películas juntos, también antes de ello trabajaron en el casino de Badia Masabni. Se extenderá su época hasta los cincuenta se dice que en una de sus interpretaciones se le rompió un tacón y bailó descalza y por eso bailamos descalzas. Quizás profesionalmente sí pero no hay que olvidar los orígenes y pueblos

que bailaron antes elementos de nuestra danza que ya se ejecutaba descalza. Seguro todos recuerdan Ali Baba y los cuarenta ladrones donde bailaba y actuaba.

En los cincuenta Naima Akef que venía de una familia de acróbatas y murió muy joven se dedicaba al circo y se hace referencia a sus cualidades acrobáticas, su cambré y otros elementos que introdujo también hizo bastantes películas para haber fallecido muy joven a los treinta y cinco años una veinte películas aproximadamente.

Farida Fahmy junto a Mahmoud Reda quien creó el folklore que hoy vemos pues aunque se nutrió de los pueblos que visitó en Egipto, de los movimientos de los campesinos, con los bastones, al recoger las mujeres agua en sus cántaros etc....genero una serie de bailes creados y preparados para escena. Farida Fahmy casada con su hermano y bailarina principal de su compañía destacará con el folklore, el Tahtib danza ejecutada por los hombres con bastón. He tenido la oportunidad de recibir clases con ella aun activa como maestra.

En los setenta y ochenta parece ser que Nagwa Fouad introduce el bastón de mujer de forma individual como empleamos hoy en día además de ser un referente para el estudio del *baladī* egipcio donde se la puede ver bailando con la galabia. En los ochenta Suhair Zaki bailará un tema de Umm Kaltūm hasta entonces no se bailaban los temas de la cantante y ella fue la valiente de romper esta regla y gracias a ella podemos disfrutar de esta hermosa música en nuestra danza. Tenía un shimmy, vibración muy peculiar que hoy en día nos referimos a este con su nombre. Con un fantástico oído musical. También de los ochenta es Fifi Abdou gran bailarina egipcia con un gran dominio del escenario y del *baladī* egipcio un referente de obligado estudio. Tenía un *night club* en París y aun sigue bailando Mona Said y de Lucy ya finalizado los ochenta empezados los noventa que técnica también nos llega de ella.

Hay muchos referentes más y algunas de ellas salen en las entrevistas. Raqia Hassan, Dina, Randa Kamel... gracias a los cursos pude organizar las fechas y hablar sobre ellas y el material de videos y audios que me facilito mi profesora en la formación Munique Neith fue de gran ayuda pues me hizo reorganizar cosas adquiridas anteriormente e incorpora nuevas y me facilitó material. Al igual que algunos otros cursos específicos con otras maestros. A todos ello muchas gracias por su aportaciones.

3.5 Instrumentos musicales

Los orígenes de la música árabe se remontan a tribus nómadas de los beduinos. Los árabes adoptaron el sistema persa de notación musical. La tradición musical islámica se daba en la mezquita y no se limitó a la música sacra. Los giróvagos se encontraban acompañados de flautas, violines y tambores¹¹⁹. La música es imprescindible compañera de nuestra danza. El *'ūd* con su sonido vibrante pedirá para su interpretación movimientos con vibración, *shimmy*. El *qānūn* tendrá distintas intensidades con vibraciones a veces más fuertes a veces más suaves a mi me recuerda al agua lo mismo puede ser “tormenta”, que “olas” que un “riachuelo” en cuanto al violín y su sonido nostálgico nos evocará introspección en ocasiones pero la interpretación del músico también influye considerablemente en las sensaciones acompañándolo de movimientos pequeños, más alargados, ondulaciones... Los brazos y ondulaciones también surgirán gracias al *nāy* teniendo muy en cuenta sus silencios y pausas. Aunque cada instrumento puedes sentirlo o evocarte un elemento como el agua el *qānūn*, o la tierra el *'ūd*, o el aire el *nāy*, el fuego la percusión luego cada uno pueden ser todo a la vez y entrelazados sin el *taqṣīm* cambiar estas impresiones. Gran riqueza y diversidad que hace más hermosos a estos instrumentos musicales.

3.5.1 *al 'ūd*

El *'ūd*¹²⁰, instrumento procedente de la antigua Mesopotamia (Iraq). Tiene una antigüedad de más de 2.000 años, en un principio el mástil era más largo y el cuerpo menos profundo del *'ūd* contemporáneo. Su significado es madera y se dice que se le denominó así para diferenciarlo de los instrumentos fabricados con caparazones de animales.

El príncipe, la voz, el que dirige. Sigue todas las melodías. Sus cuerdas representan los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire). Solista, con la orquesta, con la danza, con el canto... Se dice que un nómada, vio un tronco de un árbol hueco y

¹¹⁹ *Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales*. Köneman: Barcelona, 2006, p.102

¹²⁰ "Al-'aud" fue el vocablo que designó a este instrumento en la Iberia islámica: alaút.

colgando de su pierna se encontraba un hijo de Adán. La cuerda extendida, emitía con el aire un sonido, y así se inspiró la forma del *'ūd*.

Rey, Príncipe, Sultán, Emir. También le llaman Nefer en Egipto. Se le atribuye vigorizar el cuerpo, colocar el temperamento en equilibrio y ser un remedio que calma y restablece los corazones¹²¹

Se le nombra descendiente directo de Caín. Con la muerte del hijo de Lamak (sexto nieto de Adán) colgó sus restos en un árbol y el esqueleto disecado sugirió la forma del *'ūd*. El mito atribuye la invención del mi'zaf (lira, arpa) a la hija de Lamak¹²². Y se dice fueron dotados los hijos de Caín con la facultad de hacer instrumentos musicales. Lamak inventó el *'ūd* y el daff. Dilal (la hija de Noah) el mi'zaf y la gente el tunbur (pandore)¹²³.

Durante el período de Kassite (1600-1150 B.C.) con un cuerpo oval pequeño¹²⁴, en la dinastía China de Han (206 BC) también el *'ūd* estaba presente. En Japón (biwa), en Rusia (balalaika), en Indonesia (en gambus). El corazón, se encontraba en la Iraq meridional¹²⁵. El *'ūd* viajaría también hasta la Península de la mano de Ziryab discípulo de Isaac al-Mawsili¹²⁶ el cual tuvo que abandonar Bagdad a consecuencia de los celos de su maestro. Y así llegó hasta Andalucía, transportando su arte y entre muchas otras cosas aportando también el *'ūd*. Creó la Escuela Andaluza de Músicos Laudistas de donde salieron excelentes discípulos (estamos hablando, sobre el año 822). Durante el esplendor de las artes en al-Ándalus se aportaron relevantes innovaciones a la música. Y este cambió su plectro de madera por uno tallado en pluma de águila que facilitaba la interpretación e intensidad acústica. Se empezaron a combinar los modos, ritmos y el

¹²¹ (al-Dinar de Muhammad Shihab: *Al-mulk-mulk de Safinat* , p. 466)

¹²² (Stanley Sadie: *El Diccionario nuevo de la Arboleda de los Instrumentos Musicales* , vol. 3, p. 688)

¹²³ (Simon Jargy: *programe las notas de L'art du ud CD de Munir Bashir*)

¹²⁴ (Harold G. Hagopian: *las notas del programa del CD de Udi Hrant Kenkulian*)

¹²⁵ (Stanley Sadie: *El Diccionario Nuevo de la Arboleda de los Instrumentos Musicales* , vol. 3)

¹²⁶ hijo de Abraham al-Mawsili, gran maestro de la escuela clásica oriental de los laudistas (Mahmoud Guettat. *La Música Andalusí en el Magreb*. Fundc.el Monte, Sevilla, 1999)

canto. El material, dimensiones y número de cuerdas sufrieron modificaciones. Esta música conjugaba elementos persas, griegos y árabes. Trascendiendo su efecto a la música clásica europea. En Marruecos, no ha prevalecido el tipo de ‘ūd llevado por Ziryab a España. Disponiendo este, de cuatro cuerdas dobles o de seis¹²⁷ en las orquestas modernizadas¹²⁸.

Se toca con plectro o púa ‘es-sadaa’, que suele ser de pluma de buitre, de águila. Colocada entre el índice y el medio y apoyado en el pulgar. Para tañer el ‘ūd, colocan la caja armónica horizontalmente sobre el muslo derecho, con el dorso apoyado bajo el brazo del ‘auuad’. El mango, está ligeramente inclinado hacia abajo, hasta casi el nivel de la rodilla izquierda¹²⁹”

La afinación del ‘ūd de seis cuerdas dobles, se dispone por cuartas sucesivas, excepto la primera cuerda grave, distante de la segunda, una sexta o una segunda.

3.5.2 Rebab

Su origen en oriente en torno al siglo IX. Es de madera, con una piel tensada sobre la tabla armónica. Se toca con arco y las cuerdas eran de seda retorcida o tripa de animal. Estas, sujetas a un clavo en el extremo de la caja y al clavijero afinable en el extremo del mástil. Mástil estrecho. La caja de resonancia tiene forma de pera. Normalmente con dos cuerdas, a veces dobles.¹³⁰ En época de al-Ándalus en ocasiones lo encontramos con tres o seis cuerdas y con el arco era corto y curvo, aunque existen versiones europeas posteriores de arco recto.

¹²⁷ el uso del ūd de seis cuerdas, proviene, de la influencia de corrientes modernistas de Egipto (esto nos puntualiza P. Barriuso, en su libro *la Música Hispano-Musulmana en Marruecos*. Publicaciones del Instituto General de Franco para la investigación hispano-árabe. Larache, 1941, 316 pp). Ofreciendo, este ūd adoptado, mayores recursos artísticos.

¹²⁸ Bis.

¹²⁹ P. Patrocinio García Barriuso. *La Música Hispano-Musulmana en Marruecos*.

¹³⁰ Ibn Jaldún en Muqaddimah (Introducción a la historia), Al Farabi en su Kitab al Musiqi al Kabir (escrito cerca del año 900 Ibn Sina) y en su Kitab al Shifa (escrito aproximadamente en el año 1000 (e.v.)). También hacen mención a escritos de Ibn Zaila.

Para el folklore se afinaban por terceras o cuartas aumentadas, mientras que para la interpretación de música culta o cortesana se afinaban normalmente por quintas.

En el s.XI lo encontramos en España y en el XII se difunde por Europa. Se le relaciona con la música culta o de la corte, sin embargo, también adecuado para la música popular y la danza. Acompañado de voz, solo, o con otros instrumentos. En el s.XIV le hizo sombra el violín y la viola. Podemos escucharlo, en las orquestas andalusíes y en músicas folklóricas del Magrib.

3.5.3 *Nāy*

Instrumento de viento. Prima del clarinete y el oboe. Existe una gran variedad entorno a ellas. Estas difieren según el modo para el que estén preparadas, la altura de la afinación, la longitud. Formado por distintas cañas, las cuales contienen, cada una de ellas, la escala musical completa¹³¹. Al músico se le denomina *nāyeti*. Teniendo este que desarrollar una buena técnica de respiración para su ejecución musical.

Para la bailarina, el *nāy* es el elemento aire. Suave, fino, dulce, melancólico... los movimientos se vuelven lentos, sutiles. Cobrando relevancia los brazos y la parte superior del cuerpo de la danzarina. Ahora bien, fuera del *taqsīm*, junto a los demás instrumentos, puede adoptar una gran alegría. «...la voz del *nāy* vuelve abrir en el individuo una cicatriz, la de un pasado en que se encontraba visceralmente unido a las plantas, las piedras, el agua, las estrellas... «Todos hemos escuchado esta música en el Paraíso»

(Escribía el poeta místico Yalaluddín Rumí en el siglo XIII)

«Aunque el agua y la arcilla que componen nuestro cuerpo hagan planear sobre nosotros una duda, algo de esa música vuelve a la memoria». Si el *nāy* posee ese poder de reminiscencia, ello se debe a que, según la tradición islámica, «la pluma de caña fue lo primero que creó Dios»... También el *nāy*, como el ser humano, ha sido arrancado de su lugar de origen: el cañaveral a orillas del estanque...La flauta de caña está hecha para cantar; sólo revive en los labios del músico. Escuchando sus notas, éste percibe la

inaudible vibración de la bóveda celeste y recuerda el tiempo en que estaba unido a sus pulsaciones...»Somos la flauta, canta Rumí, nuestra música viene de Ti»¹³²

3.5.4 *Surna*

Tradicional de Turquía. Lleva insertado un tubo de diámetro estrecho llamado baslik. En su parte posterior hay un cono de metal que incluye un disco para apoyar los labios y una lengüeta doble. De madera de ciruela o nogal, fabricado de una sola pieza. Longitud variable de 20 cm a 60 cm. En piezas de música folklórica, de danza o militar.

3.5.5 *Qānūn*

Se le clasifica en la familia de las cítaras junto al santur o salterio iraní. Con cuerdas percutidas, al nuzha y al saqra o masqar.

Citara turca o qānūn precursora de las cítaras europeas. El qānūn¹³³ con cuerdas pinzadas es considerado después del *ūd*, uno de los instrumentos de cuerda más relevantes dentro de la música tradicional. Tiene un gran número de cuerdas, setenta y dos pudiendo llegar a noventa las cuales se distribuyen por grupos de tres, de graves a agudas. Obteniendo los cuartos y tres cuartos de tono, gracias a las aletas de bronce, las cuales podemos subir para aumentar el sonido de una nota. Las cuerdas hay que tensarlas, relajarlas, empleando ambas manos para la interpretación musical aunque la derecha es la que toma mayor protagonismo. Se desafina muy fácilmente solo los focos o las luces del escenario pueden hacer que el Kananjhi deba reajustarlo continuamente.

Es muy dulce y melódico. Triste, alegre,.. Muy hermoso, como solista. Donde la bailarina puede usar sus brazos, giros, vibraciones... existiendo, en ocasiones, una mezcla curiosa entre varios elementos aire, tierra, pero con agua. También en ocasiones le oímos serio, o jugando con los demás instrumentos. Pudiendo, sus matices, atravesar, tu ser más profundo. También conocido por el nombre de sentir aunque este tiene alguna ligera modificación, siendo triangular y con soportes. Mientras que el salterio posee una

¹³² Kudsí Erguner. El flautista sufí o el viaje del alma. Revista El Correo de la UNESCO. París, Mayo1996, pág22-24

¹³³ Shokry Mohamed. La Danza Mágica del Vientre. Mandala. Madrid, 1995,180 pp / Mahmoud Guettat. La Música Andalusí en el Magreb.Fundac. El Monte. Sevilla, 1999, 181 pp.

forma trapezoidal, con cuerdas de cobre cuádruples y un puente que las divide de 2:1 (las dos secciones producen tonos separados por un intervalo de una octava). Viajó de Irán a Irak hasta la China y Corea y posteriormente a la India.

3.5.6 Acordeón

Instrumento de lengüetas libres y fuelle con dos botoneras manuales dotado el izquierdo de botones y el de la derecha teclado. Deriva su nombre de la palabra alemana *akkord*, acorde. Se puede tocar en grupo o como solista. Dependiendo del tamaño de este puede tener entre veintidós y cuarenta y cinco teclas. Me sirvió escuchar en el curso formación sobre este instrumento pues en ocasiones se interpreta como algo triste y es alegre, es fiesta. Para las egipcias donde hay un acordeón hay *baladī* proporcionando un toque alegre a las canciones y donde se emplean movimientos ondulantes. Es alegría.

3.5.7 Darbuka

De la familia de los tambores. Principal instrumento de percusión en la música clásica persa e imprescindible en Egipto. Aunque no se le considera instrumento andalusí en las orquestas andalusíes y en todo el norte de Marruecos se utiliza. Admite una gran variación de en cuanto a formas, decoraciones y materiales (cerámica, aluminio, madera). Tiene dos aberturas, siendo la de mayor tamaño, la superior, la que se recubre de piel de pescado, de cabra u otros materiales. Esta piel se tensa. Al músico que toca el *darbuka* se le denomina *Drabgi*.

Instrumento que marca el ritmo, muy relevante, y útil para la danza. La bailarina debe saber y conocer estos ritmos. Esta y el percusionista deben estar conectados, dialogando tangiblemente, y para ello es necesario “que hablen un mismo lenguaje”.

3.5.8 Davul

Tambor de cabeza doble de mayor tamaño de Oriente Próximo. De madera y las membranas de cuero que se estiran por medio de cuerdas. Se carga en el hombro izquierdo y se percute con dos baquetas, una para cada cabeza. La que sostiene la mano derecha es curvada, la de la izquierda más delgada.

3.5.9 Arpa

Existe gran variedad de arpas egipcias. La *maasaf*, el *xaliac*, (similar al techu persa o el tar de Marruecos), se les considera harpas. Al *tanbura* y *simsimiyya*, se las define como lira de cinco cuerdas. Tensadas estas, sobre una caja de resonancia con forma redonda, y afinándose pentatónicamente. La apreciamos, en el Mar Rojo, Canal de Suez, Yemen. En toda la región, de Aswán y Egipto. Los griegos la denominaban *lur* o *quítara* –cítara o guitarra- También, se considera de la familia de las arpas y liras, el *yank* o *sany* y el *kanira*.

3.6 Folklore

En Folklore nuestro referente podemos decir es Mahmoud Reda. Bailarín que nació en el Cairo. Estudió ciencias económicas y ballet clásico. En 1954 ingresó en la compañía de folklore argentino “Alfredo Alaria” con quien realizó giras por Europa. Investigó y se documentó en todos los aspectos relativos al folklore egipcio incluidos danza, música, vestuario, leyendas, celebraciones... y en 1959 con su hermano Alí Reda fundó junto a Farida Fahmy la primera compañía de Egipto.

Shokry Mohamed lo entrevistó y publicó en dos números de su revista Danza Oriental (año IV número 12 octubre 2004 y en la del año V número 13 de febrero 2005) dónde se explica más detenidamente, con sus propias palabras y de la mano de otro bailarín así que conversación entre hombres bailarines egipcios.

Disfrute de sus clases las de Shokry y pude con Mahmoud Reda un taller intensivo cuando impartía él y te corregía personalmente. Siempre con zapatilla de ballet en su clase y entendiendo que como bailarín en distintos ballets de otros géneros tras sus giras decide llevar a cabo lo mismo con su compañía en Egipto. Así crea “Reda Troupe” su compañía de ballet que mostrará la cultura egipcia pues se dedico a investigar y explorar por todos estos pueblos, aldeas, las costumbres de las músicas, danzas y elementos y situaciones cotidianas. Llevando todo esto al escenario así la Malea Laff es creación de Mahmoud Reda.

Como Folklore entendemos el zar, danza ritual popular egipcia; *raqs assaya* o danza del bastón, de Said una región del alto Egipto inspirada en el *Tahtib*; la danza con

el *shamadan* o candelabro; el *khaligee* del Golfo Pérsico, península arábiga, Arabia Saudí, Kuwait, Qatar, Emiratos árabes y Omán; la danza Nubia, *raqs al vallas* o danza del cántaro con el cual se emplea el *fallahi*, el dabke libanés, el *haggala* de Libia, el *malaya laff* que tiene su origen en Alejandría. Las velas o bandejas con velas, la danza con espada o sable entre otras las consideraríamos ya otro género que denominamos fantasía oriental.

En cuanto al *shaabi* más popular pertenecería a la familia del baladī habiendo diferencias entre ellos.

3.7 Acondicionamiento físico y mental

La danza es movimiento. Desplazamiento efectuado en el espacio por una o todas las partes del bailarín, diseñando una forma, impulsado por una energía propia, con un ritmo determinado. Movimiento que requiere de cinco elementos fundamentales: Ritmo, Expresión Corporal, Movimiento, Espacio y Color.

Junto con la Música, puede ser un recurso terapéutico de gran valor gracias al torrente de sentimientos que pueden desatar las melodías convirtiéndose en un poderoso canal de comunicación. Al mismo tiempo que educamos y cuidamos nuestro cuerpo nos divertimos con diferentes músicas para danza las cuales pueden despertar el interés por otras manifestaciones culturales.

La Danza Oriental está indicada para mujeres de todas las edades que quieran trabajar y conectar con su feminidad, con su cuerpo y forma de expresarse. Los hombres también la practican aumentando la elasticidad y la psicomotricidad al mismo tiempo que se fortalece la musculatura. Su práctica regular crea hábitos de higiene postural.

Podemos afirmar que es una danza que pueden realizarla sin limitación de edad personas que no quieran dedicarse a esta profesionalmente pero que quieran sentirse bien con el ejercicio a la vez que disfrutan con las diferentes músicas. La danza y la música te ayudarán a alcanzar junto a tu trabajo personal una condición óptima mejorando el rendimiento cuerpo-mente y sincronizándolo. El ejercicio bien hecho aporta un cuerpo más sano y con más vitalidad.

A la danza oriental se le atribuyen ciertos beneficios en particular en la mujer pero el hombre también disfruta de alguno de ellos. Si se trabaja con constancia aumenta la coordinación, la elasticidad, mejora la respiración, la colocación postural y aumenta la energía a la vez que te diviertes y disfrutas de todos los beneficios que posee también la música. Algunos cambios son muy sutiles.

Se recomienda ropa cómoda que facilite el movimiento y no lo entorpezca. Cuidando siempre la salud de tus pies estos son muy importantes se puede ir descalzo (es una danza que se baila descalza y eso tiene una repercusión positiva en la mujer siempre y cuando no tenga complejos que no le dejen disfrutar de ello) o se puede poner un calzado apropiado como zapatillas de ballet entre muchos otros tipos adaptados existiendo actualmente una gran variedad para que sea funcional y cómodo el trabajo. También es agradable practicar con un pañuelo a la altura de las caderas, faldita o ropa cómoda para ellas.

Los Objetivos generales: técnica de estiramiento y recuperación muscular; noción y utilización del espacio; interpretación; improvisación; exploración de las diferentes fuentes sonoras y clasificación según su naturaleza. Dependiendo del grupo: distintos elementos para danza (danza en escena, danza del bastón, velo, abanicos de seda). Teniendo siempre en cuenta la respiración, expresión, higiene postural y la música interpretada que nos sirve de herramienta fundamental.

3.8 Código ético

En la revista de Danza Oriental de Shokry Mohamed del año VII número 19 de enero del 2007 Shokry ya publicaba un código de ética de la danza él decía del vientre en la página 6 de citado número lo podemos encontrar. Es muy importante y necesario reflexionar sobre ello pues muchas personas que empiezan en la danza a veces por la manera que empiezan o por los objetivos que pretenden alcanzar no se tiene en cuenta la ética profesional que debería de ser para todos no una opción sino realidad.

El código de la ética se elaboró por la iniciativa de Shalimar Mattar del periódico “Oriente, encanto y magia” con el objetivo de valorar esta danza en Brasil. Me gustó especialmente oír hablar de este muchos años después a mi profesora

Munike Neith en los cinco módulos que recibí de formación para profesoras con ella. Mucha información es sobre la experiencia personal en la profesión, de mis maestros y profesores en sus cursos, de los músicos, libros, haciendo una fusión entre todos ellos. Al igual que obviamente los primeros libros de referencia escritos en español fue por el bailarín y maestro de danza Shokry Mohamed egipcio que fundó su escuela en Madrid.

El código ético fue publicado durante el primer simposio de danza oriental que tuvo lugar en Sao Paulo en marzo del 2002. Basándose en que la danza orientales una expresión artística y como tal debe ser difundida. También continúa diciendo que hay que velar por ella, dignificarla y la práctica de competencia desleal y conducta antiética con otros profesionales del área no se aprueba cosa que obviamente debería extenderse a cualquier ámbito profesional.

En cuanto a las profesoras obviamente su función es la de enseñar, orientar pacientemente al mismo tiempo que promueve la salud y el bienestar.

La alumna debe tener acceso al CV de la profesora y saber su evolución y aprendizaje permitiendo la profesora el desarrollo libre y trabajo de sus alumnas. Yo siempre digo a mis alumnas que “hay libertad de formación. Y que todas tienen derecho a ver, experimentar y aprender de varios maestros, bailarines”.

La formación mínima se estima en cuatro años donde se perfeccione la didáctica, conocimientos de anatomía, kinesiología, biomecánica y obviamente toda la teoría, técnica etc. etc. que esta danza conlleva. También es muy importante la actualización constante, la honestidad en la enseñanza (lo que no se sabe no se sabe, informarse pero no inventar) cumplir con lo acordado y publicitado. Y bueno cosas básicas que debería tener todo ser humano en cualquier relación crecimiento positivo, aprendizaje constructivo, respeto... etc. etc. Sin quitar el trabajo a nadie, cumpliendo los contratos y respetando siempre nuestra danza en el escenario y fuera de este.

CAPÍTULO IV

TRABAJO DE CAMPO

El trabajo de campo lo he reflejado en el apartado de Apéndices debido a su volumen. Haciendo aquí un breve resumen de la estructuración de la parte inicial de este.

4.1 Entrevistas (Pudiendo consultarlas en el *Apéndice I. Trabajo de Campo: Entrevistas*, p.187)

4.2 Mapas y material fotográfico (Encontrándose en el *Apéndice II. Trabajo de Campo: II.I Material fotográfico y maquetación propia*, p.327). Donde se encuentran los Mapas utilizados que a continuación aquí se anexan a modo de tríptico, pudiendo consultar el Mapa Visual realizado de la Medina de Fez a través de la fotografía. El mapa (1) fue mi guía para empezar y visité cada lugar de este para comprobar si los sitios seguían añadiendo otros lugares que investigué.

Mapas anexados a continuación:

Mapa (1) AL-KITTĀNĪ, al-Šarīf Abī ‘Abdallāh Muḥammad ibn Ŷa‘far Ibn Idrīs. *Salwat al-anfās wa-muḥādaṭa al-akyās bi-man aqbar min al-‘ulamā’ wa-l-ṣāliḥīn bi-Fās*. (3 vols.). Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2004.

Mapa (3) BARRĀDA, Ḥamād. *Fās min bāb ilà bāb. Ŷawlāt fī-l-madīna al-qadīma*. Casablanca: PMeditations, 2003. Nota.- Cementerios Mapa (3): Cementerios: Al-Yahūd (10 C); Bāb al-Sākma (7 B); Bāb al-Maḥrūq (6 E); Maqābir al-Marīniyyīn (2 G); Bāb al-Kīsa (2 H); Bāb al-Futūḥ (7M); Bāb al-Ḥamrā’ (7K).

CONCLUSIONES

Fez ha sido un escenario artístico y cultural, también intelectual, que alberga una de las universidades más antiguas del mundo, *al-Qarawiyyīn*, y es centro espiritual de Marruecos, donde se han encontrado el misticismo y grandes personalidades espirituales. La peregrinación a esos lugares es habitual, tanto de discípulos como de miembros de *ṭarīqas* o de distintas *zawāyā* e incluso de personas que afirman ser sufíes sin ser musulmanes, algunos de ellos atraídos por la filosofía y por la obra del gran poeta sufí al-Rūmī. Los *aḍriḥa*, las *zawāyā*, los morabitos, mezquitas y madrazas son parte del escenario físico de esta ciudad en el que la *ṭarīqa* es un camino para ascender y trascender y el Islam una filosofía de vida palpable, donde el sentido de comunidad es valorado y se aprecia en reuniones en la *zāwiya*, en la mezquita o en la plaza.

Los sufíes intentan alcanzar una vivencia aún más íntima donde la forma externa es importante (cumplir con los preceptos, obligaciones, hacerse cargo de la situación en la que se vive, no ser ajeno ni indiferente al contexto en el que se vive, al entorno, y, por supuesto, ser sustento para la familia) pero sin olvidar la relación como individuo en este mundo con Dios y “la aniquilación de uno mismo para fundirse con Él” (el recuerdo de éste, ya sea a través del *dīkr*, oraciones, *wird* o letanías, es una constante). En el Islam no existen intermediarios entre Dios y el individuo, la comunicación, la relación, es y debe ser directa, pero la figura del maestro, del *ṣayj*, es primordial para saber ampliar y ejercitar e instruir las cualidades con las que se encuentra dotado cada individuo y desarrollar otras nuevas para conseguir ascender a mejores estadios espirituales. Todo este proceso debe repercutir positivamente en el individuo tanto a nivel emocional, como físico y de relación con su entorno.

Así, a estos maestros, que a veces pueden ser también pueden ser considerados hombres santos, se les reconoce por la realización de buenas obras, por tener un corazón limpio y sincero, abolido su ego. Para algunos el *taṣawwuf* es “su lucha interna” y le serviría de “colchón” para seguir ese camino de sabiduría y conocimiento y en definitiva de unión con lo verdadero. El *ṣayj*, los hombres sabios místicos, los hombres de *baraka*... todos usan su experiencia existencial, sus facultades para ayudar en este camino hacia al amado divino. A veces deberá instruir en autodisciplina al *murīd*, ya sea a través de un oficio, repeticiones necesarias de frases, palabras o actos; el objetivo es pasar por una serie de estadios, *maqām* (pl. *maqāmāt*), donde el maestro ayudará al discípulo a liberarse de malos hábitos, de vicios, de acciones impuras que le retrasan y

desorientan de su objetivo: el camino hacia la pureza, hacia lo verdadero, hacia el conocimiento de *Allāh* y de uno mismo. La instrucción espiritual es fundamental para no perderse, para ser efectiva y despertar las cualidades inherentes del individuo, ayudarle a recordar de dónde viene, a dónde va y aumentar su consciencia y percepción del camino que ha de llevar para conducirlo al Absoluto. En definitiva, sacar lo mejor de su *murīd* y ayudarle a desarrollar lo mejor de sí mismo.

Este camino, *ṭarīq*, es transformador para el discípulo o *murīd*. Existe un “contrato” que se cierra con un apretón de manos y una serie de transferencias por parte del maestro. Se acuerda lo pactado y se establecen unos ejercicios y obligaciones. Las variantes existentes las entenderemos como distintas *ṭuruq*, de nombres variados en función del fundador, o en función del método, pero iguales en esencia y bajo un mismo prisma, el Islam. Quitar los velos que ralentizan o bloquean al discípulo en la ascensión al verdadero conocimiento, perfeccionarlos y darles aliento en este proceso deberá ser trabajo constante de estos maestros sufíes, que elevan en grados ascendentes a su discípulo y le ayudan y aúpan en el camino hacia lo divino, hacia la sabiduría mística, incluso hay quien afirma que después de muertos (posiblemente de ahí el peregrinaje a las tumbas y a lugares santos, a los que no se va solo por homenaje al difunto o para realizar el “rito” de recordarle, sino que también se visita su tumba con una intencionalidad, la de adquirir la gracia, la *baraka* del difunto). La veneración de santos después de muertos es considerada por muchos una forma de idolatría ajena al Islam, pues el significado de musulmán es aquel que se somete a Dios y a nada ni nadie más.

Existe una analogía entre el sufismo y el *šarīfismo*. La fuerza, la virtud y la relación que se establece entre el sufismo y la descendencia profética son muy importantes en Marruecos. Lo vemos en la propia figura del monarca que ostenta el título de *Amīr al-Mū’minīn*, “Príncipe de los Creyentes”, y tiene el poder político y religioso.

La cuestión es ¿dónde están los grandes místicos de nuestra época? En las entrevistas realizadas se habla de estos y muchos otros. Los sufíes, considerados “hijos del instante”, tienen una especial preocupación, o digamos mejor, ocupación, por la captación del momento, hallándose en un eterno presente. Para conseguirlo empiezan interiorizando la armonía, (en todos los aspectos posibles y en todas las formas) y luego la llevan a todos los planos de su vida.

El método de ejecución varía, como hemos dicho, según la *tarīqa*. Hay un trabajo espiritual que debe realizar el discípulo a nivel individual y otro a nivel colectivo. Ese esfuerzo puede realizarse a través del *dīkr*, una serie de fórmulas de glorificaciones y de alabanzas a Dios y distintas letanías (*awrād*).

En las alabanzas y oraciones encontramos cierta “musicalidad”, pero la cuestión de la música da lugar a controversia y hay diferentes opiniones en cuanto a su uso, ejecución y lugar. “Si en el Corán no podemos encontrar pasajes de clara referencia al tema, si existen ciertos *hadītes* que se refieren al canto y a la música. En el Islam se desarrolló, a partir de ahí, toda una polémica exegética y teológica sobre la licitud o no de la música”¹³⁴. Sucede lo mismo en cuanto a la danza. Algunas *ṭuruq* la emplean con una finalidad puramente mística. La misma controversia, si salimos del ámbito sacro, sucede con la música y la danza en la “cultura árabe” (entendiendo la denominación como resultado de una suma distintas pues aunque hablamos en singular es diversa y muy amplia). Tanto la música como la danza forman parte de las tradiciones más ancestrales de las antiguas civilizaciones y del mundo árabe. Todas las han utilizado en casi todos los momentos de la vida y, sin embargo, es cuestionada y criticada por considerar que modifica y despierta estados en el alma a veces ilícitos, y lo mismo ocurriría con algunos instrumentos de música y el canto. En el ámbito sufí se le da mucha relevancia a las artes y en algunas *ṭuruq* se instruye a los discípulos a través de estas, pues se considera que puede desarrollar no solo conocimiento, disciplina y autoconocimiento sino también un retorno a lo divino elevando el alma a estados de acercamiento a Dios. Aunque en otras *ṭuruq*, algunas de estas artes, como la música, son rechazadas. La proporción ideal, la perfección artística, la armonía, los efectos positivos

¹³⁴ “En algunos *hadītes* se decía que el canto siembra la falsedad (*nifāq*) en el corazón. Al-Bujārī y otros tradicionistas citan *hadītes* en que se enumeran diversas cosas reprobables como la seda, el vino o *al-ma‘āzif* (instrumentos de cuerda). Hay numerosas tradiciones atribuidas al Profeta en que se rechaza a las mujeres cantoras, los tambores, las flautas” (...) “existen otras contrarias que muestran al profeta tolerante con el canto y la música” (...) “en otros *hadītes* interpretables en el mismo sentido, se dice que el Profeta llevó a ‘Ā’iṣa a ver un grupo que danzaba en una mezquita. El tema de la música presenta en la Sunna, pues, una ambivalencia semejante al que presenta la poesía, la arquitectura o la representación figurativa y abriría una polémica a nivel teológico y moral en el seno del Islam, predominando de aceptar como lícito el deleite de las cosas bellas siempre que no se pretenda ofender a Dios”. José Miguel Puertas Vélchez. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, 1997, p.105-106.

en el alma, la contemplación de la belleza, serían quizás criterios a los que podrían recurrir estos maestros para usarlos en sus enseñanzas.

Los instrumentos musicales, el canto y su uso en las *zawāyā* varían. Hemos observado que mientras algunas no permiten más que la percusión y la recitación, otras permiten la flauta, la cuerda o el canto. El *ūd*, a pesar de estar considerado en el mundo árabe como “el príncipe” de los instrumentos musicales, también genera controversia en cuanto a su uso empezando por ser un instrumento de cuerda. “El *ūd* simboliza el mundo terrestre, representa con cada una de sus cuerdas los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. El sonido de cada cuerda provoca el efecto de cada elemento: calor, liviandad, frialdad, pesadez, y, lo que es más importante, el tañido armónico de las cuatro cuerdas del *ūd* equivale a poner en armonía todos los componentes del universo terrestre en paralelo con los celestes, lo que provoca tal impresión placentera en las almas que llega a sanarlas en estado de enfermedad”¹³⁵. La cuestión es más compleja, pero hemos hecho esta referencia para acercarnos a la comprensión de porqué algunos maestros no quieren su uso porque saben de sus efectos.

En cuanto a las mujeres espirituales, hay pocos registros de mujeres sabias, místicas o *šayjas*. Muchos maestros mencionan a sus maestras pero no encontramos mucha documentación de las enseñanzas, instrucciones y sus *turuq*. Si de sus poemas. Pero estas mujeres no enseñaban poesía sino las ciencias religiosas de la *ṭarīqa*, consideradas sabias, mujeres rectas, místicas. En una sociedad patrilínea donde la oración es dirigida por hombres, pese a no hacerse distinción entre hombre y mujer en el Corán y tener los mismos “derechos” supuestamente ambos, ¿porqué no se encuentra tanta documentación sobre estos escritos o legados que dejaron ellas o sus discípulos...?

Lo que concierne al resurgimiento del sufismo, ha habido informantes que me decían que sí existía una revivificación de este. En un principio puede parecerlo por el buen número de festivales de música culta–sagrada–sufí, programas de radio o debates y publicidad en prensa, películas y documentales... Los atentados del 11M y el aumento de movimientos salafíes en Marruecos, podrían también ser un factor que ha contribuido al aumento de la presencia del sufismo para contrarrestar a los grupos salafíes. Otro

¹³⁵ José Miguel Puertas Vélchez. *Historia del pensamiento...*, op.cit., p.192.

factor podría ser el gran número de sufíes que se congregan en Fez cada año, de los cuales algunos afirman no ser musulmanes. Pero lo cierto es que, aunque el rey subvenciona y ayuda a *zawāyā*, más concretamente a aquellas pertenecientes a las *ṭuruq* más antiguas, y aunque es cierto que se ha promovido el tema del sufismo ya sea para paliar movimientos radicales o para dar una imagen más suavizada bajo un nombre “sufismo” que, incluso como me afirman en las entrevistas, puede ser una forma de “control” por parte del rey (“es una forma de prolongación de sus manos y de sus oídos”), la cuestión es que más bien parece una forma de atraer al turismo y de “imagen” e incluso yo diría “moda” (y no exclusiva de Marruecos) pues los festivales son muy caros para los “posibles sufíes de la medina” y ¿para qué ir a un festival teniendo la *zāwiya* donde no hay que pagar 250 euros? Además, en definitiva, para cualquiera que vaya es una forma de “vender” cultura y “misticismo enlatado”, hay grupos de *ṭuruq* que realizan de cara al público sus prácticas de orar, cantar, danzar, tocar instrumentos, “sus ritos”..., pero las élites, los amigos cercanos al rey o al poder, personas de prensa y personalidades invitadas de fuera, de dentro del país o pudientes, fotógrafos o etnógrafos, son los que realmente asisten. La parte de la mística de la música sufí parece estar pero no está. De hecho, muchos músicos ejecutantes ni son sufíes, ni están de acuerdo con el sufismo ni comparten ni siguen este camino.

En comparación con el mapa del siglo XVII, existen algunas *zawāyā* más, pero prácticamente las *ṭuruq* son las mismas teniendo unas más peso que otras y más presencia, incluso algunas *zawāyā*, fotografiadas en nuestro trabajo de campo, están cerradas o tapiadas porque se están cayendo y no tienen presupuesto. Encontré abundantes *aḍriḥa*, algunos aun se pueden visitar, otros están tapiados y algunos se encuentran bajo el suelo o detrás de las paredes de algunas casas. En la medina hay muchos lugares de reunión de sufíes, incluso en casas privadas o del maestro, por falta de otros lugares.

No podemos afirmar que exista un resurgimiento del sufismo, pero sí de la idea de sufismo, de una vuelta a la fuente del mensaje originario. Una relectura del legado sufí, un balance de quiénes estuvieron, quiénes están, qué han dejado, qué estamos haciendo, cómo “empezar a continuar”. Como en todas las crisis, el ser humano se replantea temas existenciales y de pertenencia. La pérdida de valores y de creencias hace buscar otras nuevas o tomar como auténticas otras distintas al grupo de pertenencia. No he querido hablar del hinduismo, del yoga, de las vías místicas *new age*

o todas estas influencias en las élites marroquíes, no es el tema que nos ocupa, tenga relación y sea una realidad, pero sí remitir a textos que hablan de ello¹³⁶.

Creemos que lo que sí hay es esa relectura que se está haciendo. Cuestionar todo no es criticar, es construir y posicionarse y creo que eso es lo que está ocurriendo con el sufismo actual. Es obvio que la población marroquí tiene un respeto a los antepasados, muchos de los cuales se encuentran enterrados en las *zawāyā*, en los *adrīḥa*, en los mausoleos, morabitos, cementerios e incluso en el interior de casas que visité. Quien no idolatra y no venera te habla con respeto de estos y de sus enseñanzas y de aprender de ellos y seguir por el camino recto. La parte de “folklore religioso”, de “prácticas no recomendadas”, o de “religiosidad popular”, es otra cosa bien distinta del misticismo.

Hay movimientos menos “tolerantes”, los salafistas¹³⁷, que afirman defender los orígenes del Islam y no aprueban las *ṭuruq*, los lugares de reunión, las *zawāyā*, ni reconocen a estos maestros como tales u hombres santos ni siquiera sabios. Pero lo cierto es que en Marruecos hay *ṭuruq* activas y muchos discípulos que hacen uso de las *zawāyā*. Entre ellas estaría la *ṭarīqa Šādiliyya* de la que dependen otras *ṭuruq* la *Darqāwiyya* y la *Tiṯāniyya*. La *Qādiriyya* y la *Jalwatiyya*, dependiendo de la primera otras como la *Būtšīyya*. No creo que actualmente existan por que se hable de “un sufismo renovado” o que se deba exclusivamente a la acción del estado marroquí que lo

¹³⁶ En los años 60 con el movimiento hippie se dieron en Marruecos “productos importados” psico-espirituales, como el hatha-yoga, la filosofía zen o la filosofía hindú. La burguesía marroquí se abrió a estos movimientos y formó parte de cursos, de algún *dojo* privado y asociaciones de yoga, prácticas esotéricas, místicas... También se llevó a distintos espacios como gimnasios. Hubo un cambio en las orientaciones políticas y religiosas de la burguesía que intentó reformular el concepto de religión e interiorizarlo o desarrollarlo de otras maneras. Cf. Patrick Haenni and Raphaël Voix. “God by all means... Eclectic faith and sufi resurgence among the Moroccan Bourgeoisie”, en Martin Van Bruinessen and Julia Day Howell. *Sufism and the ...*, *op.cit.*, pp. 241-246.

¹³⁷ “El Islam ha penetrado en el Magreb muy lentamente, para la gran masa de marroquíes el culto de los santos, el peregrinaje a fechas fijas, los «musens» o «amaras», las cofradías religiosas, y en una palabra todo lo que prohíben los wahabistas, es todo aquello que constituye el Islam, mientras no sea contra la Revelación, Corán o los Haditz”. Cf. Gutiérrez Delgado. *Aspectos políticos y sociales del Islam. El movimiento religioso de los wahabitas*. Conferencia del capitán Delgado Gutiérrez. Interventor del Ajmas Alto. Ceuta: Revista África, 1930.

fomenta por cuestiones políticas. Pueden ser factores que influyan o sumen. El verdadero sufismo es muy sacrificado a la hora de ejecutarlo y conciliarlo con la vida cotidiana pues si un musulmán practicante cumple con todos los preceptos, un sufí le suma a estos más actos. Es decir, a modo de ejemplo, si un musulmán cumple con las cinco oraciones, un sufí añade muchas otras antes y después de estas; si es obligatorio el ayuno en *ramadán*, para un sufí es necesario realizar otros muchos ayunos fuera de este e incluso durante todo el año hay quienes ayunan en lunes y jueves... por ello creo que pese a ser para algunos un mensaje más cercano, por cómo plantea su filosofía, requiere un trabajo constante y unas obligaciones mucho más duras de llevar que las que están indicadas como básicas para todos los musulmanes. En una entrevista a Sidi ‘Ali al-Raysuni de la revista *Fundamentos de Antropología* realizada por José A. González Alcantud y Alicia de la Higuera, Sidi ‘Ali decía en una parte de esta entrevista “El *taṣawwuf* es dejar el pecado. Todo sufí es musulmán, pero no todo musulmán es sufí. El musulmán puede pecar pero el sufí no peca. Si peca se arrepiente y borra el pecado cometido. El musulmán cumple con los “cinco pilares” y con las cinco oraciones diarias. No añade nada. El sufí añade por lo menos doce oraciones en el día y, por la noche, puede llegar a las cien oraciones. Hay santos sufíes en el Islam que no dormían. El musulmán que no practica el *taṣawwuf* ayuna en Ramadán. El sufí ayuna no sólo en Ramadán. Hay grados en cuanto al ayuno. Puede ayunar el mínimo, dos días en la semana, el lunes y el jueves. Hay otros sufíes, en menor número, que ayunan tres días durante el mes. Es el ayuno de Abraham, los días trece, catorce y quince del mes lunar, cuando hay luna llena. El musulmán paga lo que se llama *al-zakat*, el dos y medio por ciento de limosna (*zakat*). El sufí no sólo paga este impuesto religioso sino que lo supera, lo amplía pudiendo llegar a dar todo lo que posea”¹³⁸. Por lo que más que una moda sería toda una entrega y trabajo y no creo que todo el mundo esté dispuesto a ello.

Cuando se habla de un sufismo contemporáneo o un sufismo moderno¹³⁹ habría

¹³⁸ José Antonio González Alcantud y Alicia de la Higuera. “Sociedad y santidad: el sufismo. Entrevista a Sidi ‘Ali al-Raysuni”. *Fundamentos de Antropología*, 4 y 5. (Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet), pp. 102-109.

¹³⁹ Cf. Patrick Haenni and Raphaël Voix . God by all means... Eclectic faith and sufi resurgence among the Moroccan Bourgeoisie” en Julia Day Howell and Martin van Bruinessen. *Sufism and the... , op. cit.*, pp. 242-256; y John O. Voll . “Contemporary sufism and current social theory”, en Julia Day Howell and

que puntualizar y matizar mucho en qué consiste y qué le hace denominarse así, pues en ocasiones parece que sólo se adoptan algunos aspectos superficiales de la filosofía sufí.

En cuanto al poder de la música sea sufí, sea para una pieza de danza oriental, turca, clásica, lo mismo da la música tiene un gran poder no solo en el cuerpo sino en el alma, en el ánimo, en lo que hay por debajo de esos huesos y piel. Por ello la han empleado todos los pueblos, etnias, tribus, sean del Amazonas o urbanas. La danza y la música han estado siempre presentes, nos acompañan y son herramientas de expresión, comunicación, reflexión... En los inicios de esta danza esta era distinta al concepto que tenemos hoy en día, pudiendo afirmar que eran mas bien unos ejercicios acrobáticos pudiendo en la época faraónica apreciarlo en los dibujos y estatuas de la época se empleaba ya por aquel entonces para hacer o para acompañar el deporte. Cambian las gentes y los escenarios pero lo esencial permanece siempre. Un libro que me encanta *Aroma árabe* de Salah Jamal abre este con una hermosa cita de Gibran Khalil Gibran “En la voluntad del hombre, hay un poder de anhelar lo que transforma su niebla interior en un sol” y eso creo yo que hace la música, la danza y las artes en nuestro ser y en nuestras almas.

Una fuente literaria árabe cuenta que un *alfaquir* dejaba a su camello con sed durante tres días y luego le ofrecía agua mientras tocaba la flauta. El camello terminó por aguantar la sed para escuchar los sonidos de dicho instrumento.

La idea de utilizar la música como terapia fue un invento árabe del pasado, pero a comienzos del presente siglo se retomó esta iniciativa probablemente muchos otros pueblos también la usaban solo hay que darse cuenta de un padre cantando una nana, o de los cantes de cualquier pueblo para la guerra incluso e infundirles valentía ante el contrario.

Los logros comprobados permiten convertir la terapia musical en ciencia. Se dice que “la música es un idioma universal, comprensible para todos los pueblos, que refleja de manera fiel las emociones y transmite las ideas veraz y honestamente” No sólo te puede desatar un torrente de distintos sentimientos, euforia, paz, tristeza,

Martin van Bruinessen. *Sufism and the 'modern' ...*, op.cit., pp. 282-298; y Emilio Spadola. *The calls of Islam. Sufis, islamists, and Mass Mediation in Urban Morocco*. Indiana: Indiana university press, 1992.

ternura... sino que muchas veces CURA, libera, hace trascender al ser humano unificándolo.

Es sabido, que las vibraciones, el sonido, la voz, el canto, el ritmo... tienen un efecto en nuestro organismo, en nuestra mente. Por ello, el uso consciente, en terapia con niños, animales, plantas...es tan adecuado. Incluso, me comentaba un músico que le gusta este campo, se ha empleado para la pesca. La técnica es más compleja, pero, básicamente consiste en golpear con un palo de madera el agua, de tal manera, que se provocan una serie de sonidos los cuales hacen que los delfines acudan, cercando y trayendo los peces hacia nosotros. No se puede negar el poder que tiene la música y la danza no solo a nivel individual, también colectivo pues agrupa, une y crea puentes entre las distintas culturas y gentes. Los pueblos árabes ya sabían de esta eficacia de la música para curar y la usaban como terapia para los enfermos, “la música transmite mensajes que llegan a lo más íntimo del paciente e influye o altera sus sentimientos”. Provocando un cambio notable en el ser humano y agudizándose este efecto si va acompañado de la danza. La danza se puede enfocar de muchas maneras y al final siempre lo que diferencia unas de otras es la actitud o intención de quien la ejecuta y quien la observa. Creando siempre controversia según el contexto en el que se encuentra por la utilización del cuerpo como instrumento pues no debemos olvidar que la danza se nutre y alimenta de la música, dibuja esta, es su compañera y si se cuestiona “al movimiento” deberíamos hacer reflexión a que lo produce pues este es un efecto “del sonido” incluso con la ausencia de este está presente en todo momento.

Actualmente, la Musicoterapia la utilizan muchos profesionales. Hay quienes afirman que «la música es el medicamento no químico más profundo y poderoso» pudiendo ayudar a restablecer la armonía y el equilibrio. En ocasiones favoreciendo la capacidad de concentración y aumentando la memoria y la creatividad. Independientemente de lo que creamos en relación a ella es evidente que efectos nos produce. Y ¿qué momentos buenos no se vuelven aún más bellos de su mano? Rumi el gran poeta místico (maestro y fundador de la cofradía sufí de los derviches danzantes) decía:

“Los corazones se han turbado con el *samâ*. Se agitan como la nube de la primavera. Oh Venus secreta, abre las manos de la misericordia. Pues este ministril, estas manos y este *daf* han comenzado su obra. A causa de tu amor, me he convertido en

el órgano del mundo. Por tu juego, mis estados del alma se han revelado. Todas las formas se han vuelto semejantes al *'ūd*. Con cada melodía que tocas, yo gimo”.

En esta investigación etnográfica he pretendido ver más allá de mi danza como algo técnico, artístico intentando contemplarla dentro de un contexto amplio conformado por distintos pueblos que a su vez se encuentran unificados en esa pluralidad por el Islam. La vía mística del Islam ha sido necesaria tratarla e investigarla para entenderla de otra manera intentando romper estereotipo y prejuicios referente a ella y sabiendo diferenciar y llamar “cada cosa por su nombre”. Al igual que en la danza a veces tenemos una idea equivocada de los que es y esto los maestros también tienen el trabajo de inculcarlo en el sufismo y en la danza el maestro tiene un papel primordial.

No por ponerse un tu tú somos bailarines profesionales de clásico y ejecutamos esta danza lo mismo sucede con la danza oriental no son unos movimientos, o una estética es mucho mas como hemos podido apreciar y esto lo podemos trasladar al sufismo y a la música. Preguntar a los profesionales y a las personas que de verdad respetan y aprecian su labor orienta un poco mejor en la investigación. Muchas gracias por su atención y esperemos poder seguir desarrollando, mejorando y evolucionando en cuanto a conocimientos y como ser humano pues a veces olvidamos que hay términos que empleamos que hacen daño a pueblos, civilizaciones, a las artes incluso... a lo largo de los años. No perder la perspectiva y recordar que solo hay una raza, la raza humana y su diversidad y pluralidad es donde esconde la riqueza esta y que independientemente de sus creencias siempre que se respeten los derechos humanos son igual de válidas que las de otro debiendo usar las diferencias para construir y crear puentes que nos mejoren a todos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDERRAHMAN JAH, Cherif. *Los Aromas de Al-Ándalus*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- ACUÑA DELGADO, Ángel. *Fundamentos socio-culturales de la motricidad humana y el deporte*. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- AGUIRRE BAZTÁN, Ángel. *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria Antropología, 1995.
- ALUBUDI, Jasim. *Sufismo y Ascetismo*. Madrid: Visión Net, 2005.
- ANDÚJAR GARCÍA, Juan Pedro y MEHMET SIGINIR, F. (eds.). *Rumi y su senda sufí del amor*. Estambul: La Fuente, 2007.
- ATTAR, Farid ad-Din. *El libro de los secretos*. Alquitara: Madrid, 1984.
- AUGÉ, Marc. *El oficio de antropólogo. Sentido y libertad*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- BÁRCENA, Halil. *Sufismo*. Fragmenta: Barcelona, 2012.
- BARRĀDA, Ḥamād. *Fās min bāb ilā bāb. Ýawlāt fī-l-madīna al-qadīma*. Casablanca: PMeditations, 2003.
- BELLAIRE, Ed Michaux. “Essai sur l’histoire des confréries marocaines”. *Hespéris: archives verberes et collection de l’Institut des Hautes Études*, 1921, t.1, pp. 141-154 (hay traducción al español: “Apuntes para la historia de las cofradías musulmanas marroquíes”, traducción de Clemente Cerdeira, Tetuán: Editorial Ibero Africano-Americana, 1923).
- BENEITO, Pablo (ed.); PIERA, Lorenzo y BARCENILLA, Juan José (coords.). *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística*. Madrid: Centro Internacional de Estudios Místicos, Trotta, 2001.
- BENIDIR, Aziz. *Initiation à la musique arabo-musulmane*. Albouraq: Líbano, 1998.
- BEN JELLOUN, Tahar. *Marabouts Maroc*. Gallimard, 2009.
- BENTOUNÈS, Shaij Khaled. *El Sufismo. Corazón del Islam*. Barcelona: Obelisco, 2001.
- . *Terapia del alma. A la luz del sufismo*. Barcelona: Obelisco, 2012.
- BONAUD, Christian. *Introducción al sufismo: el Tasawwuf y la espiritualidad islámica*. Barcelona: Paidós, 1994.

- BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of Nile. Women and dance in the Arab world*. SAQI: Beirut, 1994.
- BURCKHARDT, Titus. *Introducción al sufismo*. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *Fez, ciudad del Islam*. Palma de Mallorca: Terra incógnita, 1999.
- CARAVACA, Rubén y AGUDO, Yolanda. *Guía de las músicas del Magreb*. Asociación cultural fabricantes de ideas: España, 2006.
- CAZORLA, José. *Marruecos en la tradición y el modernismo*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- CERDEIRA, Clemente. “Apuntes para la historia de las cofradías musulmanas marroquíes”, en Clemente Cerdeira. *Traducciones y conferencias*. Ceuta: Ciudad Autónoma de Ceuta, Archivo Central. Consejería de Educación y Cultura, 2006, pp. 191-236.
- . “Algunas notas sobre la ciudad de Fez”, en Clemente Cerdeira y García de la Torre. *86 años y otros tantos artículos*. Ceuta: Ciudad Autónoma de Ceuta, Archivo General, 2008, pp. 127-129.
- . “Cómo fue construida la ciudad de Fez”, en Clemente Cerdeira y García de la Torre. *86 años y otros tantos artículos*. Ceuta: Ciudad Autónoma de Ceuta, Archivo General, 2008, pp.123-125.
- . “Morabitos y cofradías religiosas musulmanas”, en Clemente Cerdeira y García de la Torre. *86 años y otros tantos artículos*. Ceuta: Ciudad Autónoma de Ceuta, Archivo General, 2008, pp.259-262.
- CHAACHOO, Amin. *La música andalusí al-alá. Historia, conceptos y teoría musical*. Almuzara: Andalucía, 2011.
- CHEBEL, Malek. *El Islam: historia y modernidad*. Madrid: Paidós, 2011.
- CHELBI, Mustapha. *La musique en Tunisie*. Finzi: Tunisia, 2002.
- CITAK, M. Fatih y BINGUL, Huseyin. *Rumi y su senda sufí del amor*. Estambul: La Fuente, 2007.
- CORNELL, Vicent J. “Mystical doctrine and political action in Moroccan Sufism: the role of the exemplar in the ṭarīqa al-jazuliyya”. *Al-Qantara*, enero 1992, pp. 201-231.
- CORTÉS GARCIA, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Fundación ElMonte, 1996.
- . “La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval”. *Música Oral del Sur* (Revista Internacional nº 2), J.A. Consejería de Cultura, 1996, pp.193-206.

- . “La mujer árabe y la música. Tránsito entre culturas en el área mediterránea”. *Música Oral del Sur* (Revista Internacional nº 2), J.A. Consejería de Cultura, 2002, pp.91-106.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. *El flamenco y la Música Andalusí. Argumentos para un encuentro*. Sevilla: Carena, 2003.
- CRUCES, Francisco y Otros. *Las culturas musicales*. Trotta, 2008.
- DAY HOWELL, Julia and Martin van BRUINESSEN. *Sufism and the ‘modern’ in Islam*. New York: I.B. Tauris, 2007.
- DELDÓS CASAS, Jordi. *La dimensión terapéutica de la música en el sufismo*. Alquitara: Madrid, 2011.
- DELGADO, Gutiérrez. *Aspectos políticos y sociales del Islam. El movimiento religioso de los wahabitas*. Conferencia del capitán Delgado Gutiérrez. Interventor del Ajmas Alto. Ceuta: Revista África, 1930.
- DUFOUR, Michel y PILLY, Michel. *Biomecánica funcional. Cabeza, tronco y extremidades*. Masson: Barcelona, 2006.
- DUMACERT, Lionel. *El Caso Mata-Hari*. Barcelona: de Vecchi, 2000.
- E.I²: The Encyclopaedia of Islam*
- EICKELMAN, Dale F. *Antropología del Mundo Islámico*. Barcelona: Bellaterra, 2003.
- El Corán*, Edición de Julio Cortés, Madrid: Editora Nacional, 1979.
- EL HASSANE, Arabi. *Mujeres y Marruecos*. España: Clan, 2005.
- . *Magia y superstición. Santos y santuarios en Marruecos*. S.l.: Vecinos del sur, 2006.
- . *Usos y costumbres en Marruecos*. S.l.: Vecinos del sur, 2008.
- Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales. Todas las épocas y regiones del mundo*. Könnemann: Barcelona, 2006.
- ENNEJMA EZZAHRA (Centre des Musiques Arabes el Méditerranéennes). Palais du Baron d’Erlanger. *Les instruments de musique en Tunisie*. Ministerio de la Culture: Tunisie, 1992.
- FAROUK, Mardam-Bey. *La Cocina de Ziryab. El Gran Sibarita del Califato de Córdoba*. Barcelona: Zendera Zariquiey, 2002
- FAVRET, Hafida y LERASLE, Magdeleine. *A la sombra del olivo*. Kókinos: España, 2001.
- GALERA ANDREU, PEDRO. *La imagen romántica de la Alhambra*. Viso: Granada.

- GARCÍA BARRIUSO, Padre Patrocinio. *La Música Hispano-Musulmana en Marruecos*. Presentación, vida y obra del autor: CORTÉS GARCÍA, Manuela. Sevilla: Fundación ElMonte, 2001.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Fez, la andaluza*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- GÓMEZ GARCÍA, Luz. *Diccionario de Islam e islamismo*. Madrid: Espasa, 2009.
- GÓMEZ PELLÓN, Eloy y GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Araceli. *Religión y patrimonio cultural en Marruecos. Una aproximación antropológica e histórica*. Signatura demos: Sevilla, 2011.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio. *El mito de Al Ándalus*. S.l.: Almuzara, 2014.
- . *Bertuchi y el Estilo "Hispano-Mauresque"*, *El Fingidor, Revista de Cultura*, Universidad de Granada, 2007.
- . *El Orientalismo del Sur*. Viento Plural, Anthropos, 2006.
- . *Lo Moro. Las Lógicas de la Derrota y la Formación del Estereotipo Islámico*. Pensamiento crítico- Pensamiento utópico, Viento Plural, Anthropos, 2002
- GONZALEZ COSTA, Amina y LÓPEZ ANGUITA, Gracia. *Historia del sufismo en Al Ándalus*. S.l.: Almuzara, 2009.
- GREUS, Jesús. *Ziryab. La Prodigiosa Historia del Sultán Andaluz y el Cantor de Bagdad*. Madrid: Swan, 1997.
- GUETTAT, Mahmoud. *La Música Andalusí en el Magreb*. Sevilla: Fundación el Monte, 1999.
- HAENNI, Patrick and Raphaël Voix "God by all means... Eclectic faith and sufi resurgence among the Moroccan Bourgeoisie", en Julia Day Howell and Martin van Bruinessen. *Sufism and the 'modern' in the Islam*. New York: I.B. Tauris, 2007, pp. 242-256.
- HAENNI, Patrick. "Le centenaire de la confrérie alawiyya: un réformisme postmoderne de l'islam est-il possible?". *Etudes et analyses*, n°23, Noviembre 2009, Disponible en: http://www.religion.info/pdf/2009_11_alawiyya.pdf
- Hesperia Culturas del Mediterráneo. Especial Marruecos*. Madrid: Fundación tres culturas, 2004.
- HAMMOUDI, Abdellah. *Maestro y discípulo. Fundamentos culturales del autoritarismo en las sociedades árabes*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- HASSAN TOUMA, Habib. *The music of the arabs*. Amadeus Press: Oregon, 2003.
- IBN ARABI. *Los sufíes de Andalucía*. Barcelona: Sirio, 2007.

- AL-KITTĀNĪ, al-Šarīf Abī ‘Abdallāh Muḥammad ibn Ŷa‘far Ibn Idrīs. *Salwat al-anfās wa-muḥādaṭa al-akyās bi-man aqbar min al-‘ulamā’ wa-l-ṣāliḥīn bi-Fās*. (3 vols.). Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2004.
- LAGRANGE, Frédéric. *Músicas de Egipto*. Madrid: Akal Músicas del Mundo, 1997.
- LE TOURNEAU, Roger. *Fās qabl al-ḥimāya*. (2 vols.). Beirut: Dār al-Garb al-Islāmī, 1986.
- LIÈVRE, Viviane. *Danses du Maghreb*. Karthala: Paris, 1987.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Antropología: Horizontes estéticos*. Anthropos: Barcelona, 2010.
- . *Antropología: horizontes míticos*. Universidad de Zaragoza: Zaragoza-Granada, 2008.
- . *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica*. Madrid: Akal, 2007.
- MAANÁN, Abderramán Mohamed. *Tasawwuf. Introducción al Sufismo*. S. L.: Almuzara, 2006.
- MALDONADO (Capitán). *Cofradías religiosas en Marruecos I*. Tetuán: Inspección general, 1932.
- MARTIN MORENO, ANTONIO. *Historia de la música andaluza*. Biblioteca de la cultura andaluza: Granada, 1985.
- MASIA, Concha. *Al-Ándalus. Personajes Históricos. Ziryab: el cantor de Bagdad*. Madrid: Albor, 2009.
- MASSÓ GUIJARRO, Ester. “La figura del marabout: ¿dominación o emancipación en la diáspora migratoria murid?”. *Astrolabio (revista internacional de filosofía)*, 2012, nº 13, pp. 287-295.
- MATEO DIESTE, Josep Lluís. *Salud y ritual en Marruecos. Concepciones del cuerpo y prácticas de curación*. Bellaterra: Barcelona, 2010.
- MAUFROY, Muriel. *La hija de Rumi*. Obelisco: Barcelona, 2006.
- MEDIANO, FERNANDO R. *Familias de Fez (SS.XV-XVII)*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1995.
- MICHON, Jean-Louis. *Luces del Islam. Instituciones, Arte y Espiritualidad en la Ciudad Musulmana*. Barcelona: Sophia Perennis, 2000.
- MORALES LEZCANO, Víctor. *Historia de Marruecos. De los orígenes tribales y las poblaciones nómadas a la independencia y la monarquía actual*. Madrid: La esfera de los libros, 2006.
- NURBAKSH, Javad. *La pobreza espiritual en el sufismo*. S.l.: Nur, 1997.
- . *Mujeres Sufíes*. S.l.: Nur, 1999.

- . *En la taberna. Paraíso del sufí*. Madrid: Nur, 2001.
- ORTEGA RODRIGO, Rafael. *El movimiento islamista sudanés. Discursos, estrategias y transformaciones*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2010.
- PADILLA, R. *Cofradías religiosas en el Rif y diversas taifas de xorfas. Zauias y santuarios*. Conferencia del comandante R. Padilla, Interventor de Beni-Urriaguel (Rif). Ceuta: *Revista África*, 1930.
- POPOVIC, Alexandre y VEINSTEIN, Gilles (coords.). *Las sendas de Allah. Las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Bellaterra, 2000.
- POCHÉ, Christian. *La Música Árabe-Andaluza*. Madrid: Akal Músicas del Mundo, 1977.
- PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, 1997.
- QUIROS RODRIGUEZ, Carlos. *Instituciones de religión musulmana*. Ceuta: Imperio, 1939.
- RABADÁN BUJALANCE, Julio. *Música andalusí*. ECU: Alicante, 2012.
- RAMÍREZ, Ángeles y LÓPEZ GARCÍA, Bernabé. *Antropología y los antropólogos en Marruecos*. Bellaterra: Barcelona, 2002.
- REYNOLD ALLEYNE, Nicholson. *Poetas y Místicos del Islam*. México: Colección Mística y religión, 1945.
- RIBERA, Julián. *La Música Árabe y su Influencia en la Española*. Madrid: Colección Hispánica Edit. Voluntad S.A, 1927.
- ROVSING OLSEN, Miriam. *Cantos y Danzas del Atlas (Marruecos)*, Madrid: Akal Músicas del Mundo, 1999.
- SCHIMMEL, Annemarie. *Introducción al Sufismo*. Barcelona: Kairós, 2003.
- SCHUBERT, Eva. *El Marruecos andalusí*. Museo sin fronteras. Madrid: Eddif, 2000.
- SEDGWICK, Mark J. *Breve introducción al sufismo*. Salamanca: Sígueme, 2003.
- SEKER, Mehmet. “El camino de amor de Rumí y ser liberado con la ceremonia sama”, en Juan Pedro Andújar García y F. Mehmet Siginir, (eds. y trads.). *Rumi y su senda sufí del amor*. Estambul: La Fuente, 2007, pp.19-21.
- SHAH, Idries. *El camino del sufí*. Barcelona: Paidós orientalia, 1995.
- SHOKRY, Mohamed. *La Danza Mágica del Vientre*. Madrid, Mandala ediciones, 1995.
- . *Mujer y Danza Oriental*. Madrid: Mandala, 1998.

-.*La Bailarina del Templo*. Madrid: Mandala, 2000.

-. *El Reinado de las Bailarinas*. Madrid: Mandala, 2005.

SPADOLA, Emilio. *The calls of Islam. Sufis, Islamists, and Mass Mediation in Urban Morocco*. Indiana: Indiana university press, 1992.

al-ŠARĀT, Abū ‘Abdallāh Muḥammad ibn ‘Ayšūn. *Al-Rawḍ al-‘aṭr al-anfās bi-ajbār al-ṣālihīn min ahl Fās*. Rabat: Manšūrāt Kulliyya al-Adab wa-l-‘Ulūm al-Insāniyya bi-l-Ribāt, 1997.

TABUYO ORTEGA, María (ed. y trad.). *Rābi‘a al-‘Adawiyya. Dichos y canciones de una mística sufi (siglo VIII)*. (Colección Los pequeños libros de la sabiduría nº 123). Barcelona: Ed. José J. de Olañeta, 2006.

Taifas de chorfas. Los ulad el Bakkal y su abolengo religioso. Trabajo de la Inspección de Intervención y Fuerzas Jalifianas. Ceuta: Revista África, 1931.

THORNTON, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. ACR: París, 1993.

TRUJILLO MACHACÓN, Francisco. *Habus y beneficencia musulmana*. Conferencia dada por el capitán de Infantería, Don Francisco Trujillo Machacón, Interventor de 1ª. Ceuta: Imprenta África, 1935.

(Comandante) URIARTE. *Cofradías religiosas en Yebala y diversas taifas de xorfas. Zauías y santuarios*. Ceuta: África, 1930.

VIKØR, Knut S. “Realm of the Saint: Power and Authority in Moroccan Sufism”. (book reviews) *Islamic Law and Society*, Vol. 7, No. 3 (2000), pp. 401-403. Disponible en:<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3399274?uid=37711&uid=3737952&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=37705&uid=3&uid=67&uid=62&sid=21104265879933> (consultada el 27 de marzo de 2014).

VIÑES MILLET, CRISTINA. *La Alhambra que fascinó a los románticos*. Granada: Tinta Blanca, 2007.

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva De y CHEVRIER, María-Pierre (eds.). *Rûmî. El canto del sol*. (Colección Los pequeños libros de la sabiduría, nº 26). Barcelona: Ed. José J.de Olañeta, 1998.

VOLL, John O. “Contemporary sufism and current social theory”, en Julia Day Howell and Martin van Bruinessen. *Sufism and the ‘modern’ in Islam*. New York: I.B. Tauris, 2007, pp. 282-298.

WADUD, Amina. *Qur'an and Woman: Rereading the Sacred Text from a Woman's Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

GLOSARIO

Términos árabes o de origen árabe.

ārif (urafā'): juglar, músico entre los hispano-musulmanes, tañedor de instrumentos musicales.

Aarkul: flauta doble y paralela usada entre los árabes de Oriente.

Aasfur (âsafir): clavija de los instrumentos de cuerda.

Aatba: cejilla en los instrumentos de cuerda.

'āzif: ejecutante, músico, instrumentista.

Abayad: abecedario, letras-notas con que se indican los sonidos.

Abriula: tipo estrófico y musical del cancionero de las Nubas.

Achui (Nuba): nombre con que se designan los músicos argelinos a la nuba ramel.

Adufe o deff (defuf): pandero pequeño cuadrado o circular sin sonajas con parche por ambas caras.

Aimad: pilar, sostén, el sonido fundamental de afinación en la técnica del *'ūd* histórico (Yahia).

Ala: la música vocal e instrumental originaria de Al-Ándalus, las nubas.

Alāmāt: las notas

Al-latía: compañía de músicos profesionales.

Ali: músico ejecutante del género ala, los componentes de las clásicas orquestas hispano-marroquíes.

Aljama: al-yami, mezquita de la oración del viernes.

Arjaa: intervalo de un cuarto de tono.

Aouad: tañedor de *'ūd*

Aud: *ūd*.

Bada Keram: un baile tradicionalmente interpretado por hombres con mucha expresión de cara y gestos fuertes de brazos y caderas.

Bandari: del Golfo Persa, donde se mezclan músicas y culturas de Irán, India y Arabia. Y la Danza del Vientre árabe con toque Iraní.

Baladī: ritmo de percusión, literalmente significa autóctono, del país.

Bamm (bumum): la cuerda más grave del *ūd* o de cualquier otro instrumento de música.

Barbat: *ūd* de dos cuerdas, semejante al guembrí.

Baril (bagual): parte de la nuba tunecina.

Besit: extender, alargar. Ritmo hispano-marroquí, período rítmico, la primera parte de una nuba.

Bessaili: pausa al final de cada verso cantado.

Betaihi: ritmo de la música hispano-marroquí, parte de la obra musical conocida por Nuba.

Burnus (buranis): adorno en la parte posterior de la caja del *ūd* en el punto en que esta se une con el mástil.

Calam el-hazel: texto alegre, ligero; se designa a la poesía ligera y la música profana.

Calam e-yedd: texto serio, así designada genéricamente la poesía y la música religiosa.

Curdan: la nota octava de la escala.

Chatih: danza; de chataha caer hacia atrás, aludiendo a los movimientos coreográficos que ejecuta la bailarina o danzante.

Cháyera-l-tubau: árbol de los modos.

Chec: sonido onomatopéyico del matíz rítmico de las sonajas del tar.

Checchac: (Chenachac): pandereta, lo usan las mujeres ricamente. V.Tebila. en Oriente se designan con esa palabra los crótalos de hierro llamados en Marruecos Krakab.

Checara: flauta aguda.

Chemsa: sol, los rosetones que adornan la tabla del *'ūd* y rebab.

Chiya: vieja matrona, mujer cantora, bailarina y tañedora de instrumentos musicales.

Chuab: parte, porción, cada uno de los 24 cuartos de tono de la octava retórica, de chaàba, dividirse.

Dakk: tocar, ejecutar música.

Dalâat: costillas, cada una de las laminillas que forman la caja del *'ūd* y rebab.

Dar: escala musical de una octava.

Darab al-asl: fundamento del ritmo, unidad rítmica.

Darrrab: instrumentista.

Daur: período rítmico, sistema musical de siete intervalos (octava); aires egipcios.

Derch (adrach): parte de las nubas hispano-musulmanas; período rítmico de la música hispano-marroquí; grado, paso de una a otra canción; literalmente, la unión de las palabras en la lectura.

Dess: presión de las cuerdas con los dedos. Viene de dassa, palpar, presionar, pulsar.

Dikr: mención a Allāh. Fórmula ritual cantada de cada una de las cofradías marroquíes.

Divan: repertorio poético.

Drabgi: tañedor de derbuca.

Dubait: forma poético-musical de origen persa.

Furya: representación, espectáculo, sesión musical.

Gazia: bailarina, su plural es gawazi.

Guesabin: flautista

Hadd (al): nombre dado a la quinta cuerda del *'ūd* histórico por Al-Farabi.

Hamár: puente de los instrumentos de cuerda; en el *'ūd* el cordal.

Hasin: nota de la escala; nombre de una cuerda del *'ūd* y demás instrumentos; nuba de este nombre; modo musical.

¡Ia hakam!: vocalización empleada por Zyriab en los ejercicios de canto.

Ied: mástil de los instrumentos de cuerda.

Inkilab er-ramel: modo musical, nuba de este nombre.

Insaraf: alejamiento, marcha; parte de la nuba argelina, estrofas de las nubas en las que se prosigue la aceleración progresiva del movimiento rítmico.

Istihlal: Modo musical marroquí; nuba de este nombre.

Itam (aitan) itama: huérfanas, calificativo de las canciones sueltas de nubas desaparecidas.

Jatem: sello; la última parte de la nuba tunecina.

Jaua: afinar un instrumento de cuerdas.

Jinsir: dedo meñique, cuarta posición o presión de una cuerda de instrumento músico; el sonido obtenido.

Kaim u nuf: levantar; ritmo hispano-andaluz; parte de la nuba.

Kalb (ud): corazón del *'ūd*; la caja de este instrumento.

Kalbi bi kalbi: antigua canción árabe de Andalucía.

Kamangi: violinista

Kananjhi: qānūnista

Karkabu: crócalos de hierro de los negros.

Kereshme: danza clásica de las cortes de los Reyes Qajaris, caracterizada por sus manos expresivas y su aire elegante y misterioso.

Maia: nota de la escala; una de las cuerdas del *'ūd*; modo de este nombre; nuba hispano-marroquí; aire, canto.

Majalas: parte final de la nuba argelina; período rítmico de la misma.

Maluf: nombre que se da en Túnez a la Música Garnatí (del Ándalus).

Mazn: Tiempo del periodo rítmico representado por un silencio.

Mazna: doble, la segunda cuerda del *'ūd*.

Mecharki ed-dil: nuba marroquí conocida más bien por “mecharki”.

Mecharki es seguir: modo musulmán hispano-marroquí.

Mejauia: afinación.

Mezhar (pl. mezaher): nombre antiguo del *'ūd*.

Moyanneba: nuba de este nombre.

Mozal-laz: triple, la tercera cuerda del *'ūd*.

Muazni: cantante

Munšid: cantor

Munšida: cantora

Musaffha: puñado, palmada, marcar el ritmo con las manos.

Nab: diente canino, borne en la parte inferior del rebab del que arrancan las dos cuerdas.

Nagamat: los sonidos, las notas. Son siete: DIL (sol), MAIA (la), SICA (si), MESMUM (do), REMEL (re), JUSAIN (mi), SICA-JUSAIN-MUAL (fa).

Nubati: el que forma parte de una orquesta, músico que ejecuta el repertorio de las nubas.

Qanat: conducción subterránea de agua.

Ramel: modo musical, nuba de este nombre.

Ramel ed-dil: modo musical, nuba de este nombre.

Ramel madub: modo musical marroquí, nuba fragmentaria llamada también mual saba.

Ramel maia: modo musical derivado de maia; nuba de este nombre.

Rasd: uno de los cuatro modos árabes fundamentales; nuba de este nombre.

Rasd ed-dil: modo musical hispano-marroquí, nuba de este nombre.

Richa en-naser: pluma de buitre o águila con que se toca el *'ūd* y la cuitra (guitarra - instrumento de cuatro cuerdas dobles, usado en Argelia-)

Ritmo: unidos (*al-musal*); disjuntos (*al-mufasal*); rápido (*saria / haziz*); ligero (*jafif*); grave (*zakil*), ligero del grave (*jafif ez-zakil*); primer separado (

Rosetones: adornos del *'ūd* y el rebab.

Sanâa: obra, canción de las nubas; música clásica que ejecutan los maal-lemin; cada una de las melodías que integran el tradicional repertorio hispano-marroquí.

Sari (as): palo, alma en los sentimientos de cuerda.

Sáua: templar los instrumentos de cuerda, fijar los sonidos de afinación en cada cuerda.

Sebaba: dedo índice, la primera división o presión de una cuerda de un instrumento músico.

Sebib: el cerdamen del arco.

Sedaf: concha, rodaja de hueso o de metal de la gaita, en que se apoyan los labios.

Sica: nota de la escala; modo musical; tres nubas fragmentarias con esta denominación.

Sistema musical: imperfecto (en-nakes); absolutamente perfecto (et-tam / el-camel âla-l-itlak); disjunto (mufasila); cambiado (mutagaira); disjunto grabe (al-fasilatu ez-zakil); disjunto agudo (al-fasilatu al-hadd); seguido o reunido (yamâu a-ich-timaâu); medio (al-fasilatu al uosta).

Tábaka: conjunto de modos musicales; intervalos de la escala; cada nota o sonido de la gama; las diferentes transposiciones de una gama.

Tabita: temperamento, humor del cuerpo.

Tahlil: entonar “no hay más dios que Dios”

Tibaâ: modelo característico, tema, tipo melódico general; tema expositivo que contenían antes las nubas granadinas.

Ticâraba: los tres cuartos de tono, o del intervalo entre dos sonidos principales de la escala.

Tuchía: preludio instrumental de ritmo fijo en las nubas. Tuchía el-ansarafat, piezas instrumentales de la nuba argelina.

Tuchía al-Iblis: tuchia del diablo; se encuentra en el interior del koddan, (que avanza, dialecto marroquí. Ritmo hispano-marroquí; parte cíclica de la nuba), de la nuba garibat-al-Hosain.

Uosta: dedo medio; segunda posición o presión sobre la cuerda de un instrumento músico.

Uyeh: cara; la talla del ‘ūd y demás instrumentos congéneros.

Wali: valí, gobernador de una provincia en el Estado musulmán.

Yarca, yorca: modo musical árabe y marroquí., nuba de este nombre.

Yannata-l-ârif: jardín del músico; sitio de recreo en Granada: De ahí que al Generalife antes se le llamara Genaralife.

Zahoya: escuela de teología y mística musulmana.

Zambra: fiesta morisca.

Zéjel: zayad, composición estrófica de la métrica española de origen árabe.

Zir: cáñamo, la cuerda más aguda del *‘ūd* histórico.

Zorongo: música y canto de Andalucía.

APÉNDICES

Apéndice I. Trabajo de Campo: Entrevistas

I.I De Marruecos (Tetuán), 49 años, musulmán, músico. Entrevista realizada en Granada el 9 de diciembre de 2012.

Su padre era *faqīr* y hombre estudioso y fue con él muchas veces a las *zawāyā* a ver a un *šayj*, ya fallecido. Este *šayj*, que estaba or debajo del rey –y por encima de lo que sería aquí un Alcalde– cuando vio lo que ocurría con las “*zāwiyas*” (*zawāyā*) renunció a su trabajo.

Según sus palabras, *las zawāyā son una forma de control por parte del rey que les da, todos los años, una cantidad y “algunos šuyūj son como una prolongación de sus oídos y sus manos”. Es una forma de controlar lo que ocurre, lo que se dice y lo que se piensa en los barrios...*

Este informante dice que *en el Islam hay que seguir el Corán y la Sunna, y que algunas prácticas no están aconsejadas, por ejemplo, no se puede adorar a nadie más que a Dios y no existen intermediarios entre Dios y el creyente, y menos se puede pedir la baraka a los muertos, hayan sido santos o no...*

“No se contempla el culto, ni la construcción de zawāyā, aḍriḥa, ni mausoleos para la adoración. En las zawāyā, en los aḍriḥa y en el cementerio hay tumbas, los tres son lo mismo y como son tumbas es mejor rezar en la Mezquita, se aconseja mejor rezar allí, pero si se reza o se hace ḍikr que sea a Allāh y dejar de lado estas tumbas, no es ni halal ni haram, es reprobable...”

“Las “zāwiyas” (zawāyā) son un negocio, hay dinero por medio y cuando hay dinero por medio va mal la cosa. Se toca (música) en ellas, incluso yo he tocado, pero luego se van a beber o a realizar otras prácticas”

“Los verdaderos šuyūj te besan la mano, no dejan que tú te arrodilles ante ellos ni cobran por ello. Son humildes y hombres de bien y no van con coches, ni tienen posesiones...”. El rey da dinero (a las ṭarīqas) para mantenerlos controlados y tranquilos y distraídos, para que “no molesten y estén apaciguados... Igual que con los festivales que se hacen para distraer a la gente, para que no se cuestionen otros temas ni existan levantamientos”

Respecto a las mujeres “šayjas”, no conoce ninguna y señala que no suele haberlas. Aunque dice que cualquiera que sea estudioso del Corán, haga el bien y sea buena persona puede llegar a ser šayj.

“Un musulmán debe cumplir con lo establecido en el Corán y en la Sunna. Es más importante que cumpla los pilares y trabaje que se pase el día entero orando, porque es más virtuoso encontrarte con uno y otro y hacer el bien que estar todo el día adorando lugares santos o rezando, sin trabajar ni cumplir ningún precepto como el zakāt o la peregrinación. Cumplir las cinco oraciones bien hechas, y los preceptos establecidos en El Corán y la Sunna, es mejor que entrar en estas ṭuruq que a veces no son ni el camino ni nada de eso y donde existen practicas que son más bien fruto del desconocimiento y la ignorancia”.

“Cuando bajas a Marruecos te encontrarás gente de todo tipo y muchos te dirán todo lo contrario, pero hay unos intereses en ello, no perder ese dinero anual es uno de ellos. El camino espiritual no es eso. Si vas al campo y vas a las ciudades verás diferencias, pero en definitiva la práctica de la oración debe realizarse en la mezquita y pestos lugares son tumbas y no hay que centrarse en ellas, hay que dejarlas. No tiene que ir ligado al sufismo e incluso el sufismo muchas veces se aleja, el camino son los pilares y el Corán y verás que hay miles de “ṭarīqas” (ṭuruq) pero al šayj de verdad no lo encontrarás allí”.

I.II Murīd Mohammed Nicolás Domínguez de la ṭarīqa murīdiyya, venezolano, 27 años, músico. Entrevista realizada en Granada en diciembre de 2012.

La zāwiya es el templo donde se reúnen los murīdīn, los fuqarā', los sufíes de las escuelas para hacer el ḍikr. Fundamentalmente hacer 'ibādāt (culto) o los ritos que son de orden esotérico o de orden interno en el Islam. Las ṭuruq son las distintas vías, hay varias. La ṭarīqa significa literalmente el camino, es el camino que conduce desde la šarī'a que es lo externo del Islam hacia la ḥaqīqa, que es la realidad y es lo interno del Islam. De la misma forma, Allāh tiene el nombre de al-zāhir wa-l-bāṭin, el visible y el oculto. De la misma forma, la tradición islámica se divide en dos aspectos que son complementarios en un sentido y opuestos al mismo tiempo. Cuentan que el Profeta Muḥammad estaba sentado en la mezquita de Medina y apareció un hombre de una

estatura muy alta y le hizo tres preguntas: “explícame lo que es el Islam”, y el Profeta le dijo “que testifiques que no hay mas dios que Dios y que yo, Muḥammad, soy Su enviado; que reces cinco veces al día; que des la limosna obligatoria, el zakāt; que ayunes en el mes de ramadān; y que vayas, aunque sea una vez en la vida, a la Casa de Dios, a la Ka‘ba”. El hombre le dijo: “ciertamente has respondido de forma correcta”. Entonces, los ṣaḥāba, los compañeros, se quedaron perplejos. ¿Tú le preguntas al Profeta y vas a venir a confirmar lo que te está diciendo? “Y dime, ¿qué es el ‘īmān?”. “El ‘īmān es que creas en Allāh, que creas en todos Sus mensajeros y Sus profetas, que creas en todos los libros que ha hecho descender y creas en el día del Juicio Final”. Le estaba mostrando otro aspecto más interno que era el de la fe, el de la fe verdadera, el ‘īmān. Le dijo: “ciertamente has respondido correctamente” y le pidió que le explicara qué es el iḥsān. El Profeta le dice que es que adores a Allāh como si le vieras, porque aunque tú no le puedas ver, Él te está viendo a ti. Entonces le dice, finalmente, háblame sobre el día del Juicio y el Profeta le dice que el que pregunta sabe más que el que responde y entonces el hombre se levantó y se fue de la mezquita. Cuando se fue les dijo a los ṣaḥāba “este que ha estado aquí es Yibrīl, que ha venido a enseñaros vuestra religión”. Este ḥadīth es muy bonito porque enseña los diferentes niveles en el Islam. La forma que accede un musulmán a los distintos niveles es haciendo la ṣahāda y cumpliendo los cinco pilares del Islam. Si una persona hace eso, es musulmán. Ahora, ¿cómo va uno caminando hacia el iḥsān que es el máximo, es el tercer nivel? pues por la ṭarīqa. Entonces, la ṭarīqa es el camino que consta de una serie de métodos y ejercicios espirituales que hacen que el musulmán pase de ser musulmán y estar simplemente sometido a aquello que Allāh le ha impuesto según la ley, a disfrutar del beneficio que hay en cada uno de esos pilares a través del ejercicio continuo de la guerra contra el ego, contra uno mismo. El final de ese camino es el iḥsān, el final entre comillas porque el iḥsān tiene mucha profundidad, pero es el iḥsān que es el tercer nivel, que ya es cuando la persona empieza a degustar, a través de esos ejercicios y a través de esa contemplación, la herencia que dejó el Profeta Muḥammad. Entonces, la ṭarīqa es eso, el camino que conduce desde la šarī‘a hasta la ḥaqīqa, desde el Islam hasta el iḥsān. Entonces ya no es igual el musulmán que adora a Allāh porque se lo está imponiendo y por temor al infierno o por deseo del paraíso, que quien lo adora porque cree en Él verdaderamente, y este tampoco es igual a quien adora porque contempla en si mismo las realidades de Allāh.

La ṭarīqa, formalmente, se inicia en el Islam cuando el Profeta hizo el pacto de al-Ḥudaibiyya. Fue un doble pacto: el Profeta estableció un pacto con Qurayš porque el Profeta y sus compañeros querían peregrinar a La Meca. Cuando estaban en el pozo de al-Ḥudaibiyya decidieron reposar y descansar con sus animales. Se encontraron con una comitiva de Qurayš que les prohibía al Profeta y a los musulmanes entrar en la Casa de Allāh ese año, entonces les ofrecieron un tratado que era muy desfavorable para la Umma, para la comunidad. Lo que nos importa es el otro pacto, después de que Qurayš impusiera estas condiciones a la Umma se desesperó porque eran unas condiciones muy desfavorables. Al mismo tiempo, descendió el ángel Gabriel con una azora, la azora 48 del Corán, la azora de la Victoria. Qurayš había puesto al Islam en, digamos, una situación muy difícil. El Profeta dijo que ʿĪbrīl le dio una azora que era una victoria y que ese tratado en sí era una victoria a la larga para el Islam. Y en ese momento, ʿĪbrīl le indicó al Profeta “llama a todos los musulmanes para que te juren fidelidad a Allāh y a Su Profeta en el ṡihād, en el camino”. Y entonces se estableció un pacto entre todos los ṡahāba, la Umma y el Profeta Muḥammad. Hubo uno solo en ese momento, no recuerdo ahora el nombre, que no quiso jurar fidelidad y se escondió detrás de un camello, entonces se quedó escondido y no juró fidelidad. Total, uno importante de los ṡahāba importante no estaba porque Muḥammad lo había enviado a La Meca para reunirse con los Qurayš y establecer el pacto para ver qué estaba pasando en La Meca y porqué no podía peregrinar. Era ʿUṡmān, que sería (después) el tercer califa. Entonces, todos juraron fidelidad al Profeta dándole la mano, pero como ʿUṡmān no estaba, el Profeta cogió una de sus propias manos con la otra y dijo “este es el pacto de ʿUṡmān que como no está aquí lo hago yo en su nombre”. Este es el momento en el que se establece formalmente la ṭarīqa.

Luego, todos los ṡayjs auténticos que existen sobre la tierra establecen este juramento de fidelidad (bayʿa) con sus discípulos y no lo establecen porque sean el Profeta, porque el Profeta es el Profeta y se murió, lo hacen porque ese pacto establece que se realiza una transmisión espiritual, una influencia espiritual, la baraka. El Corán dice “los que te juran fidelidad, la juran, en realidad, a Dios. La mano de Dios está sobre sus manos. Si uno quebranta una promesa la quebranta, en realidad, en detrimento propio. Si, en cambio es fiel a la alianza concertada con Dios, Él le dará una magnífica recompensa”. Entonces, si una persona desea seguir el camino del iḥsān necesariamente tiene que realizar este juramento, con un ṡayj que lo haya realizado

con otro šayj y se forma como una cadena que llega siempre hasta el Profeta Muḥammad.

La proliferación de zawāyā en Marruecos se debe a varios motivos. Hay unos motivos de orden espiritual y otros de orden no espiritual. Los motivos de orden espiritual son que nosotros nos estamos acercando a una época muy dramática de la existencia de la humanidad. Toda humanidad tiene un comienzo y tiene un fin. Espiritualmente, lo que está pasando es que Allāh ha establecido un orden jerarquizado en la creación, su unidad es aquello que hace que todo exista y que vuelva a su unidad y en última instancia todo termina siendo una manifestación de su Ser, de sí mismo, sin embargo ha jerarquizado, pues con la rubūbiyya, (la naturaleza divina), ha jerarquizado y creado el hecho de que haya un siervo abajo, un señor arriba y entre ellos hay una serie de cosas. Debajo de su trono puso el kursī, que es el pedestal, y después estableció el cielo de las doce constelaciones zodiacales y después de este cielo estableció el cielo de las veintiocho mansiones lunares a través de las cuales descendieron las veintiocho letras del alifato y con su nombre, al-Rahmān sopló, “nafs al-rūḥ”, como dice el Corán, y creó a Adán de agua y tierra y después le insufló su espíritu, es la forma en que Dios vivifica todo en la creación, con su hálito misericordioso.

Entonces, esas constelaciones que están arriba son como filtros arquetípicos por donde la orden de Allāh, el qādir, la orden creadora, se establece y entonces Allāh decreta cada asunto en la Tierra. La constelación en la que la Tierra está entrando ahorita es la constelación de Acuario, ese es el próximo ciclo. Y la constelación de Acuario se caracteriza porque las personas y los seres humanos que están en la Tierra empiezan a adquirir una consciencia, incluso inconscientemente pero, al menos, una intención, unas ganas de conocerse a sí mismos y de buscar su lado espiritual. Y hay que entender que Allāh es universal, Allāh no está solo en el Islam, está en todos lados, en todos los caminos verdaderos, no en los falsos. Pero Allāh está ahí.

Entonces, por un lado se debe a esto, es una época de revivificación porque estamos a punto de finalizar el ciclo, ya viene ‘Īsà (Jesús), el Profeta lo dijo, indicó que estaba muy cerca y que ‘Īsà iba a venir, y que antes iba a venir el Mahdī, el imām al-Mahdī, y cada día que pasa esa época se acerca más. Hay una revivificación, eso en lo espiritual. Los šayjs que son verdaderamente conscientes de esto y que están ayudando

a los murīdīn a llegar a Allāh son muy poquitos ahorita en esta época y realmente cada vez quedan menos.

-¿Tú eres murīd?

- Claro, el murīd es el que anhela, el murīd viene de “irāda”, la complacencia y el deseo, el anhelo. El murīd es el que anhela a Allāh, pero, para eso, tienes que pertenecer a la hermandad, a alguna hermandad y más que a la hermandad en realidad es estar con un šayj porque yo, por ejemplo, cogí varias ṭuruq y no encontré a ninguno sino hasta ahora y aquí es donde viene el segundo aspecto de la proliferación. En Marruecos existen una serie de subvenciones que da el Estado, eso por un lado, porque la mayoría de los seres humanos hoy en día tienen una naturaleza polarizada hacia el materialismo más que hacia la espiritualidad aunque se acerca este cambio espiritual, pero el hecho es que el hombre está viviendo como está viviendo, y por el tiempo el hombre está en mengua, cuando Allāh dice que está en mengua se refiere a que está bajando, está descendiendo porque su naturaleza no es el nafs ni es el cuerpo, no es el alma, es el “rūḥ”, la unidad de Allāh y cuando dice que está descendiendo se está refiriendo a que está olvidando su verdadera naturaleza y está cayendo entonces en el polo opuesto que es el polo material. Entonces, eso se puede ver como uno de los hechos de que surjan tantas zāwiyas a las que llegas y los grifos están secos. Me explico, zāwiyas en las que de repente han recibido herencias, porque tienen cadenas de transmisión efectivas que se remontan al Profeta y pueden transmitir la baraka, pero la baraka no es suficiente porque aparte de la baraka se necesita la ciencia y después al-ḥikma que es la capacidad de aplicarla y después se necesita un šayj verdadero que haya alcanzado el último grado del tašawwuf que sea el quṭb, un polo espiritual que sea capaz de inspirarte y darte a ti lo que necesitas porque cada alma es diferente y cada murīd necesita una medicina diferente pero necesitas a alguien que te de algo hasta que tu corazón tenga el fath, la apertura, y cuando tiene la apertura al ma‘rifa (conocimiento), ya no necesitas ni de ciencia ni de nada porque el ma‘rifa es como si estuvieras hablando directamente con Allāh.

Los darayāt son los “escalones” que el šayj hace antes de ser šayj, como murīd. También se les llama maqāmāt, estaciones. Están los awal, que son los estados anímicos que suceden en el ḍikr. A través de la constancia, el šayj te puede establecer en un grado distinto. En la ṭarīqa ‘allāwiya se cuenta que había un murīd que estaba en

retiro espiritual con el maestro y ascender en esta escala de grados lo podía hacer en dos horas mientras que otros podían tardar dos años. ‘Abd al-Wāḥid Yaḥyà, (René Guénon), šayj occidental que modificó los parámetros, conocimientos doctrinales, de la ṭarīqa šādīliyya en Egipto, era francés pero su tumba se encuentra en El Cairo. En su libro titulado El rey del mundo habla sobre las ṭuruq y en realidad habla sobre los centros iniciáticos de todo el mundo. Hay que saber que la ṭarīqa es el camino iniciático y este se hace a través “del pacto” con el maestro donde se pacta fidelidad. “Es como una llave que abre esa puerta hacia el camino del corazón”. En el libro dice que existen ṭuruq que son externas y otras internas. Las internas están más llenas de conocimiento y para acceder a estas, yo lo he comprobado, es a través de la sinceridad y de la veracidad. Cuando buscas únicamente la Unidad de Allāh y nada más y tu intención es sincera encuentras a un šayj verdadero. Cuando te encuentras con otros que no lo son no depende de tu intención, sino que a veces uno encuentra piedras en el camino, se cae y se levanta.

- ¿Es igual para la mujer este camino iniciático?

- *El taṣawwuf es la última revelación, el sello. Existen iniciaciones que son exclusivamente masculinas como la de los oficios. Y otras femeninas, como por ejemplo en las artes, el tejido. El oficio como vía para crecer también dentro de uno mismo. En el sufismo, en todas las ṭuruq, es indiferente que seas mujer u hombre.*

- ¿Y el šayj puede ser mujer?

- *También, no hay ningún problema. Rabiā al-‘Adawiyya fue wālī, una santa, lo máximo.*

- ¿Todas las zawāyā son sufíes?

- *Depende del punto de vista. La zāwiya es donde se hace ḍikr y de hecho todos los sufíes lo hacen. Todos los musulmanes hacen ḍikr, pero los que se reúnen una noche, un jueves por ejemplo, cinco horas seguidas a hacer ḍikr no son los musulmanes normales, son la gente de las ṭuruq. Yo te puedo decir, sin entrar muy profundamente porque son detalles muy personales, que un primer paso es cuando el murīd hace el pacto con el maestro y éste le entrega el wird, hay quien dice que significa “llave”, pero también tiene otros significados: los beduinos del desierto dicen que significa*

pozo. El *wird* son una serie de letanías, de ideas, de *dikr*, que coge el *murīd* del *šayj* y las tiene que realizar obligatoriamente después del alba y después del ocaso, por ejemplo, esto casi todas *lasturuq* lo hacen de esta forma. Las obligaciones en el Islam son los cinco pilares, de hecho la obligación es que tú reces cinco veces al día, pero después tienes *nawāfil* (actos supererogatorios), que son el *tahaŷŷud* (rezo nocturno), tienes los dos *nawāfil* de antes del *faŷr*, tienes el *išrāq* (la salida del sol), tienes el *duḥà* (la mañana), tienes cuatro prosternaciones supererogatorias antes de la mañana y cuatro después, cuatro antes del *‘ašr* (tarde)... esto son *nawāfil* y lo puede hacer cualquier musulmán, pero no es obligatorio. Sin embargo, el *wird*, desde el punto de vista externo, es una acción supererogatoria porque no tienes que cumplirlo para “aprovechar lo que es el Islam” pero ya vimos que una cosa es *iḥsān*, otra Islam y otra *‘īmān*, que lo transmitió el Profeta y cuando tú no te conformas solo con el Islam el *šayj* te da esto. El *wird* para el *murīd* es una obligación, eso lo diferencia radicalmente del musulmán normal. Cada momento tiene una *baraka* especial, si estoy trabajando con la música pues lo hago después. A cada uno el maestro nos da una cosa particular, la que él considera que necesitas y hay que cumplirla.

- Si perteneces a varias *ṭuruq* ¿tienes varios *šuyūj*?

- Yo tengo un solo *šayj*, pero he pertenecido a tres *ṭarīqas*. En la *ṭarīqa* *‘allāwiyya*, el año pasado, mi *šayj* me dio una autorización para trabajar en Venezuela, en la *ṭarīqa*, de una forma específica. Me dio una serie de consejos antes de irme. Yo me fui, empecé a realizar el trabajo que me dijo que hiciera allá y a los tres meses de irme se murió...entonces tuve que buscar un *šayj*, porque de una persona que está muerta no se puede aprender. Su hijo quedó a cargo, pero él no tiene el camino completo. Habíamos recibido cosas de nuestro maestro y yo tenía claro que mi aspiración es el último escalón, quiero llegar hasta el final de la vía con unas condiciones y alguien “no te puede dar lo que no tiene”, no te puedes vincular con un *šayj* que no está completo, no puedes hacer un pacto con él si eres consciente de que no está completo. Otra cosa distinta es que te reúnas con *šuyūj* distintos, todos pueden enseñarte cosas en momentos diferentes. Pero el método espiritual, donde el *murīd* va subiendo escalón a escalón, donde te conviertes en *faqīr* y en un *sufī* de verdad, ese método solo te lo puede dar alguien completo “que te aguante como si sujetara la cuerda y tú escalaras por ella”. Ahora mi *šayj* es de la *ṭarīqa murīdiyya*, de Senegal. Yo hace cinco años me vine de Venezuela a vivir a España y era católico. A los tres meses de estar en España yo hice

la šahāda, lo que sí es verdad es que yo había estudiado antes sobre el Islam pero era católico. De hecho, la base la estudié en Venezuela. Hubo un šayj, que no está vivo, que se vinculó a la ʿarīqah ‘allāwiyya en Argelia, viajó a Venezuela y fundó un círculo de estudios tradicionales. No era una ʿarīqah, ni una escuela sufi ni islámica, era simplemente un sitio donde tú podías estudiar una base sólida “sobre las cosas auténticas”... Allāh ha puesto siete cielos, pero también siete tierras y nosotros estamos en medio. Puede pasarte que cojas una ʿarīqah que no sea auténtica o que esté muerta... lo mejor que te puede pasar es que pierdas tiempo. Hay un camino recto y otro, el de los extraviados, si tú no te armas de conocimiento, porque el Islam es conocimiento, lo más probable es que termines siendo de los extraviados. La sunna es la que te indica los límites, que es lo que se puede y que no. Hay un libro del imán al-Gazālī, Revivificación de las ciencias religiosas, en el que explica que hay tres tipos de danza: una que es lícita, otras que es ilícita y otra que es reprobable, lo mismo que se aplica a la música. Los salafíes han deformado a propósito el Islam y dicen que el taṣawwuf es una innovación y entre ellas la música y la danza. La danza del ḍikr tiene unas normas, debes cumplirlas pues de lo contrario los ŷinn pueden aprovechar estos momentos específicos para “fastidiar al hombre”. Todo lo que sea danza con fines sexuales es ḥarām. Los griegos tenían también escuelas iniciáticas, los árabes cogieron de ellos y tradujeron muchas obras del griego al árabe para conservar conocimientos de astronomía, geometría, matemáticas, astrología... Dū-l-qarnāyn sale en El Corán, es Alejandro Magno, un profeta menor, es griego. Tenían sus escuelas y se conocen como “escuelas de misterio”, que viene de la raíz griega “mustes” y está enfrentada con la raíz “mutus” que significa silencio. El conocimiento que se imparte en esas escuelas en el Islam son laṣṭuruq auténticas, es un conocimiento del que no se habla porque es un conocimiento que se realiza para tomar, para adquirir conocimiento de un šayj. La única forma es someterte a su directriz y tomarte por ti mismo el šayj, te está hablando y en ese momento te das cuenta de que él te habla de lo que has estado haciendo días antes, por eso es muy difícil que un šayj auténtico te atienda... ni siquiera un murīd cuando pregunta a su šayj, ellos te explican cada cosa. Cada cosa tiene su momento y hay cosas que hay que explicarlas cuando llega el momento de que tú puedas entenderlas.

Actualmente, lo que sucede en las “zāwiyas” es que el sufismo es una escuela, es una vía, ya no distinguimos entre “zāwiyas”, las distintas “ʿarīqas” tienen un

método específico. Al margen de eso, toda ṭarīqa tiene que tener todas las herramientas necesarias para que el hombre recuerde “su naturaleza íntima”. Hoy en día, lo que sucede en Marruecos es que cuando tú vas a una zāwiya solo te encuentras con cuentos, que son útiles, pero lo único que tienen son cuentos, historias. Y eso son símbolos que si tienes un conocimiento doctrinal te pueden ayudar a entender cosas pero no es completo, a mí no me sirve que todo el día me estén contando cuentos... Hay sitios donde no te dan un método espiritual y luego otros a los que vas y solo tienen un ḍikr específico. Pero resulta que cuando empiezas a profundizar, empiezas a entender que a cada estado espiritual, a cada estación espiritual, porque el camino está dividido en estaciones, le corresponde un ḍikr específico y te dicen “di que no hay más dios que Dios toda tu vida” y resulta que es el último escalón y tú no puedes ir saltando escalones. Después, resulta que tú te vas a otra zāwiya y tienen la baraka de la cadena pero no existen historias, ni ḍikr ni nada. Es mi parecer, pero da la sensación de que muchas “zāwiyas” lo que desean, por encima de todo, es tener un estatus, dar estatus a su escuela. El estatus se lo dio en su momento un šayj que estaba completo pero cuando ese šayj se muere, si no deja a gente suficientemente cualificada o no deja a gente que haya alcanzado su misma estación, es imposible que la escuela se mantenga en la misma condición, por lo tanto la escuela comienza a degenerarse y pasa tiempo y más tiempo y se degenera hasta que no queda nada. Se degenera en cuanto al método, en cuanto a la enseñanza... yo creo que ahora ocurre esto.

- En Marruecos te encuentras en la mezquita un violín, por ejemplo. En las zawāyā se contrata a músicos para que toquen durante horas. ¿Qué ocurre al respecto en la mezquita y en la zāwiya?

- Algunos hadices hablan sobre los instrumentos de cuerda, de percusión... en general es lícito, no hay ningún ḥadīṭ que hable sobre darbukas específicamente, sí que hay hadices que hablan sobre el ‘ūd y sobre las flautas. El tema de la música me parece algo extremadamente complejo porque el Islam es música. Yibrīl le transmitió al Profeta cantando, incluso hay una ciencia del taḡwīd (salmódica) y el taḡwīd explica los maqām, que también son como los grados espirituales, es el sistema modal de los maqāmāt que son siete, como los siete cielos. Al-Kindī tiene un tratado sobre esto. Cada escala se corresponde con uno de los siete cielos y tienes una escala por cada día de la semana y puedes, cada día, cantar con una escala. Todo tiene un orden y no es lo mismo el que conoce esto que canta un día con un maqām porque se corresponde

con Mercurio que el que lo desconoce. El Corán está compuesto, está vivo, las letras están vivas y cada letra tiene un ángel que le corresponde y un yinn, y se asocia con un nombre de Allāh. Es una cosa muy compleja, no es solo ¡vamos a hacer música! Es muy, muy complejo.

Sobre la utilización de instrumentos musicales, por ejemplo Rūmī, que fue un šayj auténtico, hizo una readaptación donde se utilizaron instrumentos musicales porque la ṭarīqa mawlāwī siempre ha utilizado el nāy y utilizan el qānūn y utilizan los bongos de Turquía y el tambor y la danza de derviches..., pero se ha degenerado también porque ahora es una “cuestión de pasta”.

Es imposible, en términos prácticos, que superes a tu šayj, pues está completo, a no ser que tengas revelación personal. Cuando un šayj te dice “yo quiero que llegues a donde estoy” es una cosa, pero los hay que pueden perjudicar a tu persona, a tu contexto. De hecho, es uno de los síntomas más claros de esta generación de “zāwiyas” y si sigues investigando y preguntando en Marruecos te vas a dar cuenta de que hay una zāwiya a la que tú llegues y te dirán “esta es la verdadera ṭarīqa y las demás no sirven”.

Las “ṭarīqas” son cómo un círculo. Para hacer un círculo tú dependes de un compás y el centro es la unidad y afuera hay 360 grados diferentes que cuanto más se van acercando al centro hay más unidad. Son como decir 360 caminos diferentes pero cuanto más se aproxima al centro más se van juntando esos 360 grados y cuando llegan al centro hay una unidad irreductible, Allāh. Ese es el verdadero sentido universal de todas lasṭuruq y en última instancia de todas las religiones. Todas las religiones auténticas son caminos. “No importa de qué tamaño sea la ventana de la casa, el sol siempre entra ahí”

La primera garantía de la ṭarīqa es la silsila, es una cadena de transmisión. Todas tienen que tenerla, como requisito, y que se remonte al Profeta Muḥammad. Estos descendientes son espiritualmente hablando, no biológicamente, desde Ŷibrīl y el vínculo con Allāh, Muḥammad... casi todos van por ‘Alī. Creo que la ṭarīqa naqšbandiyya es la única que va por (la línea de) Abū Bakr al-Ṣiddīq, aunque está también degenerada un poco hoy en día, está muy bien y la cadena es buena pero no está completa.

La segunda condición y básicamente la última es que el šayj te transmite todo lo que le transmitió su maestro pero eso está en estado virtual en tu corazón y depende de ti despertar eso con el dīkr, con el método. El šayj debe estar completo y te debe poder guiar. La tercera condición es que tú estés dispuesto a trabajar y a sacrificar, y es muy difícil porque hoy en día la gente... todo el mundo aquí en Granada por ejemplo va con ṭuruq, pero muy poca gente está trabajando.

- ¿Qué requisitos son necesarios para formar parte de una zāwiya?

- Básicamente visitar la zāwiya. Ser musulmán. La ṭarīqa, más que la zāwiya porque las “ṭarīqas” tienen muchas “zāwiyas” y hablas con un muqaddam que es un representante del šayj de la ṭarīqa o directamente hablas con el šayj y le pides formar parte de la ṭarīqa, pedirle el pacto de fidelidad que se establece entre el aspirante, que es el murīd, y el šayj o el muqaddam a través del cual el šayj transmite la influencia espiritual de la baraka.

- ¿Quién elige al šayj? ¿Es un sabio que tiene baraka o que ha hecho algún bien por la comunidad?

- En el Islam se denomina šayj también a hombres mayores, sabios, en términos iniciáticos. En términos de la ṭarīqa, el šayj ni es elegido por la umma ni tiene que ver con haber hecho ninguna mezquita ni nada de esto. Un šayj verdadero es aquel que recibió la transmisión de una enseñanza espiritual a través de su maestro y realizó todo aquello que su šayj le explicó, eso es un verdadero šayj. De hecho, a veces encuentras en una zāwiya a un šayj formal que no tiene todo esto y en cambio algún faqīr que sí hizo todo lo que tenía que hacer y al final el šayj verdadero es ese, el que tiene el conocimiento y la realización efectiva de las estaciones.

- ¿A los discípulos los elige el šayj o cualquiera puede formar parte de la hermandad?

- En principio sí es verdad que las puertas de las ṭuruq, y más hoy en día, están abiertas a cualquier persona. En Occidente es un requisito ser musulmán, por el hecho de que todas las son sunna del Profeta y por lo tanto la sunna la practican los musulmanes. El fundador de la ṭarīqa darqāwiyya de Marruecos cuenta en sus cartas a sus discípulos que él estuvo nueve años trabajando para su šayj, sirviendo a su šayj y después éste le dio el “ism Adam” el nombre supremo que es un ejercicio espiritual muy fuerte, muy

potente, y es la invocación que utilizan los 'awliyā', los amigos de Allāh, los santos, los más cercanos a Allāh. Se puede decir que después de nueve años el šayj vio que él estaba preparado y lo eligió él, el šayj, para darle esta transmisión, no antes. Se puede decir que hay un poco de las dos cosas, el murīd elige al šayj en el primer paso y debe estar dispuesto a elegirle, a sacrificarse y a servirle, pero posteriormente, a medida que avanza, si es que lo hace, el šayj le elige a él. Y, en última instancia, ni siquiera el šayj porque la elección viene del nombre Muṣṭafā, que significa el elegido y la raíz de Muṣṭafā está emparentada con la raíz de taṣawwuf, tiene exactamente la misma raíz entonces la elección en última instancia la realiza Allāh, lo que pasa es que el šayj es un jalīfa, un representante de Allāh. El šayj es la puerta de acceso hacia la presencia divina.

- ¿Cuáles ṭuruq existen?

- La ṭarīqa es el camino que conduce de la šarī'a a la ḥaqīqa, del Islam al iḥsān, del exterior al interior. Este es el sentido correcto que tiene el término ṭarīqa, su plural es ṭuruq. Existen diversos ṭuruq, porque son distintas adaptaciones que se realizan de una misma verdad según las capacidades de ciertos individuos. No todas las personas tienen las mismas cualificaciones, ni las mismas inclinaciones, habrá personas que por naturaleza estén más indicados para el arte, las matemáticas..., y otros serán más aplicados para las letras, por ejemplo. El soporte externo, simbólico, puede ser alguna de estas ciencias, alguna adaptación, por eso una ṭarīqa es distinta a otra, no por la esencia que es siempre la misma, todas vienen del Profeta Muḥammad a través de la orden que le dio Allāh cuando hizo descender a Ŷibrīl en el pozo al-Ḥudaybiyya y le dijo "llama a los musulmanes para que te juren fidelidad".

- Cuando en Marruecos dicen "pertenezco a esta zāwiya" ¿implica que perteneces a una ṭarīqa en concreto o puedes pertenecer a varias?

- Si tú perteneces a una zāwiya, perteneces a una ṭarīqa, a la de esa zāwiya. Por ejemplo, la ṭarīqa 'allāwiyya, es una ṭarīqa de origen argelino que se expandió por todo el mundo, en Siria, Túnez, Arabia Saudí, Irán, Argelia, Egipto, Marruecos... Y en Marruecos, por ejemplo, tenemos "zāwiyas" en Nador, en Alcazarquivir, Asila, Salé... Hay muchas "zāwiyas", y en cada una tiene que haber un representante del fundador de la ṭarīqa o del šayj actual de la ṭarīqa. Ese representante es un "muqaddam", tiene

una cierta investidura que le permite realizar ciertas funciones dentro de la ṭarīqa, dentro de la orden, tiene poder para transmitir la cadena espiritual a las personas que lleguen a esa zāwiya, luego su deber es guiarlos y tratar de hacerles llegar a donde está el šayj para que puedan beber directamente de la fuente y conocerlo. Por eso entonces tenemos distintas “zāwiyas” de una misma ṭarīqa porque hay tantas zāwiyas como muqaddam hay.

- ¿Y qué tipos de muqaddam hay?

- *Hay unos que tienen autorización para realizar ritos; otros, lo tienen para realizar ritos y transmitir la baraka y los hay que tienen autorización para realizar ritos, transmitir la baraka y para transmitir ciertas enseñanzas de orden espiritual.*

- ¿Si te transmiten la baraka es porque ellos la tienen?

- *Es la baraka del šayj que la tiene, en última instancia, del Profeta Muḥammad. Lo que hay son distintos ṭuruq. En Marruecos, por ejemplo, tenemos la ‘allāwiyya, la qādiriyya, la tiyāniyya, la salsaliyya, la aḥmadiyya... una cantidad indefinida de “ṭarīqas”, hay muchísimas “ṭarīqas” en todo el mundo. Luego, cada ṭarīqa tiene varias “zāwiyas” dentro del país.*

- ¿Y la ṭarīqa de quién coge el nombre?

- *Del quṭb, el šayj. Quṭb significa polo o eje. Se le llama quṭb porque es un vínculo entre los cuatro reinos que existen en el universo, cada reino es distinto al otro. El mundo de al-lāhūt es el más elevado, es dónde está Allāh. El mundo de al-ŷabrūt es dónde está el trono, el kursī, el qalam, la tabla guardada; el malakūt es el reino de los siete cielos y de los ángeles; y el mulk es dónde estamos nosotros, aquí en la manifestación corporal. Entonces el quṭb es un šayj que hizo todo el camino completo, él es el que vincula todos los mundos, los reinos, y en ese sentido es un jalīfa verdadero de Allāh, como Adán o como cualquier profeta o cualquiera de sus herederos. En cuanto a la ciencia espiritual es un jalīfa que vincula a los cuatro mundos.*

Las “zāwiyas” cogen el nombre del quṭb, de esos šuyūj. Por ejemplo, la qādiriyya fue fundada por ‘Abd al-Qādir al-Ŷilānī en Bagdad hace muchos siglos, la ‘allāwiyya fue fundada por Muḥammad ‘Allāwī en Argelia en el siglo XX; la darqāwiyya por Ibn ‘Arabī al-Darqāwī, la šādiliyya por Abu Ḥasan al-Šādilī... El nombre de ellos,

en realidad, es lo de menos; la zāwiya es el recinto, el lugar de reunión, el rincón. La ʿtarīqa es el šayj como tal y el final es Allāh.

- ¿El sufismo es una moda?

- Abū Yazīd al-Bustāmī, uno de los primeros šuyūj de Bagdad, creo que dijo en el siglo X “al principio del Islam el sufismo era una realidad sin nombre y ahora es un nombre sin realidad”. Es muy bonita esta moda de “soy sufí”, pero nadie está dispuesto a renunciar y a meterse en el océano, por eso hay tantas escuelas y pseudoescuelas, y pseudosufismo... creo que se ha falseado el sentido verdadero del sufismo porque lo han analizado personas no cualificadas que desconocen la profundidad del tema. Y todo el mundo es sufí pero poca gente practica el sufismo en su plenitud.

-¿A quién se entierra en el ʿdarīḥ o en la zāwiya? ¿Es correcto ese comportamiento?

- Yo no lo veo incorrecto, quizás depende del grado que esa persona alcanzó en vida. Hay que tener en cuenta que todas las cosas en la creación tienen una constitución. Los restos físicos y los restos psíquicos que quedan (tras la muerte) sirven como soporte para el trabajo ritual. Es algo muy delicado porque no todo el mundo conoce este tema y entre quienes lo conocen pueden surgir problemas. Pero, esto es una realidad. En todos los pueblos, durante toda la historia, los restos mortuorios, tanto de animales como de personas, se han utilizado con fines rituales. Y en las “ʿtarīqas”, cuando entras en una “zāwiya” y tienes una tumba ahí, la baraka que quedó ahí sirve como colchón, como soporte para los fuqarā’, para los murīdīn. No es lo mismo que tengas eso ahí a que no lo tengas. Si tú tienes eso ahí y esa persona fue una persona recta, una persona ante Allāh distinguida, en su maqām, en su estación, el descenso de la baraka se realiza más fácilmente.

- Pero muchos musulmanes afirman que la baraka se pierde cuando uno se muere... ¿no es así?

-Sí, desde el punto de vista salafī y wahhābī. Estos grupos radicales han criticado mucho esto. Desde un punto de ignorancia total, porque además es sunna. Cuando visitas una tumba recitas once veces la azora al-Ijlāš por la persona que está ahí. Cuando entras a un sitio como, por ejemplo, la mezquita de Córdoba donde hay tumbas o en ciudades donde murieron muchos musulmanes es sunna rezar una fātiḥa por todas

esas personas. Entonces, vamos a ser pragmáticos: ¿para una cosa sí y para otra no? No sé si me explico. Esas tradiciones no son porque sí, son porque algo queda ahí, el Profeta sabía de esto, porque el Profeta recibió de Allāh todos los nombres y todas las ciencias y enseñó a quien tenía que enseñar. Es como dice en un dicho Abū Hurayra que le dice a toda la comunidad “el Profeta me ha entregado dos bolsas de esencias. Una la he esparcido entre todos ustedes, pero si hiciera lo mismo con la otra sería lícito que ustedes me cortaran la cabeza”; hay cosas en las que no se puede profundizar tanto.

- ¿Existe un sufismo renovado más acorde con la época actual? ¿Crees que hay un intento por acercar el sufismo a más gente con otras ópticas diferentes?

- Las cuestiones de las renovaciones, las revivificaciones, adaptaciones de los métodos y de las escuelas sufíes es un tema muy interesante. Hay un ḥadīṭ que dice “que cada cien años Allāh envía a un wālī, a un amigo, a renovar la enseñanza del profeta Muḥammad”; un santo. Y de hecho no es a uno, pueden ser varios al mismo tiempo. ¿Por qué varios? Porque nosotros sabemos, a través de la herencia que nos dejó de los maestros, los herederos, que existe una jerarquía interna en el sufismo que no está sujeta a diferentes escuelas. Es una jerarquía que está constituida por personas que se acercan con total sinceridad a Allāh siguiendo los métodos ortodoxos y tradicionales de la tradición, de la transmisión de la baraka y de la enseñanza de los šuyūj pero que van trascendiendo la individualidad hasta que extinguen, literalmente, su ego, y en ese momento realizan estaciones. Esto es muy complejo, y empiezan a ocupar dentro de la manifestación del mundo un rango específico y una función en la creación. En ese sentido, nosotros sabemos que hay una jerarquización en la que el polo auxiliador es el primero y éste está rodeado de otros cuatro que son los polos del polo, ellos cuatro dependen de este primero y ni siquiera tienen por qué conocerlo personalmente, simplemente la práctica que ellos realizan los mantiene en vínculo con éste y reciben de él lo que él recibe de Allāh. Extrapolándonos históricamente, Muḥammad era en su momento el polo auxiliador. Después hay otros siete personajes, y después vienen otros y después otros... son como escalones. Estas personas cumplen funciones como estábamos hablando y algunos de ellos reciben el título de revivificador de la religión, el que renueva el dīn, la religión. El dīn es el conjunto de la creencia islámica, es la práctica general pero el revivificador renueva al mismo tiempo el exterior y el interior, tiene los dos poderes, tiene la capacidad para ambas cosas. Entonces, cada cien años

viene una persona o un grupo de personas que cumplen con esa función. La readaptación del sufismo no se debe encarar como que debe adaptarse a la mentalidad occidental, de hecho debería ser todo lo contrario, es la mentalidad occidental la que debería orientarse hacia la espiritualidad porque lo que ha pasado en occidente es que el hombre occidental, por su amor al mundo, al dinero y a las pasiones del nafs, ha olvidado su espiritualidad, sin embargo, los šuyūj realizan adaptaciones porque, por ejemplo, los métodos que se utilizaban hace dos o cuatro siglos no son válidos hoy en día en cuanto a métodos operativos en la ṭarīqa. Hoy en día, por ejemplo, en la ṭarīqa en la que yo trabajo, la Murīdiyya, mi šayj me ha dicho “tú tienes que trabajar, es una obligación trabajar”. Antes había métodos en los que hacía “ḥalwa” y te retirabas de la sociedad para siempre, y era válido. Pero hoy en día tú tienes que trabajar, y tienes que cumplir con tu familia y con tus cosas. Pero eso no te excluye de las responsabilidades que tienes con Allāh. Esto es un buen ejemplo de adaptación. También a veces parece que las “ṭarīqas” se adaptan por cuestiones culturales y esto parece un accidente, esto no debería ser así. Porque la espiritualidad no depende de lo cultural. Por eso lo de “hemos mandado un mensajero para cada pueblo” porque en términos culturales no pensamos igual, sin embargo esto es secundario. Lo que más importa es que se puedan adaptar los métodos espirituales al ritmo de vida que llevan las personas en un sitio determinado y en una época determinada.

- ¿Crees que hay una acción del Estado marroquí que fomenta el sufismo por cuestiones políticas, si es que existe este aumento de las zawāyā?

- *Yo creo que actualmente sí. De hecho, mi anterior šayj, cuando recibí su autorización para trabajar en la zāwiya, lo primero que me dijo fue “no permitas que ningún político colabore contigo económicamente en la zāwiya porque van a querer imponerte cosas”. Eso me lo dijo mi šayj antes de morir, la última vez que le vi. Me dijo “si vas a construir la zāwiya en Venezuela constrúyela tú como puedas, que no te ayude nadie y menos políticos”.*

- Y muchas veces funcionan como centros culturales ¿no?

- *Sí. En Melilla, por ejemplo, los hermanos de Melilla han tenido un fuerte proceso de degeneración después de que muriera su šayj. Son buenos hermanos, gente con mucha baraka pero es lo que ha pasado. De hecho, lo que allí hay es un centro cultural.*

I.III De Marruecos (Tánger), 49 años, compositor, músico, especialista en el sufismo y en la música espiritual. Entrevista realizada en Tánger el 17 de diciembre del 2012.

En Marruecos hay tres “ṭarīqas” en general, aunque actualmente creo que una de ellas no existe. La primera sería la Šādīliyya, todas las “ṭarīqas” dependen de ella. Es una de las ṭarīqas más grandes del mundo. Abū-l-Ḥasan al-Šādīlī fue un marroquí, discípulo de Mawlāy ‘Abd al-Salām Benemšīš, que está enterrado actualmente en Egipto.

Hay otra ṭarīqa en Marruecos, es la Qādiriyya de Mawlāy ‘Abd al-Qādir al-Kilānī que existe actualmente en todo el mundo. En India, Pakistán, en Turquía, en Egipto, África negra, etc...., pero hay una especialidad de la Qādiriyya marroquí, todos los qadirīs del África negra dependen de la Qādiriyya marroquí.

La tercera ṭarīqa en Marruecos es la Jalwatiyya, es una ṭarīqa que viene de Egipto. Actualmente no hay miembros de esta ṭarīqa, o al menos si los hay son personas que yo no conozco, es algo minoritario. Pero a mediados siglo XIX, esta ṭarīqa tuvo un gran šayj, Sayyidī ‘Umar al-Šqalī y antes que él al-Quṭb Mawlāy Aḥmad al-Šqalī. Sus tumbas están en la medina de Fez; y también Mawlāy Aḥmad Ibn Ṭayyib al-Šqalī, enterrado con su hijo Sayyidī ‘Umar al-Šqalī.

Hay otra ṭarīqa que depende, creo, un poquito de la Šādīliyya que es la ṭarīqa Tiṽāniyya de Sayyidī Aḥmad al-Tiṽānī, que fue un discípulo de grandes maestros de la Šādīliyya, como Mawlāy al-Ṭayyib al-Wazzānī de la ṭarīqa Wazzāniyya que es una gran ṭarīqa del norte de África y Sayyidī Aḥmad al-Tiṽānī fue también un discípulo de grandes maestros como Mawlāy Aḥmad al-Šqalī, al-Jalwatī, etc...., pero Sayyidī Aḥmad al-Tiṽānī creó una ṭarīqa especial, la Tiṽāniyya, que actualmente existe en todo el mundo, desde Indonesia a Marruecos. Es una ṭarīqa un poquito especial.

Actualmente, muchas ṭarīqas que existen en Marruecos dependen de la Qādiriyya. Sus fórmulas son diferentes, como la Būtšīšīyya, que es una ṭarīqa qādiriyya de origen pero con características particulares, actualmente son muchos los bütšīšīes. Es como la ṭarīqa Qādiriyya pero tiene otra fórmula: hay un šayj en Oujda, por ejemplo, de la ṭarīqa Qādiriyya, pero no es de la Būtšīšīyya.

La Šādiliyya es un gran nombre y hay muchas ṭarīqas que dependen de ella. La que es muy conocida actualmente en el mundo entero es la Darqāwiyya. Mawlāy al-‘Arabī al-Darqāwī, que es el gran maestro del sufismo šādilī en Marruecos en el siglo XIX. Es el reformador de la Šādiliyya en el mundo musulmán. Actualmente hay darqāwīes en todo el mundo, en Siria por ejemplo, en India, en el sur de India, en Sri Lanka, en Palestina, en Egipto, todos los orientalistas (sufíes) franceses, por ejemplo, son darqāwīes. Los suizos y los alemanes también, porque esta ṭarīqa Šādiliyya, esta ṭarīqa Darqāwiyya, tiene dos razones para ser una de las más grandes ṭarīqas en el mundo musulmán porque hay la ciencia divina y la ciencia de la šarī‘a, son sufíes puros con al-faqr, la pobreza espiritual, etc. ..., es un sufismo puro y la ciencia de la šarī‘a, la ciencia de la ḥaqīqa (la Verdad). Hay muchos grandes nombres de sufíes en el mundo que son darqāwīes como por ejemplo el Emir ‘Abd al-Qādir de Argelia, el gran combatiente contra Francia, que fue un hombre magnífico en el sufismo; un “rey” otomano que fue un discípulo de esta ṭarīqa, ‘Abd al-Ḥamīd II que construyó una zāwiya en Topkapi, en su palacio de Estambul que se llama zāwiya Šādiliyya Darqāwiyya y hay muchos escritos que hablan de cantores marroquíes que viajaban a Estambul para cantar los poemas de los darqāwīes en presencia del sultán ‘Abd al-Ḥamīd II que abdicó en el año 1908. Actualmente, los más grandes nombres de los darqāwīes son Aḥmad al-‘Alawī que tiene una presencia muy fuerte en Francia y en Europa. Tiene muchos discípulos orientalistas entre ellos este gran sufí suizo Michel Balzon (filósofo) y en España la ṭarīqa Darqāwiyya está representada por los Murabitun de Granada, pero yo no sé si son darqāwīes discípulos del šayj ‘Abd al-Qādir al-Murābiṭ que es un escocés y discípulo del šayj Sayyidī Muḥammad al-Ḥabīb al-Amgārī de Mequinez...

Hay otras ṭarīqas, pero todas dependen de la Šādiliyya, como la ‘Isāwiyya una fórmula de la Šādiliyya Wazzāniyya o una fórmula de la Šādiliyya Ýazūliyya, la Našīriyya, una fórmula de la Šādiliyya. Todos son šādilīes, qādirīes, jalwatīes –en el siglo XIX había muchos jalwatīes en Marruecos discípulos de la gran madraza o de la gran zāwiya Jalwatiyya de Egipto, cuyo maestro es el šayj Sayyidī Muḥammad al-Bakrī. Un gran nombre del sufismo en el mundo musulmán.

-Si en el Islam se reúnen en la mezquita y ya se cumple allí con algunos de los preceptos, como realizar la oración por ejemplo, ¿qué función tiene entonces la zāwiya? ¿En qué momento surge la necesidad de acudir a una zāwiya? ¿Y por qué?

- En primer lugar, por los *šuyuj*; segundo porque hay, como dice (el gran *sufī andalusī* del s. XII) *Abū-l-Ḥasan al-Šuštārī*, una diferencia entre nosotros, que somos *fuqarā'* con "r", y los *fuqahā'* con "h", los *alfaqūies*, los teólogos. Un *faqīr* es un *sufī*. Podemos practicar música en la *zāwiya* y en la mezquita también. El *alfaqūi* va a decir que no podemos, que no es posible, etc., etc. *Abū-l-'Abbās Aḥmad al-Fāsī*, un gran nombre del sufismo marroquí, un gran sabio, escribió un libro que yo comenté titulado *Aqwāl al-fuqahā' wa-l-šūfiyya fi-l-samā' wa-l-raqs* (Dichos de los *sufīes* y los *alfaqūies* sobre el *samā'* y la danza), en este libro dice que la mejor práctica del *samā'* es en la mezquita primero, pero si hay problemas en la mezquita, entonces en la *zāwiya*. La *zāwiya* es una mezquita pero la mezquita es donde vamos para practicar *ṣalāt* y... después del *salāt*: *al-salāmu 'alaykum* y nos vamos...

-Originariamente no había tumbas en las *zawāyā* ¿qué ocurre cuando se introducen las tumbas? ¿Existe controversia a este respecto, principalmente al hacer allí el rezo?

- En la construcción de la *zāwiya* original no había tumba, pero sí hay actualmente tumbas. Hay muchos problemas con esto, pero para los *fuqarā'* si se practica los *awrād* del *dīkr*, el nombre de *Allāh*, etc.... en la *zāwiya* ¿porqué no (se puede hacer) después de poner allí una tumba? Se habla de la imposibilidad de enterrar en una mezquita o en un lugar que no esté especificado para las tumbas, pero hay un *ḥadīṭ* del Profeta que dice que "Dios da al profeta cinco cosas que no da a los otros profetas"... Toda la tierra es lugar para rezar, para los *sufīes* si toda la tierra es *ḥalāl* para practicar el rezo, en la *zāwiya*, aunque exista una tumba, también. Ocurre que hay personas que dejan dicho dónde quieren ser enterrados y si dicen en esta plaza o en tal sitio, es *wāyib* (deber) hacerlo. Actualmente, los *salafistas* crean un problema de eso pero siglos antes nadie hablaba de eso. Es algo normal. Hay muchas, actualmente, la tumba del Profeta se encuentra en la mezquita de Medina. Los *salafistas* dicen que si hay una posibilidad de apartar la tumba del profeta que se haga, son minoritarios pero la causa verdadera de eso, actualmente, es el petróleo.

-¿Puede ser que se hayan fomentado más *zawāyā* debido a ese movimiento *salafí*?

- Sí se han fomentado más "*zāwiyas*" pero no por ese movimiento. En el mundo occidental hay ideas e ideas políticas de "moda". Actualmente, si hay más "*zāwiyas*" es porque hay un gran número de discípulos y el *šayj* decide construirla en tal región.

Actualmente, no hay problemas para construir una mezquita o una zāwiya, la mezquita depende del Ministerios de Asuntos Religiosos pero la zāwiya depende del šayj, de la ʿarīqa, si hay realmente un šayj. El šayj de la zāwiya Būṭšīšīyya, por ejemplo, dice “vamos a construir una zāwiya en Agadir para nuestros discípulos”, entonces van y la construyen.

-Cuando el šayj fallece ¿quién le sucede y quién lo decide? ¿Se termina la ʿarīqa con él?

- *Nadie puede saber cuál es la sucesión en la vía espiritual, nadie, ninguna persona, ni siquiera el šayj... Hay una historia de un gran šayj, llamado Aḥmad Ibn Yaḥyà al-Lamtī, que vivió en el siglo XVI en Fez. Tenía muchos discípulos, era un šayj famoso porque el discípulo de su ʿarīqa tenía que trabajar en la plantación de la aceituna. Su dīkr no es (repetir) 1000 ó 2000 veces, sino plantar, trabajar en el campo. Su sucesor fue Abū al-‘Abbās Aḥmad al-Šahwī, un discípulo no conocido para todo el mundo. Una niña le había pedido que le trajera frambuesas y en aquel momento no había en Fez, así que se fue y le trajo frambuesas. El día en que murió el šayj al-Lamtī estaba diciendo varias veces “¿Quién está en la puerta?” y siempre respondía “Aḥmad al-Šahwī... Al final de su vida dijo: “Dios no ha querido más que a al-Šahwī. Así que, al-Šahwī fue su gran sucesor y una gran figura del sufismo marroquí que tiene una magnífica tumba en Fez, en Batha. Un šayj puede tener miles de discípulos, pero su sucesor puede no ser uno de ellos. La sucesión espiritual no es la material, actualmente para la baraka el sucesor es el hijo del šayj; solamente si el šayj no tiene hijos, es su cuñado o una persona de la familia. Por ejemplo, en la darqāwiyya hay un šayj, Mawlāy al-‘Arabī al-Darqāwī. Desde el Profeta Muḥammad hasta Mawlāy al-‘Arabī al-Darqāwī ha habido creo que ochenta o setenta šuyūj, pues bien, sólo ha habido un šayj cuyo sucesor haya sido su hijo, fue Aḥmad Ibn Ma‘an al-Andalusī, una gran persona. Hay otros, como el caso de Mawlāy Abū-l-Maḥāsin al-Fāsī, un gran sufí del siglo XVI, en el que su sucesor no fue su hijo, sino otra persona –aún teniendo cinco hijos ulemas–. El sucesor del šayj fue su tercer nieto. Hay fórmulas para que el šayj diga “este” (es mi sucesor), pero la mayoría no lo dicen, si es una ʿarīqa de verdad.*

-Ayer hablábamos de la relación existente entre el šayj y el murīd y de su importancia... ¿Qué ocurre cuando un sufí no tiene maestro?

- Todos tienen maestros pero cómo encontrarlo, sólo Dios lo sabe. Como dice Mawlāy al-‘Arabī al-Darqāwī, si no hay šayj en tierra del Islam, lo habrá en la tierra del našārà (del cristianismo). Hay que buscarlo activamente. Actualmente en el mundo hay maestros, pero la mayoría de los šuyūj que hay en el mundo son de baraka solamente, pero el šayj de “educación” (tarbiyya), de formular, son raros. Mawlāy ‘Abd al-Salām Benemšīš fue un gran maestro que sólo tuvo un discípulo, pero su discípulo tuvo miles. Actualmente podemos ver un šayj con un millón de discípulos, pero se trata de un šayj de forma, de baraka. El šayj de tarbiyya es difícil, todos los šuyūj de tarbiyya tienen que encontrar discípulos verídicos.

-Y en el sufismo marroquí ¿cómo es la figura de la mujer? ¿Hay mujeres? ¿Se las considera šayja?

- Sí, hay mujeres, hay mujeres en el sufismo, en las biografías, en las biografías de los grandes maestros del sufismo, en todos los libros hay mujeres y hay libros que hablan de mujeres sufíes. Ibn ‘Arabī habla de uno de sus šuyūj que era mujer, una mujer de Córdoba llamada Šams al-Fuqarā’ que tenía noventa años... Ibn ‘Arabī era, por aquel entonces, un joven de 17 o 20 años y decía “yo no puedo verla porque tiene figura de niña con mofletes sonrojados” y ésta le dijo a su madre “Ibn ‘Arabī Muḥammad es tu hijo material, pero es mi hijo espiritual”. Ibn ‘Arabī tiene un libro donde dice que sus šuyūj son nisā’ (mujeres), y otro donde habla de la posibilidad de tener muchos šuyūj al mismo tiempo. Ibn ‘Arabī dice en su libro al-Futūḥāt al-makkiyya que “un caballo de Sevilla es mi šayj”... Dice que tiene otro šayj que es el mizwāl, un instrumento para distinguir la oración de al-zuhr de la de al-‘aṣr (reloj de sol). El sufismo es una idea que hay que conocerla en profundidad.

-Cuando he preguntado a algunos marroquíes por mujeres šayjas me han dicho que no hay...

- Lo que no hay es conocimiento...

-¿Me puedes nombrar aunque sea una o dos de Marruecos?

- Hay una figura muy conocida que es Zahrā’ al-Kūš cuya tumba está en Marrakech, en la mezquita al-Kutubiyya, hay una tumba blanca a unos metros de la puerta de la mezquita. Al lado está la tumba de Zahrā’ al-Kūš, hija de un gran sufí (Sayyidī

'Abdallāh) al-Kūš, detenido por los portugueses en la ciudad de Azammur. Una mujer también portuguesa, no musulmana, detuvo a dos sufíes, uno de ellos al-Kūš, y el otro no recuerdo su nombre. Esta mujer portuguesa se dio cuenta de que esos dos hombres eran puros, diferentes, y un día les dijo: "este libro es herencia de mi padre y mi padre lo heredó de su padre, llegó de una biblioteca musulmana de Lisboa". Y les dio la libertad y les regaló el libro. Actualmente tenemos el libro en bibliotecas, este libro es el único manuscrito, viene de Portugal y fue a través de al-Kūš. Su hija Zahrā' tenía una belleza increíble. El gran sultán de los sa'díes, un sabio, quería casarse con ella... pero murió sin casarse. Hay escritos, todo el mundo habla de ella. Hay una gran sufi que se llamó Raysūnī, la antepasada de los Raysūnī del norte de Marruecos... Está también 'Ā'īša, que fue la madre del gran sufi Ibn 'Askar al-Šafšāwanī; una mujer de Chefchaouen, al-Sayyida al-Ḥurra, que fue la mujer del Sultán (Aḥmad) al-Waṭāsī, que fue una šarīfa. Es un caso diferente de la primera. La primera, Zahrā' al-Kūš, no pudo casarse con el sultán; la segunda, al-Sayyida al-Ḥurra, era hija del gobernador de Chefchaouen, y capitán de los soldados de Granada en el momento de la reconquista, había un gran sufi Abū Zayd 'Abd al-Raḥmān Ibn Raysūn, gran reformador del sufismo marroquí, que quería casarse con ella pero su padre dijo que no, "tiene otra ocupación". Es otro gran personaje del sufismo. Las mujeres aparecen en los escritos de grandes sufíes. Son los mismo que lo hombres, no hay diferencia.

-La verdad es que los sufis antiguos parecían poetas, filósofos...

- Sí, todos filósofos... Ibn 'Arabī filósofo..., o poetas como Rūmī... Šams al-Tabrīzī también. Actualmente, los orientalistas hablan de una relación homosexual entre Rūmī y Šams. Los orientalistas que trabajan, por ejemplo, la literatura persa. A través de Šams, Rūmī mira a Dios... es como lo que hablábamos ayer del vino y de poemas que hablan también de los discípulos, como el del poeta sufi granadino Abū-l-Ḥasan al-Šuštārī (s. XIII).

El problema es que hay muchos grandes poetas musulmanes de Granada de los que no se habla en España. Actualmente podemos hablar de Ibn Zamrak (s. XIV), de Ibn al-Jaṭīb (s. XIV)... ¡qué poetas! España no habla tanto de estos poetas como de los más actuales como Lorca... Ibn al-Jaṭīb fue un gran sufi, un gran discípulo de un šayj de Salé... Tengo una historia: en 1997 dimos un concierto en la Alhambra, en el Festival Internacional de Música y Danza, y me preparé un poema de Ibn al-Jaṭīb que él mismo

había recitado allí, en la misma plaza, ante el rey nazarí. La noche que nosotros tocamos era la noche de Mawlid al-Nabī, del nacimiento del Profeta, e Ibn al-Jaṭīb recitó el mismo poema en la misma plaza, siete siglos antes y la televisión española habló de esto. Querían que recitara con sintetizadores, pero me negué. Hubo muchas coincidencias esa noche.

-Del Festival de Música Sacra de Fez, me sorprendió que casi no haya música sufi...

- *Es cierto. En el palacio al-Muqrī dicen que hay música sufi, pero hay muchas mujeres que van con sus hijos pequeños y estos están llorando todo el rato... hubo música sufi solamente entre el año 1994, que fue el primer festival, y el 2001... Es un festival para dar una imagen falsa, los especialistas que hay no son tales, (es cuestión de) dinero.*

I.IV De Marruecos (Fez), šarīf (descendiente del šayj Sayyidī Aḥmad al-Tiḡānī) de la ṭarīqa Tiḡāniyya, presidente-fundador de la asociación sufi *Le Cercle des Souffles*. Entrevistas realizadas en Fez el 22 y 23 de Diciembre de 2012.

Mi abuelo, Aḥmad al-Tiḡānī, está enterrado aquí, por eso es una zāwiya. Él fue el fundador de la ṭarīqa Tiḡāniyya. Yo también soy descendiente del Profeta Muḥammad, entre Aḥmad al-Tiḡānī y yo hay 22 “abuelos”. Un šayj es un guía espiritual y un šarīf es quien coge la baraka, descendiente del Profeta. En la Tiḡāniyya solo hemos tenido un šayj, Sayyidī Aḥmad al-Tiḡānī. Yo soy šarīf y también hay mujeres šarīfa.

La zāwiya es como una casa, es como un “monasterio”. Es un lugar donde las personas se reúnen. Hay diferentes tipos de zāwiyas. Puede haber zāwiyas donde hay una tumba, un santo dentro, como aquí en Mawlāy Idrīs; también una zāwiya puede ser un centro espiritual y una ṭarīqa, como por ejemplo la Wazzāniyya. Las prácticas son diferentes, dependiendo de la zāwiya y la ṭarīqa a la que pertenezcas, pues en ellas se hace el ḡikr propio de esa ṭarīqa. También se enseña religión, pero aquí no hacemos la oración comunitaria del viernes.

-¿Aquí se cierran las puertas?

- Nunca cerramos, solo por la noche. Este lugar es un mazār, un lugar de visita. Donde rezas para la baraka. Es como un centro espiritual. Esto es también ḍarīḥ y zāwiya. Ḍarīḥ significa tumba y aquí la hay. La zāwiya, simbólicamente, significa la esquina donde las personas se reúnen. Hay un libro sobre todas estas zawāyā. Ṭarīqa es como el camino, la ṭarīqa tiyāniyya es una de las más grandes del mundo, tenemos como quince millones de seguidores, y en España y en Granada, donde he ido a hacer el ḍikr, también. Tiene muchas zawāyā por todo el mundo, muchos discípulos en todo el mundo.

En la Tiyāniyya no hacemos música. No tocamos música, solo algún canto al Profeta en la mañana del viernes. Y algunas personas vienen los viernes y realizan el samā'. Los espectáculos de música sufí no se hacen en un lugar espiritual, esto es un lugar serio, no hay danza ni música, solo expresión de sentimientos.

-Cuando estuve en Túnez, en algunas zawāyā donde se hacía música malfūf o malḥūn no usaban instrumentos musicales, solo el bandir, pero no instrumentos de cuerda... ¿se consideran ilícitos?

- Sí, en Túnez hay zawāyā que lo practican. El tema de los instrumentos no es una cuestión de lícito o ilícito, sino de la interpretación que se hace de los hadices, pero no es ḥarām. En la tiyāniyya no se usan los instrumentos, son para celebraciones, para dar energía, para la danza, pero no para temas espirituales ni para rezar. Y lo que ves aquí, en la medina de Fez, son sólo cosas del festival.

-¿Existe un resurgimiento de zawāyā en Fez?

- Depende de los lugares, en Fez no hay más zawāyā y algunas han cerrado, porque hay más salafismo y wahhabismo.

-¿Pero las zawāyā sirven para contener este movimiento, no?

- Sí, pero los wahabíes y salafíes tienen más dinero, Arabia Saudí, Qatar..., tienen más dinero y les dan mucho dinero. Para ellos las zawāyā no son musulmanas.

-¿Que tiene que hacer un sufí para formar parte de una ṭarīqa?

- El sufismo es la parte espiritual del Islam. Todos los šuyūj enseñan a sus murīd o faqīr, el muqaddam es quien hace las iniciaciones; los šuyūj son los fundadores de las

ṭarīqas. La tiyāniyya es diferente a otras ṭarīqas porque nosotros hemos tenido siempre un šayj, solo uno, te voy a explicar la pirámide: el šayj al-Tiyānī, después su familia, el muqaddam y el faqīr.

-¿Y sobre la relación entre el faqīr y el šayj que comentábamos ayer...?

- *El šayj de la tiyāniyya murió hace 200 años, es quien está en la tumba que viste ayer. No hemos tenido más šayj que él. El muqaddam, quien hace las iniciaciones, puede conectar directamente con el šayj, no con la šayja, porque no tenemos, aunque sí que tenemos mujeres muqaddama.*

-¿En qué se diferencian unas ṭarīqas de otras?

- *En el dīkr. En la tiyāniyya consideramos que existen maqāmāt diferentes, estas cosas también las diferencian.*

-¿Hay subvenciones a zawāyā?

- *El rey da subvenciones a las zawāyā de la Tiyāniyya y a la de Mawlāy Idrīs. Sí que hay (subvenciones) pero tampoco tanto.*

I.V De Marruecos (Fez), 50 años (aproximadamente), sufí de la ṭarīqa ŷazūliyya, de la medina de Fez y calígrafo para varias ṭarīqas. Entrevista realizada en Fez en diciembre de 2012.

Este informante me explica que, además de las cinco oraciones obligatorias en el Islam, el sufí ora más, especialmente entre los rezos del *Magrib* y del *‘aṣr*. Me hace una simbología con las veces que se leen azoras en las mezquitas y su repetición a lo largo de un mes hasta completar la recitación del Corán.

Me conduce a su *zāwiya*, la del imán Sulaymān al-Ŷazūlī, donde hay un *dīkr* especial de al-Ŷazūlī. Según este informante, los sufíes pueden reunirse para rezar los lunes, martes y jueves, o bien todos los días porque ese es “su trabajo”.

En las reuniones de la *ṭarīqa Ŷazūliyya*, se menciona constantemente el nombre del imán al-Ŷazūlī. Las sesiones de *dīkr* se suelen hacer tanto a las diez de la mañana

como a los ocho de la tarde, antes del rezo de la mañana o después del rezo del *Magrib*. Si se cierra la mezquita, se van a la *zāwiya*.

A la pregunta de si hay mujeres *šayja*, el informante responde que “*por supuesto, pero generalmente son profesoras de Civilización Islámica y enseñan a leer el Corán*”.

Según el informante, en el *darīḥ* hay luz y agua y se puede estar allí dos o tres días, sin embargo, los *maqām*, como los morabitos o los mausoleos, son solo para visitar. Normalmente están cerrados y se abren para los visitantes.

**I.VI De Marruecos (Fez), 37-38 años, de la medina, musulmán, ceramista.
Entrevista realizada en Fez en diciembre de 2012.**

- Hay como mucho 20 *zawāyā* en el mapa, pero la gente dice que hay más de 200.
¿Crees que hay nuevas *zawāyā*?

- *No, no hay nuevas.*

- ¿El rey las subvenciona?

- *Sí, pero no a todas, sólo para controlar a las más antiguas.*

-¿Hay una “moda” del sufismo?

- *Los sufíes no siguen el mensaje original, lo cambian y dicen que son sufíes pero no lo son. Para ser sufí necesitas un *šayj*, en todas las *ṭarīqas*. El *šayj* te da algunas palabras, un *ḍikr* para repetir.*

- ¿Pero en la *ṭarīqa Tiḡāniya* ahora no hay un *šayj*?

- *Sí. Pero él le dio el *ḍikr* a alguien.*

- ¿Compartes la filosofía sufí?

- *El sufismo original es bueno, pero se olvida de la vida cotidiana, lo sufíes sólo hacen ‘*ibāda* (devoción). Están en el buen camino, el camino del Profeta, del *ḥadīṡ*, del Corán, pero se olvidan de la vida.*

- ¿Qué piensa de algunas prácticas sufíes, como la de visitar las tumbas para adquirir la *baraka*?

- *Ellos creen en eso, pero no. La baraka es en esta vida, cuando mueres se acaba, excepto en el caso del Profeta.*

I.VII De Marruecos (Tánger), 30 años, estudiante de doctorado. Entrevista realizada en Tánger en diciembre de 2013. Cuestionario respondido por correo electrónico en junio de 2014.

-¿Podemos hablar de un resurgimiento del sufismo en Marruecos? ¿Está vinculado a la acción del estado marroquí? Y si es así ¿por qué crees que se fomenta, por cuestiones políticas...?. ¿El papel del salafismo tiene algo que ver?

- *Bueno, no creo que tenga mucho que ver el salafismo con el sufismo, ya que son dos orientaciones bien distintas, incluso a veces se oponen y guardan cierta rivalidad, eso en términos sociales, pero si queremos buscarle alguna explicación en la política marroquí, (hay que) observar que el poder nunca ha dudado en emplear cualquier tipo de movimiento, escuela, u organización para garantizar la estabilidad interna del país.*

-¿A qué crees que se debe el resurgimiento del sufismo?

- *Retomo la respuesta anterior para contestar a esta pregunta. Como bien se sabe en Marruecos hubo un momento donde el poder y la casta gobernante chocaba con el sufismo, las *zawāyā*, porque estas tenían una labor importante, tanto social como religiosa, una labor que llegará a su auge con la independencia donde desempeñaron un importante papel. De allí que se consolidaron hasta llegar a ser un peligro para el poder. Antes de esto, la política marroquí optó por el apoyo de los movimientos islamistas de carácter más bien salafista y redujo su apoyo a las *zawāyā*.*

-¿Crees que existe un resurgimiento del sufismo en Marruecos?

- *No se puede hablar de un resurgimiento del sufismo en Marruecos, porque éste nunca desapareció, y quizás una de las cosas que jugaron a su favor ha sido la gran tradición y el arraigo que tiene dentro de la sociedad marroquí.*

-¿Que ṭarīqas conoces en Marruecos y cuales crees que están activas en la actualidad?

- *La ṭarīqa qādiriyya būtsīšiyya sé que está activa y disfruta de buena fama a nivel nacional; también está la ṭarīqa Naṣīriyya que heredó la doctrina de las enseñanzas del imam al-Šādīlī. La ṭarīqa Gāziyya, ubicada en el sur de Marruecos, fundada por Ḥasan al-Gāzī, discípulo de al-Malyānī.*

-¿Se está produciendo una apertura de más zawāyā?

- *Las zawāyā, en su origen, eran escuelas y centros donde se impartían clases y se daban charlas; era un refugio para el sufí; sin embargo, cumple otras funciones ya que a nivel social difundían ideas y creencias sufíes que sin lugar a duda dieron sus resultados y afectaron a la estructura sociopolítica y religiosa.*

-¿Y qué diferencia hay para ti entre la zāwiya y un mausoleo, un darīḥ o un cementerio?

- *Bueno, en los cementerios no se llevaba a cabo ningún tipo de actividad ni espiritual ni intelectual y esa es la gran diferencia. Podemos decir que era un lugar que está en relación directa con la vida de después de la muerte, mientras que la zāwiya cumple las dos funciones, un lugar donde se adora a Dios y donde establecer relación directa con Dios.*

-Con respecto a los festivales de Marruecos, como por ejemplo el Festival de Música Sacra, el Festival de Música Sufí... ¿qué función crees que desempeñan? ¿Por qué a partir del 2004 surgen tantos eventos de este tipo?

- *Eso entra en la política del país, ya que después de los atentados del 11S, Marruecos se ve obligado a limitar las corrientes salafistas y como contraposición fomentar el sufismo, por eso se están organizando festivales a gran escala, invitando músicos y sufíes de casi todo el mundo.*

-¿Todos los miembros de las ṭarīqas en Marruecos son sufíes? ¿Funcionan las ṭarīqas como centros espirituales o culturales?

- *La gran mayoría son sufíes, claro; los centros cumplen la función de difundir sus ideas y pensamiento, hacer alarde de su ṭarīqa.*

-¿Hay mujeres ṣayja? ¿Conoces alguna?

I.VIII De Marruecos (Fez), Amina Alaoui. *Munshida* (cantora), música arábigo-andaluza. Entrevista realizada en Granada, 2007.

Amina Alaoui pertenece a una familia profundamente vinculada a las tradiciones marroquíes, tanto cultas como populares. Perteneciente a un medio intelectual y artístico, desde los seis años comienza a aprender el canto arábigo andaluz, piano clásico, danza contemporánea y clásica, marroquí y oriental, que profundiza con los Maestros y en el Conservatorio de Rabat.

Sus primeros poemas son publicados cuando solamente tiene diez años. Por otra parte sus estudios universitarios le llevan a dedicarse a la filología y a la lingüística (árabe, francés y española). Desarrolla un trabajo de investigación personal sobre los cantos árabes-andaluces y orientales, y más tarde se especializa en el canto árabe-andaluz “Gharnatí” (procedente del reino de Granada).

Se inicia en el canto clásico persa con Djallal Akhbari, con el que comparte algunos conciertos, y en el canto medieval europeo con Henri Angel. Su recorrido estos últimos diez años está jalonado de encuentros y de conciertos con músicos de gran reputación, como Djaamchid Clicmirani, Henri Agnel, Djalal akhbari, Pedro Soler. Hameed Khan, Renaud García-Fons, Pablo Cucco, Hughes de Courson. Bruno Sansalone, etc...Y con cantantes y compositores como Lluís Llach-Nena Venetsanou, Angélique Ionatos, Loudovikos, Soeur Marie Keyrouz, y la Philalaonic London Orchestra entre otras muchas.

Estos fueron algunos aspectos de nuestra conversación.

- Tus comienzos, influencias...

- *“A los seis años. Es la familia. Cantaba y tocaba música en el ámbito familiar, fue un primer contacto con poesía y canto andalusí. Segunda vertiente una atracción interna o interior y una sensibilidad hacia la música que me abrió una ventana hacia otras músicas. Teniendo en cuenta que mi madre es pintora, es un ambiente cultural, intelectual también abierto hacia el mundo. A través de este ámbito descubrí la música clásica, india, músicas que venían de otros países. A los ocho años comencé a estudiar solfeo, música y piano. Viví la parte tradicional con la herencia y tenía la parte cultural*

con la apertura al mundo Occidental. La enseñanza musical andalusí, la tuve en Fez, en Rabat mundo occidental” (nacida en Fez aunque vivió en Rabat).

- Aportaciones de la cultura árabe a la música.

- *“Medieval,...Aportaciones culturales a Occidente. Historia al-Ándalus. Lo que me salta a la mente es toda una aportación de instrumentos musicales como el ‘ūd. Varios instrumentos que han permitido ampliar la música en Europa. Derivados del ud, la mandolina instrumento occidental basado sobre el ‘ūd. La viola, nombre antiguo de la guitarra y los lutier de la época de Alfonso décimo, estamos en el S.XIII. Pusieron una tabla llana en vez de curva y en lugar de doble, una cuerda! Y fue una revolución del ‘ūd. Teniendo en cuenta también, que a pesar del corte que hubo con la música árabe (un corte físico, pero moral no hubo). Por ejemplo, en el renacimiento el ‘ūd fue instrumento fundamental. Juan Sebastián Bach, componía a base del ‘ūd.*

Dos libros fundamentales, “la música andaluza-medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger” y “el sol de Alaría de occidente” Sijfrid Hunke, libro histórico sobre la influencia del mundo árabe en Occidente (ciencia, filosofía,..)

- A la pregunta para los chicos ¿por qué tocar? En tu caso, ¿por qué cantar? o lo que te parezca mencionar en torno a ello.

- *“En ocasiones está mal visto ser músico si tienes una familia...” (Entramos a hablar ambas un poco de ello y prosigue..) Es una pasión que tienes y al mismo tiempo, si te haces la pregunta ¿por qué amar? si tienes explicación a por qué amar puedes tener explicación a por qué cantar. Las dificultades desde el punto de vista musical, al cien por cien, es un camino de iniciación que nunca para. Que está siempre evolucionando. Yo diría, como llegar al duende. Como encantar al auditorio y como digo yo “como alcanzar el canto de los pájaros”. Es decir, hacer del cante como un diálogo completamente natural que puede expresar todos los sentimientos que existe en la naturaleza. Habiendo traspasado, todas las dificultades técnicas para alcanzar esta expresión. Y eso, para mí, es igual para un músico. Como cuando escuchas la música de Miles Davis. Lo hace con una naturalidad, porque ha alcanzado “el canto de los pájaros”. Es muy simple. Cuando cualquier arte que ves (un cantante mundo oriental, secuencia en el mundo del flamenco,..) cuando está bien hecho, estos artistas, cuando son grandes, te transmiten un sentimiento de que el arte es fácil, de esa naturalidad. Y*

te transmite al mismo tiempo, con esta naturalidad, la fascinación. Y también, conjunto a esto, un sentimiento de ligereza. No en el sentido pequeño, amplio...ligero, como una pluma. Cada toque de voz, como lo que de voz ligero, espontáneo, natural.

En el ámbito social...cómo mujer, en el mundo artístico (“de los colegas”, hombres, voy a hablar). Sufrí mucho del machismo musical de los colegas. Y eso lo puedo explicar... Por ejemplo (y le sale en un bonito francés.. “que he vivido”) muchos músicos andalusíes no podían soportar que una mujer tuviera más talento que ellos. Que fuera un líder, por ejemplo vocal. Y al mismo tiempo si reaccionan así, es porque reconocen en ti talento, y lo dicen. Otras dificultades. También es la competencia que hay entre artistas muchas veces mezclada también con los celos. Que a mí, realmente, no me dañan. Y me permite avanzar, y sobrepasarme, de nuevo.

Dificultades, por ejemplo, del mundo árabe. Cuando empiezas una carrera de cantante, está en la mente “que es una mujer ligera” en cuestión de virtud y de moral.

- ¿Cuándo vivías en París también?

- *Antes pasó también en Francia. De los de los treinta a los setenta. Ahora no. Esta etiqueta, es una etiqueta que te pegan en cuanto a una moral religiosa, que... como puedo decir si tengo que desarrollar...Que impide, a la mujer, tener liderazgo en la sociedad (no permite). Que considera el rol de la mujer que debe tener efecto detrás de la cortina, no delante de los focos. Otras dificultades...La dificultad hacia el mundo mercantil-cultural. Es decir, de que permites, a través de ti. Que los manager, empresarios, viven, vivan de tu arte. Muchos de ellos te ven como una caja... “tirroir caisse” de dinero. Siempre te guían ellos, porque ellos lo que ven es el rendimiento “que es lo que me vas a hacer ganar”. Intentan modificar tu expresión artística para que sea más fructosa o rentable. Y, de algún modo, profanan y alteran tu esencia artística.*

El más noble, dentro de todo lo que hemos dicho, es el público. Porque el público tiene una postura clara. Quiere lo que haces o no lo quiere. Es decir, vibra o no vibra a tu música. Y luego...viene, el sentimiento. Sentimiento de amor que el público tiene al artista. Te ama, o te odia. El público, no puede odiar. Pasa de ti por que quiere a otros artistas, y es él, el que mantiene viva llama de artista.

- ¿Qué significado tiene para ti la música?

- *La música es una pasión y una vocación. Empecé a los seis años, en los años veinte. Y tengo un amor muy fuerte a la música. Y por esto, investigo en musicología. Para buscar sentido a lo que hago. Para buscar sentido, a mi cante. Y cuando encuentras el sentido de esto, llegas a transmitirlo al público. Transmitirlo. En el sentido de que despiertas la conciencia emocional, y al alma del espectador. Y este es, el papel del arte. El papel del arte es despertar todas las entidades emocionales del ser humano. Como un tipo de medicina del alma. Cómo un médico lo es del cuerpo.*

La música es una entidad, no es indivisible. No se puede dividir en comportamientos de árabe, occidental. Es, una expresión, de la naturaleza humana. Pero, puedo decir al mismo tiempo si ponemos en ecuación música árabe-occidental es el espejo del pensamiento de civilizaciones distintas. Es cómo decir “la filosofía occidental” que está basada en la razón y en metafísica y “la filosofía oriental” que está basada en la percepción sensitiva del universo. Esa es la diferencia. Pero si vemos el fondo, son dos maneras de pensar que van al mismo sitio es el alivio del alma. Sí. Es el alivio del alma, porque estas buscando la verdad. Sólo, por vías distintas.

- Tu primer, hermoso, recuerdo musical.

- *La persona que me dio ganas de cantar fue Munir Bachir. Fue en el ochenta y cuatro, en Arcila, Marruecos. El tocó... era amigo de mi madre. Nunca tocaba para baile y bailé sobre su música. Escribí un poema sobre su música y se lo mandé.*

-¿Bailaste con él?

-*Y él me ha dicho “Amina no baila, dibuja la música”. Y eso fue la chispa. Despertó en mí las ganas de hacer de la música mi vida. Es la persona que me reveló. Porque yo tenía una formación musical del conservatorio. Siempre hay una persona que te empuja. Me propuso luego cantar con él, en Babel, en el Templo de Astar y murió luego. Tengo varios, muchos recuerdos musicales. Todo lo que me ha permitido avanzar, enriquecerme, crear en el mundo musical. Fueron buenos recuerdos después de Munir Bachir.*

Preludio de Bolero de Rabel, con la orquesta filarmónica de Londres. Fue un recuerdo que me traspasara él, el Royal Albat Hall. En contrapuesto de esto, te vas a

reír pero es verdad, el ser más grande que me ha dado una lección de cante fue un pájaro. Fue una amiga que tenía un canario enfermo y perdía plumas. Me dijo tú que eres cantante si puedes hacerle cantar de nuevo. Y el primer segundo y el tercer intento que hice para despertar en él las ganas de cantar fallé. Porque decía bueno “yo soy capaz de hacerte cantar porque manejo la voz”. Que fue un sentimiento un poco vanidoso por mi parte. Y cuando estaba desesperada diciendo “ostras no puedo, pero voy a intentar más”. Y lo hice. Con un sentimiento de humildad, cantando de manera suave para no espantarle la sensibilidad. Y entró en ese momento en diálogo conmigo, y hemos cantado juntos y escuchaba lo que me decía y contestaba simplemente a lo que me decía. Fue, una lección magistral de cante.

- Cantar ¿que simboliza?

- *Lo que se concibe claramente se expresa claramente. Me formé e hice nombre en París. Después de veinte años de carrera, de trabajo, de esculpir mi expresión artística. Puedo, no ser funcionaria de mi trabajo.*

- ¿Granada no te limita a nivel artístico. No sientes que deberías estar en otro lugar?

- *Vine a Granada a escuchar los pájaros, ver este cielo, el silencio...para poder continuar en esto. Y también, haber tomado un sitio a nivel artístico como referencia. De todas maneras, para empezar una carrera artística, hay que empezar por un lugar, a mí me tocó París y se abre como horizontes.*

- Háblame de tus preferencias musicales ¿qué géneros prefieres?

- *Tengo un gusto muy ecléctico. Yo escucho músicas de varias partes del mundo. Rock, clasic europea, India del norte, árabe, persa, flamenca,...de todo. La que más prefiero, es la que me hace vibrar, vibrar mi fibra artística, mi ser. Y eso puede cambiar con el tiempo porque vas teniendo experiencias de vida y música nuevas. Y se abre a otras cosas y hay cosas que no te hacían vibrar y hablan contigo. A los dieciocho oía mucha ópera, ahora no. La música que me transmite amor, es la que más me gusta. O esta sensación del amor.*

-Dime una canción

- Hay tantas... Puede ser *Umm Kaltūm, Robayat al hayan*. Puede ser el ave María cantado por la Calas. Puede ser, hotel California de Egels. La música de Munir Bachir. Puede ser una soleá cantada por Pepe Marchena o el niño de Almaden.

- ¿Qué significado le das a la danza y qué relevancia tiene en la música? ¿Cómo ves esta “moda” de las occidentales por el baile?

- Por ejemplo, cantar, es como dar cuerpo al verbo que estas cantando y transmitir el sentido del verbo. Pero quedamos en un mundo abstracto. Es decir, que el significado de un verbo no lo puedes tocar. Lo puedes concebir intelectualmente, y la danza es dar cuerpo a la música. Hacer de la música un cuerpo y la abstracción la hacemos tangible a través del cuerpo, del gesto, del movimiento, expresión de la cara... Al mismo tiempo, eres un músico más. Y tu instrumento, es tu cuerpo. Y tu alma, tu sensibilidad, y al mismo tiempo, eres el vector de transmisión de la emoción abstracta de la música, que la haces cuerpo –esta emoción-.

Referente a lo de la moda. Cada cual busca algo en la moda. Es la tendencia del gusto. Un gusto en un periodo. Pero es una cosa mercantil para poder vender este producto. Sabes, lo exótico atrae porque tiene una parte de misterio, de fascinación por algo ajeno a nosotros. Pero al mismo tiempo, forma parte de nosotros pero lo desconocemos. Hay muchas occidentales que aprenden la danza oriental y trabajan sobre una parte del cuerpo que no suelen. Es la conciencia del tronco, de una parte del cuerpo y es importantísimo. Es tomar conciencia de una parte vital. Van a buscar el conocimiento de su propia feminidad. Es cómo de manera alegórica, es cuando te pierdes en una Medina o en la carretera pues mides tu capacidad de encontrar el camino, a ti mismo. Ir al exotismo “es una manera de perderse para mejor encontrarse”. Y si hablo esto es la manera más inteligente de abordar el exotismo. Si que existe también, tengo en cuenta esto, que existe el hecho de seguir la moda como rebaño de corderos. Tomando, abordando, en este caso, la danza oriental de manera superficial y caricatural. Saliendo de esta experiencia sin fondo. Claro, cuando ves sin el conocimiento que requiere la primera manera de abordar el exotismo es decir de ahí simplemente con la forma y no con el fondo. Si quedas con la forma es reductor. No ves el todo, ves la casa a través del cerrojo de la puerta. Y cuando lo ves así, es frustrante o hay personas que van más allá y los hay quien se quedan detrás de la puerta. No juzgo, hay maneras de ver.

- Cítame, cuáles son para ti, los grandes. Los grandes del baile, de la canción, de la música.

- *Música de jazz, Miles Davis. Cante oriental, Reza Shadjarian Irán. De Siria, Sabam Fakhri. Egipto, Oum Kalthum. India –flauta-, Hariprasad Chaurasia y del cante Lakshmi Shankar o Parveen Sultana. Cithare, cítara,.India, Ravi Shankar. Cante Andalusí, Al jhasi de Fez (murió en los sesenta) y Abdelbrim dali de Argelia (que también en los sesenta).*

- Visión de futuro. ¿Occidente comprende este arte?

- *Filosofía metafísica y la sensitiva. Hay un punto de encuentro cuando intentas comprender el mecanismo. Como dice Titus Burckhart, historiador del arte hispano-musulmán, para comprender una civilización egolimé, hace falta, hay que amarla. Y ahí, puedes compenetrar en su esencia. Es decir, entender cómo funciona. Captar el sentido de ella.*

I.IX De Marruecos (Tetuán), Uzman AlMerabet. Músico, Aouad (tañedor de ‘ūd), lutier e investigador. Entrevista realizada en Granada, 2007.

Nace en Tetuán, en el seno de una antigua familia de músicos andalusíes. Con seis años comenzó sus estudios musicales en su ciudad natal en el conservatorio de música arábigo-andaluza. Desde 1981 forma parte del mundo de los trovadores arábigo-andaluces combinando en su quehacer instrumentos de cuerda mediterráneos y del cercano oriente: laúdes de diversas procedencias (ud, saz, buzuki y utar) así como la mandolina, la cítara, qānūn... Después de integrarse en diversos grupos de fusión arábigo andaluza decide continuar como solista e investigar en los orígenes de la riqueza instrumental andaluza y del norte de África. Además como fruto de su trabajo de recopilación de instrumentos étnicos ha llevado a cabo varias exposiciones en Granada, Málaga y Barcelona. Su labor de investigación le ha llevado a trabajar para el Centro de Documentación de Música Andaluza de Granada, el Museo Medieval de Londres y la Universidad de Santa Cruz (California). En 1999 ha participado en el festival de música antigua de la Universidad de Tartu (Estonia), dando conferencias y seminarios sobre la música del Norte de África. Su labor de lutier e investigador de

instrumentos magrebíes y andalusíes le lleva a crear un museo permanente en el Centro Cultural Dar Ziryab el cual dirige. Forma junto a su hermano y otros componentes Al-Maqam y más tarde Al-Tarab.

- Tus comienzos, influencias

- La afición a la música, el arte del Samai, vino de mano de mi padre que interpretaba temas melódicos de los grandes maestros del Egipto clásico y tradicional. También la Música Andalusí, Al Ala, las Nubas. La formación se ha ido forjando más adelante, en el conservatorio por pocos años. Y en las fiestas tradicionales acompañando a formaciones musicales.

- Aportaciones de la cultura árabe a la música

- No existe la cultura árabe es el Islam lo que integra. ¿Qué aportación tiene la rueda si forma parte del coche? La música forma parte de la cultura de un pueblo. “Música árabe” es un término genérico ya que existen desde la India a Marruecos un mosaico de géneros musicales y una complejidad grande en función de instrumentos, épocas históricas, influencias...

- ¿Qué significado tiene para ti la música árabe?

- La música no tiene significado. Venga de donde venga es una expresión más de sentimientos. Emociones de pueblos, utilizando un instrumento u otro.

- Tu primer, hermoso, recuerdo musical.

- Muchos recuerdos hermosos. Quizás el que más me emocionó en un festival de Estonia, Tallin. Hicimos música para gente totalmente ajena a la cultura musical de oriente. Llegaron a sentir ese mensaje que el artista quiere transmitir a la audiencia “la felicidad” y la Unidad.

- Háblame del ‘ūd ¿Qué simboliza para ti?, ¿te identificas con él?, ¿porqué este instrumento y no otro?

- ¿Porqué el ‘ūd? No lo sé. Quizás porque simboliza la voz más cercana al ser humano, quizás porque engloba los cuatro elementos (tierra, fuego, agua, aire). También puede ser porque se utilizó para curar a gente en tiempos pasados, también porque sea el más

antiguo de los instrumentos, también por su melancólico timbre. Siempre en la historia se relacionó a los trovadores por bohemios por su libertad. El 'ūd apenas evoluciona, a pesar de diez mil años de historia que tiene, ya anterior al Rey y profeta David. El laúd encierra un secreto dotado desde la época de Adán, uno de los descendientes. Uno de los descendientes, de hijos de Adán, se dice que es replica de su pierna desecada aún tronco de un árbol hueco. Un nómada lo vio colgado del árbol, la cuerda emitía con el aire un sonido. Se dice que inspiró al nómada y surgió el ud. Los maqāmāt, escalas modales, encierran toda una tradición milenaria de sucesiones de profetas. Cada profeta tenía un maqām. Y pasar de un maqām a otro al antojo del artista es como pasar de una esfera espiritual a otra.

- La música en Marruecos la música aquí ¿cómo la definirías?

- La música en Marruecos se puede resumir en varios géneros: la música clásica andalusí, de la herencia del andaluz medieval. Escuelas: Tetuán, Fez, Chauen, Sale, Marrakech; la música Tradicional o Bereber de tribus milenarias antes de la islamización del Magrib, el Rif y Atlas. Género Gnawa sobre la provincia del África central (Gana).

- ¿Qué significado le das a la danza y qué relevancia tiene en la música? ¿cómo ves esta “moda” de las occidentales por el baile?

- La danza, como expresión más del Arte. Es un elemento estético junto con la Música. Dan forma y expresión y se auto completan. Occidente busca Oriente en lo que le falta. Cansados de la música o arte racional buscan los elementos exóticos que les hace soñar y sentirse diferentes.

- Los grandes del baile, de la canción, de la música.

- Los grandes de la música árabe son los clásicos Umm Kalṭūm, Abdel Wahab, Farīd al-Aṭraṣ,.. De la danza los que destacan también son de los años cuarenta y cincuenta como Carioca.

- Visión de futuro

- El futuro de la música, en general, ya no la árabe, es una evolución natural. Por lo menos debería de ser así. Pero la realidad ahora no es positiva quizás hay un

estancamiento o la búsqueda de nuevas formas de expresión con gran influencia de occidente.

- ¿Crees que occidente puede llegar a comprender este Arte?

- Los grandes clásicos de occidente Mozart, J.S. Bach, Albeniz y otros, han entendido la Música Árabe. Es más les influyó de tal manera que marcaron una época. Ahora con los medios modernos que vivimos las músicas del mundo ya es una realidad en cada casa.

- Opinión que quieras resaltar...

- Hablar de la música árabe en este término es erróneo porque el elemento “Islam” que ha revolucionado estos pueblos. El pueblo de Arabia en el siglo siete no conocía otras formas de expresar o no todas. La Islamización de pueblos desde Persia hasta al-Ándalus, pasando por Asia menor, fue el factor que evolucionó estas tradiciones y formas diferentes de artes musicales. Divulgando así herencias del pueblo a pueblo.

I.X De Marruecos (Tetuán), Youssef ElMezgeuldi. Músico, Kananjhi (tañedor del Qānūn). Entrevista realizada en Granada, 2007.

Procede de una familia donde la tradición sufí siempre estuvo presente. Ha colaborado y participado en festivales por todo Oriente, Europa y América; Rabat, Tetuán, Fez, Casablanca, Alemania, Francia, Holanda, Bélgica, Cuba, España. Y tocado con prestigiosos y numerosas formaciones: Hillal (oriental), Tem Samarim/Ándalus (andalusí), Regragé (oriental), la gran orquesta de Casablanca de muwassaha (formada, por unas cuarenta personas).

- Tus comienzos, influencias

- En mi casa siempre ha habido música, música sufí. Mi padre, sufí, me llevaba con él a las fiestas sufís. Después “entra la música en mi corazón”. En secundaria la escuela estaba muy cerca del Conservatorio y acudía a él. La primera vez que toqué un laúd con mis manos, tenía diecisiete años. Después entré en el conservatorio, el ud, solfeo, el primer año. El segundo año piano e historia de la música. Y después cuatro años de

música. Un profesor dejó el conservatorio por mayor. Este señor tocaba el qānūn y era amigo de mi padre, Said. En el conservatorio sólo podía estudiar música andalusí o clásica. La música oriental no existe. El ud, el andalusí y el piano clásico. No al maqām, sharqi. Entonces comenzó a darme clases en su casa durante dos años dos días en semana. Él me transmitió me dio cosas muy importantes. Y un día me hizo escuchar un instrumento que no había en la escuela y escuché el qānūn con dieciocho años. Después le decía a mi madre que quería un qānūn, que quería un qānūn, y buscó uno. No tenía para cambiar de bemol, muy barato. Tocaba a todas horas y era muy difícil porque no tenía para cambiar tono. Después un día, una mujer que canta en Tetuán, Naima, a través de un laudista en una fiesta de una mujer de Arabia Saudí, le dijo que quería estudiar, que me diera una hora. Voy a su casa. Esta señora de Arabia Saudí le regaló a Naima un qanūn de Siria muy bueno. Me lo dejó. También durante un viaje a América, en el ochenta y seis en Disney Wall de un año. Allí trabajé con violín de Fez, Hayat, un año y busqué aún señor que tocaba el qānūn para mí un maestro. Yo comprendo el qānūn a través de él.

-¿cómo es su nombre Youssef?

- *Halid. Dos años antes en América estuve tocando el laúd con Mislá de Rabat y Tetuán. Fueron tres meses pues vuelvo, mi madre fallece. Al regreso Naima me regala el qānūn y después trabajo en Rabat, Tetuán, Orquestas grandes de Marruecos con el qānūn. Actúo con Hillal (oriental), TemSamarim/Ándalus (andalus), Regragé (oriental, la mejor orquesta de Casablanca de muwassaha, cuarenta personas). Europa, Alemania, Francia, Holanda, Bélgica, América y Cuba (el año pasado)*

- Aportaciones de la cultura árabe a la música

- *La música árabe muy diferente a la occidental. Porque tiene cuarto de tono. Esta música no sale de la cabeza, sale del corazón. Muy difícil aprender. Los músicos orientales pueden tocar la europea, pero no al revés. Ritmos, millones, miles. Diferentes en toda África, en el mundo árabe. Baladī, samai...En el mundo árabe cada sitio tiene su música. Diferentes al maqāmāt. Es diferente en Marruecos el primer sitio que sabe tocar la música del mundo. Podemos tocar todo y no sucede al contrario. Un egipcio no puede. En Marruecos los más complejos maqāmāt. Egipto, Argelia, Túnez... no pueden. Es “cosa cultural”.*

- ¿Porqué tocar? Dificultades, inconvenientes y ventajas.
- *Me encanta, me gusta. Hay gente que en la escuela de música no tocan bien porque imitan a otros. “Yo entro”. ¿Quién me dice entra en la música? la música. La oigo y entro en el conservatorio. Es una cosa de dentro, de mi alma. En Marruecos un músico no vale “nada”. Como músico, no se gana.*
- ¿Qué significa la música para ti?
- *La música me dio un viaje muy bueno, que no pensé en mi vida. Mi primer viaje a América, no pensé que la música me daría esto, el contacto con músicos de todo el mundo. Toqué con músicos de la mejor orquesta del mundo árabe, una fiesta de Ahusáís Mafia, cantaba una mujer, Rajai. Muy buen nivel. Este grupo toca con Abed Halim este señor tocaba el contrabajo con Umm Kalṭūm.*
- ¿Tu primer, hermoso, recuerdo musical?
- *Mujer de una orquesta del mundo árabe, cantaba música sufi, con su grupo sufi, buen carácter islámico, tranquilos.*
- Háblame del qānūn. ¿Qué simboliza para ti?
- *Cuando toco el qānūn se me pone el bello de punta (me enseña su brazo)*
- Géneros y preferencias musicales.
- *Música tranquila, clásica, la música andalusí (con peso). La música árabe antigua mejor que la de hoy. Pues hoy se mezcla con la europea. Umm Kalṭūm, Farīd al-Aṭraš, muwassaha, andalusí de Marruecos. Abdul Halim Sabah (oriental), Fajni (muwassaha). Música oriental antigua, muy limpia, de valor, de peso. Baile popular de Marruecos, no Saibi, con caftán. Una egipcia no lo baila, no puede.*
- ¿Qué significado le das a la danza?, ¿qué relevancia tiene en la música?, ¿cómo se ve?
- *La danza es el ritmo. Si no hay ritmo, no puedes danzar. Y la música de baile, la música oriental, hay muchas, sólo para ver La mujer musulmana se oculta “el hombre nunca baja de su ojo”. El hombre espera al final del trabajo para verla.*
- ¿Y cómo se ve que baile?

- *La mujer se pinta y baila para su marido ¿porqué bailar para otro hombre? Lo hacen para ganar dinero. Mujeres grandes bailan por la familia y la pobreza en cabaret, en Rincón, en Tánger, en Egipto y todo el mundo árabe.*

- Visión de futuro

- *Ahora el ochenta por ciento en el mundo árabe gana dinero cómo músico. Ahora ya no supone un problema antes no se quería aun marido músico. Si se toca una música buena la música sube de nivel. Si se toca mediocre baja. El problema actual de los músicos es el dinero. En el mundo árabe un músico que trabaja por dinero a veces baja el nivel. Toca en buenos y en malos. Ahora la música “buena”, sólo instrumental. Un solista, puede dejar muchas cosas buenas de su instrumento musical.*

I.XI De Marruecos (Chauen), Abdel Hamid Ajbar. Músico, Kamangi (violinista) y Munshid (cantor). Entrevista realizada en Granada, 2007.

Nace en el seno de una familia de músicos sufís. Sus primeros estudios los lleva a cabo en el conservatorio de Chauen y Tetuán y posteriormente en el conservatorio de Rabat donde se especializa en música andalusí y sufí en Marruecos, España y Portugal. Su calidad como violinista (Kamanji), viola (Rabeb) y cantor (Munshid) le lleva a hacer trabajos internacionales con artistas de gran prestigio en la música antigua (María Valverde y Omar M'tiouï), Eduardo Paniagua y Luis Delgado, entre otros, y con los grandes maestros de orquesta andalusí de Fez, Briwouel, Ba-jadoub, Swiri y Benis. Además tiene en su haber una gran experiencia en música oriental con grandes músicos del Magrib y Oriente (Abdelhadi.b.jayat, Bushnak Lutfi, Aisha Reduan).

Primer premio de música andalusí en Rabat en 1992, le premiaron también como músico virtuoso del violín y canto, Salè 1993 y Fez 1994. Certificado de honor en la música andalusí de Rabat en el 94, dos premios consecutivos como mejor músico en el festival nacional de música andalusí de Chauen. Participó en el Festival Internacional de la Música Armoniosa en 1997 y participó en festivales de música andalusí nacional (Fez, Chauen, Tetuán y Rabat) e internacional (Sevilla, Cádiz, Córdoba, Madrid y Portugal). Entre los años 1994 y 1999 trabajó como profesor y dirigió la orquesta del conservatorio de Chauen.

Referente a las preguntas, Hamid, aportó lo siguiente:

- Hamid, háblame de tus comienzos como músico, de tus influencias (para muchos esto resulta gracioso pues es obvio que desde muy pequeño)

- *Mecuar, un compositor y laudista que compuso canciones para Warda al-Ýazā'iriyya, era tío de mi padre. Mi familia iba a su casa y me atraía porque él tocaba el laúd. Mi privilegio, lo mejor de la semana, era el sábado por la noche, que se ponía al lado a tocar el laúd. Entonces quería una guitarra y le pedí a mi padre que me la comprara. Y me compró una guitarra que no soltaba, tenía ocho, nueve años. En la televisión marroquí al fin de la emisión a las doce de la noche hacían el himno de Marruecos y yo me esperaba para tocarlo con la guitarra porque si no, no dormía. Con el contacto de las cuerdas fui desarrollándome en este campo. Mi madre me apuntó aún curso de flauta. Empecé solfeo y estudié durante tres años, luego, el profesor se fue y tuve que ir al conservatorio. Tuve que empezar de nuevo de cero. En el segundo año hice violín con un profesor que casi odiaba. Pues yo era zurdo y él me decía que “como no te pongas diestro, yo no te voy a enseñar”. Y del conservatorio a casa eran cinco euros ida y vuelta cuatro veces por semana. Y la clase de violín duraba un minuto y me decía vuélvete hasta que no pongas el dedo. Aprendí Chopen, clásico, música conservadora y culta, darbuka en Granada. Toqué el qānūn cuando empecé solfeo.*

Normalmente un músico en Marruecos es más visto como borracho, maleducado o se piensa que va con prostitutas en cabaret. Me despierto, acuesto, y duermo cantando en el Salat. Entra al corazón y te conquista.

- Aportaciones de la música

- *La música, es muy rica. Los modos por ejemplo tiene el cuarto de tono, la octava no hay en la música occidental, se toca en la montaña. Es muy difícil, es mucha sensibilidad. El Jasali (de la montaña) y la música turca también. Pero tampoco los egipcios pueden tocar esta música. Los egipcios tocan bien en música oriental, cuarto de tono, pero no la octava. Chilaba. De transmisión oral, no en libros. La música andalusí y garnatí de Marruecos y de Argelia han conservado el legado en Túnez, Maluf y tienen cuarto de tono, sus poesías cantadas pero se cantan en estilo oriental, muwassaha. Tienen entrada instrumental, la Sama, poesía cantada y tienen su estrategia. En Túnez también la Nuba el modo entero tiene cinco ritmos distintos Basit,*

Bataijé, ocho por cuatro, Kaemonés, Dards, Kudolam, tres por cuatro. Pe. en las actuaciones -y me canta tres canciones nuestras que reflejan lo que dice- Uno que se dedique a la música culta, no está mal visto, en el entorno en que vive.

- Referente al violín, la música, la danza.

- Yo estoy siempre con el baile de la bailarina. La bailarina, ha de estar siempre conectada con el ritmo. La música es algo fundamental para el alma. Es una lengua universal, es un tratamiento para el espíritu, la mente... se cura. El violín es incompleto. En los festivales de Fez, Chauen. El estilo de Fez es muy limpio, elegante, en su forma de tocar. La posición del violín, es hereditaria. Sawia. Centro político, artístico y centro sufí. La costumbre sentarse en el suelo y cantar pues es también la forma más cómoda Arabi (conservatorio) importante. Gran maestro de Tetuán, Chekara, elegante en la forma de tocar y cantar. El laúd es un instrumento completo. Igual que un libro. Si está contigo y siempre contigo puede estar todas las horas melódicas tocando.

- Tu primer recuerdo musical

- Mi primer recuerdo musical... Un premio, en el Conservatorio de Chauen. Gané bastante dinero con sólo diez años, he ganado 200, 1000 euros. Festival Chauen, sacre de Fez.

- Música que te guste

- Música clásica andalusí, Basdu. Escuela oriental, Sabah Wadih, Fajri (Siria), Sufi Saafi (Líbano), Baa fadub, andalusí (Marrocco), clásicos de Turquía, si meten en Yamal, federación porque lo ven cómo una ofensa al arte Samai.

- La música aquí

- En España la gente no tiene mucho tiempo para quedar escuchando cuatro horas. Las veladas más largas aquí... -se incorpora Uzman - Se comentó en general referente a la danza que Carioca era una mujer que ganaba al público. A partir del cuarenta y cinco la danza ya no hacía subir el prestigio sin subir su cuerpo sensual. Y empezó a hacer mezcla, tangos... Cinco grandes músicos: Mohamed Murat, Leila Murat. Nunca utilizaron la danza. Lo más importante como centro y marketing ahora, se niegan a

aceptar ese pasado porque lo ven cómo algo negativo (-ambos de acuerdo con este suceso-)

-Si tú eres un aoud, eres un compositor, y necesitas del baile... Existe un punto de vista feminista, una tendencia en Marruecos, en el mundo árabe que ofrece un punto de vista particular sobre “la necesidad de vender carne”. El Cairo, Egipto ya bajo dominio inglés tenía que venderle “droga” a los árabes. El punto flaco es el sexo. Escogieron a varios artistas. Ismaal, hermana de Farīd al-Aṭraš, para que llegara al grupo de militares; Carioca, a los terratenientes. Farīd al-Aṭraš, Umm Kalṭūm, Abdul... a la masa de los intelectuales. Como una droga. Hasta los setenta. Para los cuatro grandes maestros. Pe. cuando hay una guerra, ponen a Umm Kalṭūm en la radio, en la tele cuando la ven se paralizan egipcios, soldados, sirios...todos. Bombardean Israel.

- No hay luz, chispa, si no entra la mujer –dice Hamid- Existe un género lírico dedicado sólo a la mujer, Aclamar -me explican y traducen varios versos y tipos- Distintos grados, Gasal. Llegando algunos niveles al erotismo - me explican las metáforas de algunos versos donde se nombra al cosmos, la luna y lo que significa-. Y pudiendo entrar en la pornografía, perdiendo el respeto. Si el padre de la mujer pe. Está al lado, no se puede mencionar.

También me hablaron sobre la introducción de mandolines, laúdes... del paso doble, el tango. Por parte de los grandes clásicos. De la competencia entre ellos y a veces boicot. De Viena, Austria, Italia. Nombres como Farīd al-Aṭraš, Mohamed Amin, Sultan, Leila Mur, Mohamed Fuat, violinista, Ksefi... se dieron lugar en la conversación. Los cuatro grandes maestros ṭarīqa donde se establece donde se encuentra el límite, dependiendo en gran medida de la escuela, de los maestros.

- Maliki, Jambleli, Jairefi, Shefií. Sólo el diif es lícito en algunos. Y las palabras. En la Sunna existen distintas actitudes ante la música. Lícita y no lícita. Halal y Haram. Es cómo un cuchillo pe. Puedes usarlo para matar un animal o para cocinar, depende del fin que se haga.

I.XII De Marruecos (Casablanca), Omar Berlamlih. Músico, Drabgi (percusionista) y Muazni. Entrevista realizada en Granada, 2007.

Compagina su formación musical con sus estudios universitarios en Granada. Apasionado del ritmo y la danza. Sus palabras.

- *El sentimiento. Cuando era pequeño me fui a una habitación que tenía eco. Y después seguía cantando. Y cuando mis padres sabían que tenía arte me mandaron al conservatorio, ocho años. Mi abuelo paterno tenía buena voz, sufí, recitando el dirk. Me apoyaron mi padre y mi tío materno.*

- Aportaciones de la música árabe

- *Las aportaciones. Como ha conquistado tierras vírgenes de la música. La octava, el cuarto de tono. Hakim, lo turco... porque incluyen el cuarto de tono, no están acostumbrados a oírlo y les crea una sensación distinta. Paralelo a los estudios, la música. A mí el football, nada. Mi deporte y comida era la música. Y todo es oír.*

- ¿Por qué cantar, ser músico? Inconvenientes y ventajas

- *Porque es un instrumento más de música de desahogo. Con quien puedes hablar. Es traducir tus sentimientos en una frase linda para escuchar. Dificultades ser zurdo –el es zurdo-. Ukili, laudista zurdo andalusí, Fakih. La Música es viva, cobra vida, es personal. Y si la respetas, te respeta y la gente también. Hay música culta, de amor... Hay algo en la música y toca. Hay algo que percibe aunque no tenga la persona mucha sensibilidad.*

- Tus preferencias musicales

- *Mi oído es universal. Siento curiosidad por todo tipo de música: Shabi, šarqī, Bach, Mozart... desde sufí, hasta metálica*

- Tu hermoso, recuerdo musical

- *Cuando canté en la boda de mi hermana en Marruecos. Hace tres años.*

- ¿Por qué el darbuka?

- *Porque... porque es el que más he podido desarrollar. También toco la guitarra y la flauta. He aprendido a tocar el darbuka oyendo, leyendo. Normalmente un darbukista no canta.*

- ¿Los occidentales cómo ven a la música?

- *Diferencia complementariedad. El punto de vista de los occidentales le crea curiosidad, no lo entienden, pero le suena bien.*

- La danza aquí, ¿está de moda?

- *Moda... Hay veces que no te gustan las cosas pero hay que comprarlas. A lo mejor hay personas que defienden la moda para conocerlo mejor. Muchas bailarinas danzan por la estética, por el aspecto, más que por disfrutar. Cinco sobre ocho, “las suples”, “fitness”... Hacer gimnasia a lo pijo. A la moda. Marketing hoy en día es el baile oriental. Si entras en internet veras que hay noventa y pico páginas de bellydance. La bailarina marca su territorio. Su personalidad. Ahora muchas están formadas en estudios, no están huecas.*

- Dime un maestro

- *Kadem el Saher. Compositor iraquí y cantante -su fuente- Umm Kalṭūm*

I.XIII Nawal (Lourdes). Bailarina de Danza Oriental. Estudios de psicología. De Cádiz.

- Tus comienzos, influencias

- *Desde niña escuchaba música árabe. A mis ocho años llegó a mis manos mi primera cinta de Ofra Haza. También ponía la radio, y por estar cerca de Algeciras, cogía las sintonías de música árabe. Comencé con la profesora Samira, en la casa de porras en Granada. Después se trasladó a su academia de danza oriental, JaKaranda, donde estuve tres años y al mismo tiempo recibí formación con otros profesores haciendo cursos con bailarinas,.. Zulema, Nesma, Luna Yatsulian, Shokry Mohamed y Fadua Chufi,..*

- Aportaciones de la cultura árabe a la música

- *La música en sí, la música árabe en general.*

- ¿Por qué bailar?, dificultades, inconvenientes. Ventajas.

- *Porque te llena, porque me llena muchísimo. Es algo que me motiva, me inspira. Yo creo que a cualquier artista le motiva su arte. Yo cuando bailo soy muy, muy, muy feliz. Porque siento eso, que la música me invade, que se apodera de mí. Es el sentimiento. Yo por la música árabe siempre he sentido mucho. Y el baile, es para mí, yo creo, la mejor manera de exteriorizar eso, lo que yo siento de la música. A través del baile puedo expresarme libremente y transformar la música en movimiento a través de mi cuerpo.*

- ¿Alguna dificultad?, ¿Has encontrado dificultades?

- *Como todo en esta vida, alguna dificultad. Con la misma pasión que me acerco a la danza, muchas veces necesito un alejamiento que me permita volver con más ganas, con fuerzas renovadas. A parte, de los inconvenientes que supone para una chica estudiante, (está acabando psicología), de aquí de Granada, (se refiere a que estudia aquí pues es de su querida Cádiz), hay que tener un vestuario, dinero,.. (Y me dice con la mirada sin enumerar más pues se dé que habla). A parte, el mundo de las actuaciones es muy bonito, pero tiene su lado, también, no tan bello. Pero esto forma parte de lo que es el arte y la causa lo merece.*

- ¿Qué significado tiene para ti la música árabe? A los chicos les hice la misma pregunta, tú si quieres en relación a la danza aunque ya me has comentado un poco. Tu misma.

- *Para mí, la música, es todo. Sin música, no podría vivir. Es la manera de expresarse de un pueblo, a través de la música. Siempre ha sido así. Sus sentimientos, sus emociones, su vida diaria, sus hábitos.*

- Tu primer, hermoso, recuerdo musical / de danza

- *En mi familia la música y el baile siempre ha estado presente. Todas las celebraciones, bodas, bautizos, han sido una oportunidad para que cantaran,*

bailaran,.. En Cádiz mi familia siempre ha sido muy flamenca. Con mi hermano hacíamos concursos de baile en mi casa. Primero bailaba mi hermano con mi hermana y luego conmigo.

- ¿Y el juez?

- *¡No había! Yo guardo con especial cariño mi primera actuación porque estaba muy nerviosa, estuve tomando tila la semana antes a la actuación y luego ya fue muy bonita. Aunque todas las actuaciones que he tenido están en mis recuerdos.*

- ¿Cuál fue tu primera actuación?

- *La primera fue en la Catedral, con el grupo aquel recuerdas*

- Pero tuviste previas

- *Sí. Pero esta más en serio, profesional.*

- A los chicos les pregunté que me hablaran del instrumento musical que tocan y que simboliza para ellos, si se identificaban con este y por qué este y no otro.

- *Me encanta el violín*

-¿Por qué esta danza y no otra?

- *Por la atracción de los ritmos árabes, desde pequeña me he sentido atraída. Y he pensado... “es algo raro” porque no he recibido ninguna influencia, la he tenido yo en mí misma. En mi familia no hay nadie árabe. ¿Porqué esta? porque la veo una danza muy mágica. Tiene un componente de misterio que no tienen otros bailes. Es un baile donde la mujer le permite desarrollar toda su feminidad*

- ¿Y es importante desarrollarla? Muchas profesoras hacen alusión a ello

- *Depende de la mujer. A mí me gusta. Es sensual.*

- ¿Qué géneros te gustan? ¿Cuáles son tus preferencias musicales?

- *La música en general me gusta casi todo. Tengo muchos gustos y preferencias naturalmente. Me gusta por ejemplo ¡la música árabe!, la salsa (que la baila muy bien)*

la música negra. En general toda la música étnica, de otros países. Africana, brasileña...

- ¿Y dentro de la árabe?

- Me gusta mucho la música libanesa, la típica que se baila en los espectáculos de danza esa en particular ¡me encanta! Luego también la música típica egipcia que es específica para danza. En la que hay un inicio, en la que la bailarina sale bailando al ritmo del Malfuz y luego se desarrolla y con un final. Me gusta porque la bailarina puede coreografiarlo y puede hacerlo llamativo, lo típico. En realidad prefiero lo clásico a lo moderno pero si soy sincera todos los estilos me gustan. Depende de la ocasión, de cómo lo mires, a veces la fusión puede estar también bien pero a mí me gusta.

- La música en Marruecos / la música aquí... ¿Como la definirías?

- Bailar en Europa o en un país árabe... Toda bailarina que se quiera dedicar en serio debería ir a un país árabe y formarse. Bailar allí. Yo nunca he estado en un país árabe pero me encantaría. Europa aunque sea distinto también está bien. Aprender el baile en su cuna de origen para luego enriquecer su estilo y si quieres enseñar tu arte luego a estas personas. Si estas en un país árabe ganas con el tiempo, está más depurado. ¿Desventajas?... Que quizás esté peor visto allí.

- ¿Qué significado le das a la danza y qué relevancia tiene en la música?, ¿cómo ves esta “moda” de las occidentales por el baile?

- Van totalmente unidos no pueden existir por separado. Van como una pareja de novios. Porque el baile como te dije es la expresión física de esa música y sin ella no tiene relevancia. Ni el baile por sí solo si no interpreta la bailarina la música. Las buenas bailarinas interpretan la música. Aunque quizás la música más porque puede subsistir sin baile y el baile no. Son dos amantes.

- ¿Moda?

- Yo creo que para muchas personas de aquí de Occidente no tiene porque ser una moda. Pienso que si una persona tiene talento lo cual no se aprende en ninguna academia con eso se nace y luego lo va puliendo con una formación adecuada. Da

igual de donde sea si china, si persa... lo importante es que haga algo bueno y respete al público y sea seria. Igual que hacen los chinos son personas muy apasionadas con el flamenco y hay chinos que bailan. Lo que importa que tenga talento y sepa desarrollarlo. Aunque las chicas árabes lo tengan más fácil por ser de allí. Pero también las hay que bailan fatal.

- Hablamos de bailarinas con talento, de las que se inician. De las pautas que vemos se marcan (bolsos étnicos, tatuajes, ropa, destinos... donde existe un gusto por lo oriental pero a la vez con una cierta hipocresía hacia sus culturas)

- *Porque le gusta. Porque se siente seducida por ese tipo de baile. Porque le gusta, no porque está de moda. Hay chicas que llevan poco tiempo y trabajan de bailarinas.*

- ¿Crees que estas bailarinas bajan el nivel de la danza?

- *Yo creo que sí. Hay gente que tiene una imagen errónea y eso no es la danza. Uno tiene que formarse antes de salir a un escenario no puede ¡ala que sea lo que Dios quiera!*

- Cítame cuales son para ti los grandes del baile, de la canción, de la música

- *Mis conocimientos son muy limitados respecto a eso a parte de Oum Kalthoum y Farid Al Atrach, Omar Faruk, Warda, Gamal, Najwa Karma, Tahioca Carioca, Hossam Ramzy, Nawa Fuad, Dina, Samara, Fadua Chufi (muy elegante), Rande, Kerine, Luna Yatsulian.*

- Visión de futuro

- *Un futuro bastante positivo porque está en pleno auge aunque cada vez hay más chicas que bailan. Y se conoce más al mismo tiempo no le veo un lado bueno al haber tantas “morayas”*

- ¿Morayas? ¿qué significa Nawal?

- *Lo peor, lo que ya nadie quiere. Expresión que usamos en Cádiz.*

- ¿Crees que Occidente puede llegar a comprender este arte?, ¿occidente lo que ve es una mujer bailando?

- Creo que no es cuestión de Occidente de Oriente. Creo que va en la persona. Supongo esta danza está un poco mal vista y no lo ve profesionalmente, como un esfuerzo que la bailarina se está tomando y prepararse la cara, el pelo, el cuerpo. La gente más familiarizada sí tiene cuenta este tipo de cosas.

I.XIV Gitza Krotzsch. Bailarina y profesora de danza oriental. Mexicana, afincada en Barcelona donde ha abierto su segunda Escuela de Danza. Estudió psicología especializándose en danza movimiento terapia. Entrevista realizada en Barcelona, el 24 de Octubre 2014 y posteriormente me amplió su opinión sobre un punto comentado que me remitió por grabación de voz y se encuentra al final de la entrevista. Gitza grabadas.

Gracias Gitza por las clases, por el tiempo y por tus palabras.

-Bueno tenemos que empezar con tu nombre, edad si quieres...

-Vale. Me llamo Gitza Krotzsch Estrada, tengo 28 años, soy mexicana, vivo en Barcelona desde hace cuatro años, soy psicóloga de profesión y realmente me dedico a la danza desde hace casi seis años. Ejercicio la psicología de manera esporádica haciendo algunos talleres y algunas cosas muy puntuales y realmente me dedico a bailar al cien por ciento.

-¿Usas la psicología en la danza? Quiero decir ¿trabajas con el cuerpo aplicando un punto de vista a partir de tu formación en psicología uniéndolo a la danza?

-Sí. El motivo por el cual vine a España era para hacer un máster en danza movimiento y terapia. Entonces al terminar la carrera de psicología me di cuenta que estaba ya tan metida en la danza que no quería abandonar ninguna de las dos. Encontré este máster que ofrecía la posibilidad de seguir con la línea de la terapia, terapéutico pero incorporando el cuerpo incorporando el movimiento y entonces me lancé a hacer este máster. Un máster muy interesante, un máster de tres años que tiene como base la teoría psicoanalítica que además es una de las teorías en las que más me caso yo y realmente creo que también ha sido un punto de inflexión en mi carrera bailarina porque a partir de todo lo que he generado yo en el máster, en movimiento, por los descubrimientos que se hace en el propio cuerpo bailando, moviendo, experimentando,

sacando emociones, llevando otras emociones dentro me ha hecho conocerme y visualizarme de una manera distinta. Entonces la danza terapia creo que ha aportado, a mi a nivel personal un panorama más amplio pero también a nivel de Gitza bailarina una posibilidad de encontrar diferentes formas de mirarme a mí misma, de relacionarme, de experimentarme, de tocar a la gente, de mirar a la gente, de relacionarme con las alumnas también ha habido ahí, un cambio muy grande, en la forma en la que yo las veo, las concibo, entiendo muchas veces más a fondo los bloqueos personales. Chicas que llegan a clase que es imposible que puedan mover el torso, en un principio cuando yo me dedicaba solamente a la danza sin conocer esta parte para mí era como pensar ¿cómo es posible que no pueda mover el pecho no? si lo único que tiene que hacer es pues trasladar las costillas a los lados, dejar los brazos quietos y con el tiempo me he dado cuenta que el cuerpo esconde un montón de emociones y un montón de tensiones y somática. Entonces muchas veces no es que la alumna no pueda hacer ese movimiento porque no lo sabe hacer sino que haya un cierto tipo de bloqueo que no le ha permitido soltar el torso, ganar esta postura, abrir los brazos, expandir el pecho para expresar y bueno realmente creo que ha sido súper enriquecedor porque he terminado el máster y por un lado es una lástima porque hago muy poco de danza terapia tengo una paciente con la cual hacemos sesiones de danza terapia, pero por otro lado está ahí un poco abandonado. Lo que sí es verdad de que trato de llevarla a mi vida diaria con mis chicas siempre he intentado de que mis clases siempre tengan un poco de este aporte psicológico de que el cuerpo al moverse y al bailar, no es solo una máquina, sino que esconde también muchas cosas de nuestra vida, de la infancia, del ahora, de traumas, de deseos, de frustraciones, de miedos de un montón de emociones entonces no las tengo separadas del todo porque trato de unir las todo el tiempo pero sí que trato de que mi danza esté siempre un poco unida con el lado si lo quieres llamar terapéutico, si lo quieres llamar de un lado un poco más experimental no de conocer un poco más el cuerpo enraizar poco más también, realmente como sentir ¿no?, yo realmente en el máster me he dado cuenta de la importancia de sentir el cuerpo. Que hay gente que cuando yo le explico por ejemplo que encaje la pelvis o que sienta un círculo de pecho es que no saben muy bien donde está el pecho, que partes de tu cuerpo conforman el pecho, cómo moverlo, que músculos ejecutar.

-Sí, la consciencia corporal.

-Sí. Y cómo se mueve también porque todas tenemos diferentes formas de movernos y también ahí hay un trasfondo de porque yo hago un camello mucho más amplio, mucho más lento, más muscular... y porque alguien hace un camello mucho más pequeñito... Todo esto habla también de la personalidad de cada persona, su forma de relacionarse, de sentirse, de vivirse entonces bueno yo creo que es un área que ahora mismo no creo podría ya dividir más porque una vez que lo he juntado ha sido como darle a la danza también una mirada nueva, más multidisciplinaria también he empezado a hacer algunos talleres de danza por ejemplo con gente con discapacidad y me ha permitido también ver la danza desde muchos otros ámbitos, no solamente la danza técnica ejecutante sino la danza un poco más artística, más expresiva, más curativa, también más que sana, que cuida al cuerpo, que sana a la mente... bueno, ha sido un descubrimiento maravilloso creo.

- ¿Y cómo llegas a la danza? ¿Cómo entras en contacto con la cultura árabe? ¿Con cuál entras en contacto antes?

-Yo empecé a bailar a los tres años. Empecé a bailar porque yo tengo una hermana mayor, cinco años mayor que yo, que quería hacer ballet. Entonces, ella iba a clases de ballet y a mí no me admitían porque yo era muy pequeñita. Tenía que esperar afuera con mi madre la clase de ballet. Resultó que después de tres meses que yo estaba ahí y que imitaba a mi hermana desde fuera la maestra le permitió a mi madre que entrara a clase. Le dijo “mira oye que veo que tu hija está aquí todos los lunes con la hermana imitándola porque no probamos a ver si funciona”. Esto fue más o menos cuando yo habría cumplido unos cuatro años y entonces empecé hacer ballet, muy pequeñita pero bueno hice ballet muy poco tiempo un año.

-¿En México?

-En México, sí. Y a partir de ahí la verdad es que no puedo recordar mi vida sin danza. A partir de ahí desde que entré en el colegio siempre formé parte de los grupos de danza, que siempre había una materia extracurricular lo llaman aquí, y siempre era yo del grupo de danza que hacíamos jazz. Después cuando terminamos el cole me metí a hacer danzas polinesias durante unos meses y después lo dejé porque no era lo que más me convencía. Me metí a hacer nuevamente jazz y después cuando entré al bachillerato empecé a hacer ¿grupos de animadoras? Allí es que lo llamamos “porristas”

-Sí. Las “chirli” ¿no?

-Sí ¿no? Y cuando me metí de lleno mi idea preparatoria era seguir con esto porque estaba muy contenta, me encantaba, pero tuve que buscar un grupo alternativo al de bachillerato y era muy caro. Mis padres no me lo podían pagar y me dijeron “lo siento mucho pero por ahora no podemos pagarlo así que olvídate de esto”. Bueno, para mí fue como una ruptura de corazón porque yo quería seguir bailando pero bueno, después tiempo y hermana comenzó a tomar clases de danza árabe y ella me dijo “mira Gitza estoy tomando clases en una escuela pequeñita.” pero a mí por lo que me decían de nombre nunca me llamó la atención. Y después de un año hizo su festival de fin de curso y la fui a ver bailar.

-¿Qué edad tenías tu ahí?

-Yo tenía...diecisiete. Entonces la fui a ver bailar y jamás se me va a olvidar cuando la vi bailar. Claro yo creo que esto tiene que ver con que yo a mi hermana la tengo un cariño inmenso y también, siempre la hermana pequeña quiere hacer lo que hace hermana mayor ¿no?, porque ya desde allí empecé yo en el ballet por mi hermana. Pero cuando la vi en el escenario, así tan bonita bailando, moviendo los brazos girando con el velo fue como...realmente, fantasía. La vi como un cuento de hadas. No sé exactamente cuál fue la sensación pero recuerdo que me enamoré. Se lo dije a mi hermana y le dije ¿porqué no me lo habías dicho antes que esto era tan bonito? Me habría apuntado a clases... Bueno, ella diciéndome “te lo llevo diciendo un año pero tú no has querido venir”. Y después de ese fin de curso me apunté en clases.

-¿Con quién te apuntaste?

-Me apunté con una chica de Cuernavaca que se llama Claudia. Yo soy de Cuernavaca de una ciudad del centro de allí en el México y estoy a cuarenta minutos del distrito federal, muy cerca de la capital. Y bueno me inscribí en esta escuela que era la única escuela de danza árabe, ella era la única que daba esta danza y tenía muchas alumnas. Realmente era una escuela grande porque tenía mucha, mucha gente y sabía bastante.

-¿Mexicana?

-Si mexicana. Fue a Egipto para investigar un poco más las danzas del folclore y realmente sabía, lo que pasa que a partir de unos años se ha quedado en lo que supo en

algún momento y no ha ido creciendo. Pero en ese momento fue muy bueno cuando me metí yo y realmente estuve muy poco porque me parece que no fue más de un año. Después de este año por horarios y al entrar yo ya en la Universidad no podía seguirse sea con ella y entonces me apunté yo en un gimnasio donde daban belly dance no danza del vientre, belly dance. Pero claro cuando yo lo vi dije “esto es lo mismo más o menos” y me apunté a las clases de belly dance que daban en el gimnasio. Eran unas clases para sudar, shimmy a tope, cadera lo más que se pueda y sudar, sudar.

-¿Tú haces diferencia entre belly dance y danza del vientre?

-Umm. Bueno a ver yo los concibo como lo mismo por qué creo que no debería haber diferencia pero es verdad que cuando yo he dado clases en un gimnasio y enfoque ha sido completamente distinto porque a la gente no le interesa conocer ni un maqsum, ni le interesa conocer porqué el haggala se hace así y porque no.

-¿Pero todo lo consideras Al-raqs al-šarqī no? Porque el concepto belly dance es porque lo traduces al inglés pero danza vientre es una traducción que se hace... Realmente, es como si dijéramos al flamenco “la danza del tacón”. Aún así lo concibes todo como lo mismo.

-Sí, sí. Exactamente es una traducción que se hace y tampoco yo he estado nunca convencida con el nombre porque danza del vientre tampoco me convence. Es un nombre que no engloba todo lo que es esta danza.

-Bueno viene un poco este nombre por quienes la denominaron así...

-Sí. De los exploradores que fueron a los países árabes empezaron a ver un poco las danzas que hacían moviendo el vientre y la denominaron danza del vientre. Pero ahí yo creo que ya se equivocaron incluso soy yo creo que sí vieron a tantas gawazi y si vieron a tantas chicas gitanas lo que menos movían era el vientre, seguramente habría un montón de shimmy de hombros, shimmy de pélvico, de caderas a los lados, brazos...pero...bueno

-Hombres occidentales mirando...

-Claro, hombres, ¿que veían?, el vientre. Su enfoque estaba en el vientre. Después, yo también creo que a lo mejor danzas árabes es un nombre un poco más correcto pero

también tengo un conflicto con cuáles son los países árabes, quienes se consideran árabes y quiénes no. Entonces para muchos árabes o no árabes puede ser un insulto no que tú los consideres parte de una etnia o englobarlo en algo con lo que ellos no se sienten identificados. Entonces bueno con el nombre yo he tenido realmente una pelea eterna porque no sé cuál sea el correcto ni sé por dónde ir muy bien es verdad que en México siempre se le ha denominado más danzas árabes, desde que llegué aquí es danza del vientre.

-Yo lo entiendo como Al-raqṣ al-šarqī a lo que hacemos profesionalmente, ya de Egipto, de escenario. Y al folklore khaligy, dabke... que también lo empleamos, quizás podríamos englobarlos en esa denominación de danzas árabes o también denominar así al folklore que no bailamos pero que muchos grupos étnicos y culturas de estos países ejecutan. Ahora una terminología con la que no estoy de acuerdo que me la han puesto en talleres pese a pedir lo quitaran al verlo es danza del Magrib y encima en singular.

-Bueno, en singular. No, no. Sí, claro. Yo he hablado con algún árabe y me ha dicho ese nombre no es siempre correcto porque no todos los árabes danzan o han aportado algo a esta danza pero bueno esto también tiene mucho que ver con formas de ver la vida, con formas de ver la danza y como se han vivido ellos dentro de un contexto cultural, un contexto artístico bueno, esto es un tema para irnos largo, largo.

-Entonces, ¿comienzas a bailar más profesionalmente cuando vienes a España?

-Comencé a dar clases en México por casualidad.

-¿A impartir? es que “dar” aquí en España lo utilizan mucho cuando reciben.

-No entiendo porque, si a mí también eso me confunde mucho.

-A mí igual y soy española por eso te pregunto. A impartir.

-A impartir clases a niñas pequeñitas y estaba muy contenta. A raíz de ahí comenzaron a salir más clases, después en bachillerato donde yo hice el bachillerato me ofrecieron dar clases de danza del vientre cuando se enteraron que yo lo hacía y entonces abrí yo la sección del danza del vientre extracurricular.

-Que bueno.

-Y tuvo mucho éxito porque las chicas les encantó y estuve tres años haciendo, tres generaciones digamos.

-¿Empezaste cuando te formaste con esta maestra?

-Fue un año después. Empecé a meterme un poco más en el mundillo, hice algunos intensivos con Bozenka y Amar Gamal que ellas van mucho a México, son muy solicitadas. Con ella estuve en varios encuentros de talleres puntuales pero que cada vez que iba yo estaba allí yo quiera aprender más y más y más y Amar Gamal siempre a mí me ha encantado, me parece una bailarina súper bonita. Y entonces en realidad fue con ellas dos con quien me formé pues iban muy seguido a México y después con otra bailarina argentina que vive en México hace muchos años que se llama Maraya es también una bailarina muy buena, lleva muchos años viviendo en México y ya no va a Argentina ni nada, ya está fija en México. Y después de esto hice un profesorado con otra maestra argentina, como un curso de formación para profesoras, con una bailarina que se llama que Georgina Distaso con ella fue la vez que empecé a enterarme realmente lo que era la danza del vientre. Con ella tuve el primer contacto con la cultura, con la música, a los instrumentos, a los ritmos bien de fondo, un poco también al porqué de los pasos, los estilos y cuál es la diferencia entre bailar una oriental y bailar un baladī o un saidi. Para mí fue como abrir una puerta que tiene un pasillo inmenso donde no veía el fin. Y entonces dije no sé nada. Ahora me doy cuenta que no tengo ni idea de esto que estoy bailando. Por un lado fue muy bonito porque bueno fue saber que hay un montón de cosas a trabajar e hice estos módulos que me aportaron un montón sobre todo a nivel teórico, lo tengo que decir. Y bueno por otro lado fue un poco decir “jo” he dado clases tanto tiempo sin saber tantas cosas que me sentí un poco mal por mis alumnas. ¿No? Es verdad que yo nunca enseñé algo que no se, cuando una alumna me dice oye explícame... alguna cosa, por ejemplo sobre el haggala, yo tengo toda la cara para decir no lo sé por qué es lo que hay que tener que hacer. Hay que saber hasta dónde llegan tus conocimientos y a partir de ahí enseñar lo que se sabe y lo que no mejor dejarlo que se investigue en otro sitio incluso yo se lo puede investigar y decirle. Pero bueno esa vez fue como empezar un poco a tomar conciencia que es una danza que tiene un montón de historia, un montón de cultura, un montón de música la música tomó un papel súper importante y también a través de esto empecé a trabajar con un darbakista mexicano que se llama Malik que me empezó a introducir los ritmos. Yo con él aprendí a tocar la darbuka, me enseñó un montón de

ritmos, es gracias a él que se identifican los ritmos, la verdad que fue un maestro súper duro.

-¿De dónde es él?

-El es mexicano pero alumno de un percusionista muy famoso que se llama Fady el Sady libanés, que lleva muchos años viviendo en México pero viaja al Líbano constantemente y el tiene esta técnica libanesa no es técnica egipcia, ni turca, libanes puro. Y bueno, él fue quien me enseñó los ritmos y a partir de ahí comencé yo a dar clases enseñando los ritmos, yo abrí escuela en México. Tuve una escuela en México después de muchos años de estar dando clases me cansé de estar en todos los sitios y encontré un sitio súper económico y me tiré a lo grande y dije va lo alquilo y abro una mini escuela. Una salita pequeñita pero vamos me salió muy bien.

-¿Y cuánto tiempo la tuviste?

-Duró un año exacto, fue justo en el aniversario cuando decidí venirme a España.

-¿Y qué te hizo venir a España?

-En realidad me hizo venir un ex novio yo vine por un ex novio. Llevamos muchos años juntos, tres años. Él quería venir a hacer un máster, el es también psicólogo y él quería venir a hacer un máster en psicología del deporte y bueno me estuvo insistiendo “vámonos, vámonos a España mira vámonos a conocer Europa”, tampoco yo había estado nunca aquí y después de mucho tiempo de insistirme yo le dije bueno si encuentro algo que estudiar y algo que hacer me voy. No me voy a ir solamente por amor. Y menos mal que no lo hice. Entonces encontré este máster de danza terapia y ya me convencí. Hace un año y poquito que había terminado la carrera. Entonces dije bueno vamos, probamos, hacemos el máster y cuando terminemos volvemos. Bueno resultó que no. Resultó que vine, hice el máster, termine con el novio, el novio volvió a México, me quedé yo aquí, conocí a un catalán, me casé con un catalán y abrí mi escuela aquí. O sea que han sido muchos cambios realmente en muy poco tiempo creo que también llevo realmente poco tiempo en la danza para todo lo que he hecho desde que la conocí he ido como a mil por hora.

-Me has dicho llevas cuatro años aquí y con la danza desde hace seis, no unos ocho...

-Sí aquí cuatro. Con la danza ocho y tengo 28. Si. Porque yo empecé a los 17 pero realmente no cuento esos años porque no hice nada. Fui a tomar clases de vez en cuando, veía a mi hermana pero realmente a partir de los 20 años fue que dije quiero tomar los talleres con Bozenka, con Amar Gamal, quiero hacer una clase regular y empecé a dar clases yo también, hice el profesorado, empecé a conocer los ritmos, me inscribí a concursos. Y fue como meterme de lleno en la danza.

-¿Y qué diferencia ves de la danza de México y la que has encontrado en España? ¿Ves diferencias?

-Sí, muchas.

-¿A qué nivel? ¿Es verdad que en España somos más “flojas”?

-No. Justamente eso fue lo que me impactó aquí. En México cuando yo abrí mi escuela tenía un montón de alumnas pero todo lo que es artístico, cultural, deportivo, que no es una obligación, cuesta terriblemente no hay una cultura realmente de que la gente haga danza, hagan deporte, vaya a clases de guitarra. No lo hay. La gente va a la escuela y al cole porque tiene que ir al cole y el resto de la tarde hacen lo que quieran, lo que se les dé la gana, pero no hay una cultura de sacar el máximo partido al tiempo que esto es una diferencia enorme que yo veo aquí y mira que a lo mejor tú crees que aquí no se saca el mayor partido posible pero cuando estés en México verás la diferencia. Mis alumnas cada vez que “es que tengo examen, no voy”, “es que me duele el dedo, no voy”, “es que está lloviendo, no voy”, “es que no me siento bien, no voy”, “es que quede con el novio, no voy” cualquier cosa es: “no voy” ¿Porqué? porque esa es la cultura. No está, las madres no lo piden, pero no solamente es un problema familiar es un problema a nivel cultural en México realmente todo lo que tenga que ver con deporte y esto por eso se ve porque nunca llegamos ni a las olimpiadas, nada. México nunca llega a ningún sitio a nivel deportivo.

-Bueno, llegan a montar escuelas en Barcelona.

-Bueno hay algunas que vamos a tope. Y aquí, si que noto una diferencia. Aquí abro la escuela, abro un grupo y aquí cuando una chica no puede venir a veces me piden hasta una disculpa “perdón Gitzza es que no pude venir es que de verdad reventó la llanta del auto y bueno me quedé tirada y llegaba demasiado tarde” por lo menos yo noto un

compromiso, algo un poco más serio. Es verdad que también siento mucho aquí, que tiene que ver la inversión que hacen. Tengo que ser sincera y también decir que noto mucho aquí pesa lo que se paga. La gente cuando paga algo quiere tener...

-Ya!

-Sí! O sea, si yo estoy pagando voy a venir a mis cuatro clases sin perderme ni un minuto de ella porque lo estoy pagando. No. Entonces, también a nivel económico hay un poco más de gancho. La gente está pagando por algo y quiere sacar el mayor partido que me parece perfecto.

-¿Y no ves una parte del alumnado que buscan como una especie de “terapia” en esta? Yo lo veo mucho en la danza oriental, cómo la gente que está en yoga por encontrarse mal psicológicamente, anímicamente y creen que la danza les va aportar “salir” de ese estado digamos

-Sí, sí. Si. Y lo peor es que tengan razón. Yo soy de la idea de que la danza árabe aporta un montón de cosas a la mujer específicamente no lo sé en hombres, ni he hecho un estudio pero yo creo aporta sobre todo un montón de seguridad personal, también un poco de hacer una imagen corporal real del cuerpo y aprender a quererla tal como es. Muchas veces tenemos una imagen corporal que es completamente algo contrario a lo que somos y es imposible conectarlas, ¿por qué?, porque mi real y mi imaginario son completamente distintas y cuando logras conectar la real con la imaginaria y a hacerlas una misma aprendes también un poco a bueno yo soy así que mas da este es mi cuerpo y así soy yo y no tiene que ser o más feo, ni más bonito o mas nada. Entonces yo he visto un montón con alumnas cambio a nivel de conciencia corporal de quererse un poco más de sentirse más valoradas de sentirse un poco más... ¿cuál es la palabra? es como que hay un cambio a nivel también de autoestima. Tenía alumnas que venían también encogidas de hombros, que se cubrían la barriga, que se ponían ropa holgada y al final las ves que han crecido, que han abierto el torso no, como que dejan salir las emociones también saben expresar mucho más, han aprendido a comunicarse a decir “oye, esto no me gusta” “esto si me gusta” “esto prefiero” creo que la danza árabe sí que tiene un montón de beneficios a nivel bueno físico y a nivel psicológico y creo que mucha gente también por eso se engancha mucho. Porque a la que empiezas a redescubrir cosas nuevas pues es una forma de quedarte ahí anclada. Lo que pasa es

que yo al hacer esto de danza terapia y psicóloga, también creo que es muy importante saberlas diferenciar. Yo no puedo admitir en una clase de danza una chica se me ponga a llorar porque resulta que el hermano...no. Porque por más que esta danza tenga su lado terapéutico es importante que tu sepas que estás haciendo o una clase de danza o una terapia. Entonces ahí sí que hay que discernir. A veces yo le digo a la gente oye si tu quieres hacer terapia está muy bien y puedes a través de la danza del vientre pero no en este espacio. O sea, necesitamos concertar u espacio distinto donde realmente nos volquemos a trabajar en las emociones, en el cuerpo y en el movimiento y no a que te explique un paso, te pido bailar, te pones a llorar, te reenganchas incluso puede hasta ser contraproducente porque está dejando salir algo y lo mismo se reprime y luego después no termina de saciarse la emoción.

-En cuanto a la influencia del orientalismo y la construcción del imaginario, esa idea estereotipada “del oriente” y de la danza oriental, las mujeres que nos han llegado a través de los cuadros ¿Crees hoy en día la que llega a la danza viene con esta imagen o ya no se ve así el mundo árabe y gracias a toda la información de fácil y rápido acceso que hay ya se queda en algo lejano a la realidad actual?

-Sí, todas las pinturas del orientalismo han sido un imaginario de lo que ellos concebían en los países árabes. Lo que se construyó de ellos y claro era también una época floreciente a nivel artística, a nivel cultural floreciente y no también porque todos los cuadros ves a las esclavas ahí no, el trato de las mujeres, las mujeres que las vendían.

-Y en la época de Farīd al-Aṭraṣ, Umm Kaltūm... porque son figuras no solo artísticas, también políticas. Hay un punto de inflexión en este momento en la danza con su uso en el cine, la imagen del cuerpo de la bailarina se utiliza digamos como el de una “Marilyn Monroe”

-Sí, sí. No sé, yo creo que estos artistas han logrado captar como la esencia del diálogo árabe. Todas estas canciones que ellos han hecho, la forma como la cantaba incluso bueno, sabemos que Umm Kaltūm en un principio no era para bailar. Umm Kaltūm era una mujer que cantaba y la gente iba a verla cantar simplemente no había bailarines, no había espectáculo, no había nada. Y bueno, mas adelante alguna aventurera ha decidido bailarla y ha funcionado bien y ahora bailamos Umm Kaltūm todas las

bailarinas si, o si ¿no? Es algo, que hay que hacer si eres bailarina. Pero bueno yo creo que a nivel político, a nivel cultural, a nivel ideológico también creo que han roto muchos estereotipos porque también por ejemplo a Warda al-Īazā'iriyya cuanto trabajo le costó ser cantante, que no fue tan fácil como a Umm Kalṭūm a Warda la tenían que vestir de hombre al ser pequeñito porque no querían que fuera una mujer, no. Entonces la vestían de hombre para que no se supiera que era una chica y bueno con el paso de los años gustó tanto.

-Y con la hermana de Farīd al-Aṭraš igual le costó más triunfar y dicen cantaba incluso mejor que Farid. Farīd al-Aṭraš que era más bien laudista pero empezó con Carioca a hacer aquellas películas y ahí un poco lo lanzaron. Pero ¿crees se ha utilizado un poco a estas figuras para mover masas en Egipto? ¿Lo ves de una forma más romántica como un “boom” de nuestra danza gracias a estos momentos? ¿O son fenómenos separados?

-No, no creo lo viera como un fenómeno aparte. Lo que pasa es que tampoco sé si es algo intencional. Creo que puede ser algo que haya desembocado en una búsqueda un poco más de conectar con todo aquello que era más armónico, que era más pacífico, que era más espiritual. Yo los conflictos en la mayoría de los países árabes los vivo muy mal, me saben muy mal lo que sucede, lo que estuvo sucediendo en Egipto, lo que ha sucedido y sigue sucediendo y creo que sucederá a lo largo de los años en Israel, Palestina, me parece terrible, me parece una locura. Pero creo que si de alguna manera se ha vuelto tanto a esto es para no caer en una catástrofe. Sabes, yo creo que los humanos estamos diseñados para soportar y para aguantar un montón de tragedias y de terrores y de miedos pero creo que siempre hay que volver un poco a las cosas que nos hacen ser un poco más humanos más sensibles, no, a la vida y a la gente y yo siempre creo y justamente ahora, es muy bueno que me preguntes esto porque justamente ahora estoy en una etapa en que tengo la necesidad mucho de conectar como con cosas artísticas, con cosas que me hagan llorar, con cosas que me hagan reír, no, o escuchar música que te toque así, el hígado, que te llegue al intestino. Yo estoy justamente en una etapa de estas y yo creo que a lo mejor volver a Umm Kalṭūm y volver a Farīd al-Aṭraš y volver a todos estos grandes es una forma de aterrizar un poco y de también un poco evadirse de todas estas guerras y de estos conflictos

-Conflicto y dualidad también con el cuerpo, porque estas mujeres gustaban pero al mismo tiempo “que no fueran” sus hijas o esposas las que bailaban.

-Sí y que no se enseñe...

-¿Esta danza viene del cabaret? ¿Del templo...? ¿Qué opinas?

-Yo creo que empezó en las casas. Yo me voy por la idea que empezó en las casas, que las mujeres bailando lo han bailado en las casas desde toda la vida pasando tanto tiempo juntas, tanto tiempo en casa yo creo sí que viene de una parte muy familiar, muy cercana, muy de vamos a hacer algo.

-¿De tribu?

-De tribu, exacto. Muy, muy de tribu de las ourle nail, de las gawazi todo esto creo que realmente de ahí es de dónde viene. No se sabe o no lo sé yo, esa es la información que tengo y bueno luego hay muchas otras informaciones, también para hacer rituales de fertilización, de las tierras... mil y un cosas. Pero a mí con lo que he aprendido y con lo que voy conociendo cada vez más de esta danza es que fue en las casa y con las mujeres y que después se ha convertido en algo cabaret a partir de Badia Masabni y bueno ahora, ahora es un poco todo porque hay bailarinas que hacen show, show tal cual y hay bailarinas que...

-Que te dan el show

-Que te dan el show, o hay bailarinas que hacen arte, hay bailarinas que hacen folklore y te emocionan hay un poco de todo no. Y a mí me parece bien porque yo estoy en pro de la diversidad me parece muy lindo que haya diferentes formas de ver y de trabajar la danza sí creo que se tendría que respetar siempre el origen pero me parece muy bien que haya diversidad.

-¿Crees había un matriarcado?

-Yo también creo que eran matriarcados. Y he leído muchos artículos y muchos investigadores. Shokry Mohamed mismo lo decía que antiguamente los países árabes eran matriarcados, era realmente la mujer la que tomaba las decisiones, decidía cómo funcionaba la familia, cuando moverse y cuando no moverse.

-Y quizás sigue ocurriendo de alguna manera dentro de la casa.

-Sí, de alguna manera sigue ocurriendo, es verdad.

-Los cambios interiores y exteriores que se han dado en ti, para concluir, ¿hacia dónde te han hecho mirar ahora? ¿De qué forma te has empapado ya en la cultura y de qué forma no?

-Sí. A mí de cierta manera me pasa igual que a ti. Tengo muchas ganas de conocer mucho más a fondo todo y con esto me refiero al lenguaje, a la música, a las tradiciones, a las normas de hablar, a los olores, a la comida, a la poesía árabe, a las mil y un maneras de comunicación que hay. Lo que pasa que no es fácil. Es verdad que también al ser algo tan alejado de mi cultura de nacimiento también me he encontrado con muchas cosas que me chocan mucho.

-¿Cómo qué?

-Empezando por ejemplo por el trato a la mujer. Es verdad que en México hay mucho machismo porque México es un país machista pero yo afortunadamente vengo de una familia donde nunca ha habido nada de machismo y donde mis padres siempre han sido súper liberales fueron hippies muchos años de su vida o sea que vienen de una ideología completamente abierta no y bueno yo nunca, he venido de una educación machista, por el contrario, pero es verdad que cuando me topo con esta forma de tratar a la mujer en los países árabes como por ejemplo cosas tan absurdas como taparla y yo entiendo que la mujer se tape siempre y cuando ella quiera hacerlo y me parece completamente respetable como lo que tú dices la gente que aquí la gente hace lo contrario se ponen un top, enseñando la barriga y las piernas esto son decisiones propias, lo que no me parece justo que sea una obligación y se tenga que hacer porque al hombre no le sea posible concebir que otro hombre mire a su mujer. Esto me parece algo con lo que yo no estoy de acuerdo y que no va con mi filosofía de vida.

-Pero realmente donde se las tapa es en Afganistán y no es mundo árabe. Y en Arabia Saudí

- Y en Arabia. En Marruecos y en otros países yo tengo la sensación que es algo mas social que se hace mas para que no te molesten, yo misma me lo he puesto alguna vez pero ¿no crees que hay algo de mediático en todo esto? Yo no he estado en Egipto por ejemplo.

-Yo tampoco.

-Pero tengo la sensación que hay muchas mujeres que lo llevan porque quieren ¿Te refieres al velo o al burca?

-Al burca especialmente pues el velo me he dado cuenta es muy opcional, hay muchas chicas que lo quieren llevar.

-Pero el burca es más bien en Afganistán. Bueno, y en Arabia Saudí. Yo creo son distintos con otros países.

-Sí y no, a ver, no tienen que ver porque comparten muchas cosas ideológicas, a nivel cultural, a nivel de tradiciones. Yo no los separo del mundo árabe son parte de. Muchas de nuestras danzas vienen, tienen un origen ahí y han tenido repercusión ahí, música.

-Si estoy de acuerdo contigo en lo que es la danza y en el tema de Arabia Saudí. Pero Afganistán no, no serían árabes los afganos. Es como el caso de Turquía que no es árabe y mucha gente en la calle la considera árabe. Hay películas españolas con errores sobre este tema.

-Sí, y los llaman árabes.

-No es un insulto pero claro es como si a un canadiense le llamas americano.

-Y de aquí un poco en general quererme empapar un poco más de la cultura he empezado yo también estas clases de egipcio especialmente porque me interesa sobre todo la lengua árabe, quiero entender las canciones, quiero entender de qué va, porque no puedes bailar algo sin saber por lo menos la idea general después ya saber línea por línea, frase por frase es lo ideal pero saber que se está bailando, que instrumentos se están tocando porque la darbuka se puede tocar con una técnica egipcia, una turca, una libanesa porque también esto cambia mucho a nivel musical tiene una esencia distinta los turcos son completamente saturados, los egipcios bueno van con más calma.

-A mí me encanta la música turca.

-Sí. A mí me gusta toda también es que todas tienen algo especial.

-La danza en España, en México, tus maestros realmente han sido pocos.

-Si realmente son pocos Claudia, Bozenka, Amar Gamal, también hice formaciones con Devora Coreh ella escribió un libro sobre danza del vientre muy interesante.

(Hablamos sobre distintos libros)

(Gitza) Yo creo he mutado muchas veces a lo largo de la carrera artística creo que he tenido muchos, muchos cambios además del proceso que lleva una bailarina que bueno más o menos es para todas siempre el mismo controlar primero un poco la técnica, controlar el cuerpo, después a interesarse un poco por la música a que tengo que aprender el ritmo, y después que puedo expresar y puedo hacer esto al mismo tiempo y puedo expresar que me duele y que...bueno, hay como una fase creo no pero aparte de esto creo que la danza me ha hecho deshacerme y hacerme un montón de veces. La verdad es que yo sí creo que ya no podría dejar la danza porque es parte ya de mi, de mi forma de ser, de mi vida y creo que la danza pues me ha permitido un montón de cosas a nivel emocional, a nivel personal, a nivel también de satisfacción, me ha demostrado.. Yo cuando era pequeña tocaba el piano, tocaba el piano por muchos años y cuando era pequeña mi padre siempre me decía “lo único que te falta es sentir, la música” y tenía toda la razón ahora yo me doy cuenta que no sentía la música y que ejecutaba movimientos con los dedos y tocaba el piano y genial, porque toqué muchos años y cuando empecé a bailar mi padre me dijo “ahora estas sintiendo” y jamás se me va a olvidar como esta comparación que me hizo él porque es verdad que a partir de que empecé a bailar pues he empezado a sentir un montón de cosas

-¿Pero a partir de bailara oriental no? Porque ¿con clásico y oriental no sentías esa parte?

-No, no. Cuando empecé a bailar oriental es como que se me han sensibilizado toda la piel, la vista, el oído, el olfato no se es una sensación un poco rara pero a veces siento que realmente me ha hecho como conectar un poco con cosas de la vida y cosas muy absurdas como por ejemplo a veces veo las plantas y digo ay que las plantas...me pongo en un plan ahí súper sentimental de conexión con la naturaleza, que creo que lo he conseguido a través de la danza un poco te lleva a un proceso de sensibilización y destruye un poco estas barreras de ejecutar, trabajo, casa , lo que hay que hacer, lo que dice la sociedad, claro la danza hay que romper esquemas, hay que romper

visiones, hay que romper costumbres, hay que romper miedos, hay que romper fantasías.

-Con la familia, con los amigos.

-*Con los novios.*

-Con los horarios.

-*Contigo mismo, encontrarte con los demonios.*

-Es una filosofía de vida, cuando ya la tienes no se puede salir de ahí porque ya no sabes mirar de otra manera ¿no? yo creo.

-*Sí, es verdad. Yo creo que la gente que ya estamos tan metidas a este nivel pensar en dejar la danza es inconcebible ¿no? No es una forma de seguir viviendo no.*

-Y yo creo que el evolucionar y el aprender más llega a un punto que es más de curiosidad y de querer profundizar para ti, que para que los demás lo vean.

-Sí.

-Creo que el camino se hace luego al revés. Al principio es el que se vea, pero luego es que te da exactamente igual.

-*Exacto.*

-Momentos en los que estas bailando con los músicos en un taq̄sīm e incluso puede parecer que no están ni ellos, es como que se para el tiempo como cuando estas enamorada, estas plena, no necesitas a nada ni a nadie creo que ahí es cuando nos damos cuenta “no tengo nada de idea de baile” y te da miedo al mismo tiempo

-*Sí. Da miedo y asusta mucho porque además es justamente si nos dedicamos a esto... (Hay renunciadas también) y claro a mi me da mucho miedo cometer errores a nivel de enseñanza o a nivel de baile hacer algo imagina, utilizar una música que tenga que ver con la religión, o que tenga que ver con la política son cosas que hay que ser cuidadosos porque te metes en una cultura que no es la tuya, en un lenguaje que no es el tuyo.*

-Hay muchas bailarinas que están pisando fuerte en toda Europa. Los festivales, el youtube hay un boom.

-El primer boom que surgió en México yo creo que fue por Shakira. Salió en televisión y las clases donde yo iba se empezaron a llenar de golpe. Y a partir de ahí yo creo que ha gustado porque es una danza bonita, porque tiene muchos beneficios y todo lo que ya hemos hablado, pero por lo menos en México yo creo que Shakira ha sido un factor importante y que además coincide también un poco con la época en que se empezó a hablar mucho de países árabes. Conflictos que empezaban a salir más en las noticias como un poco más de conocimiento no solo a nivel baile sino que existen ahí estos países que tienen unas costumbres y una religión distinta y una forma de ver la vida distinta y yo creo que poco a poco fueron como fichas de dominó que fueron tirando unas a otras y que han logrado un crecimiento enorme. Aquí en Europa no lo sé no me atrevo a decir nada porque cuando ya llegué yo aquí hace cuatro años ya había un boom enorme. Cuando yo ya llegué veinte ocho mil festivales al año cada fin de semana en ciudades de todo el mundo no sé exactamente aquí como haya comenzado en que sitio, porque influencias pero sí creo que en México ha tenido mucho que ver conocimientos conflictos en países árabes que han llamado mucho la atención del mundo en general y creo que ha tenido que ver mucho Shakira públicamente apareciendo, haciendo una danza desconocida súper llamativa, súper animada que ha empezado a tener muchísimo éxito.

-¿Puede ser que también las egipcias han tenido una apertura y han dicho vamos a salir y a vender esto? ¿Y pagar por bailar en festivales? ¿lo que nos diferencia no es que nos pagan por bailar?

-Sí, yo creo que los festivales se han viciado un poco. A mí también me parece una lástima que tengas que pagar muchas veces para bailar, yo estoy totalmente en contra. Yo en los festivales que me lo han llegado a decir yo es que prefiero no ir porque si vivo de esto y te tengo que pagar para ir a bailar a tu festival estoy perdiendo dinero, no puedo vivir así, estaría en la quiebra. Y además que creo es una forma de no valorar tu trabajo. Y además hay otro problema yo digo que no, vale pero hay veinte mil más que pagarán por ir y pagarán cada año y además llevarán a la amiga que también paga entonces desde allí ya creo que nosotras estamos haciendo mal en ese lado y tener nosotras la consciencia, tener un poco la misma mentalidad o tratar de ir por la misma

línea para conseguir que esto no suceda. A ver, es verdad también que yo me pongo en el papel de muchas organizadoras y no es fácil organizar un festival así pero porque porque las estrellas estas es que cobran muchísimo dinero. O sea Randa Kamel ¿qué dicen que te cobra? cinco mil euros ¿cuántas chicas necesitas para poder pagar cinco mil euros más avión, más avión, más hospedaje, más hotel entonces claro yo entiendo que si quieres venir a mi festival págame porque yo tengo que pagar a Randa pero a lo mejor si estas súper estrellas, que sucede lo mismo como en la vida si los políticos no ganaran lo que ganan y hubiera un poco más de repartición de riqueza no estarían los ricos tan ricos ni los pobres tan pobres. Entonces aquí pasa lo mismo, si las estrellas no cobrarán lo que cobran tú podrías hacer un festival donde no necesitas cobrar a las chicas que vengan a bailar y donde las estrellas pueden vivir también de esto, no digo que las paguen tampoco cien euros.

-Bueno. Yo creo que debemos contactar con Sakira, contratarla para que promociione otro poquito (risas)

-Con dos movimientos creo el hágala y el shimmy pélvico mira que boom

-Otro tema que los músicos se bajen el caché, pasa exactamente lo mismo. Que la danza no esté regulada, que no exista una acreditación “oficial”. Y una profesora mía decía aquellas “que se disfrazan de bailarinas” se ponen un traje de dos piezas y son bailarinas distorsionando la danza. Yo si me pongo una bata de médico nadie se cree soy médico por eso.

-Esto ocurre mucho. O alumnas principiantes que creen tener ya los conocimientos para bailar dar clases y van y venden show en restaurantes por poquísimo precio o van y dan clases en algunos sitios esto es algo que creo que también hay que cuidar, que todavía se permite mucho. Hay que tener suficientes conocimientos para dar clase de danza árabe.

-Claro, no es como en clásico que te tienes que hacer hasta

- Puntas. Sí. Pero incluso sabiendo poco si se hace con respeto ahí cambia la cosa. Y siendo honesto como decías tu antes cuando una no lo sabe, es tan sencillo como ser franco, tú no puedes enseñar lo que no sabes. Enseñando se aprende mucho incluso cuando explicas pe algo vertical y lo ven totalmente horizontal, de una forma

totalmente opuesta incluso te auto gestionas de como lo estás enseñando, de cómo lo haces, para que vean eso. Es como un feedback continuo.

Si es como un espejo que te está todo el tiempo devolviendo a nivel de pensamiento, a nivel físico. Porque es verdad lo que dices a veces te preguntan ¿pero cómo haces este paso? A lo mejor ya lo has aprendido hace muchísimos años y ahora has olvidado como lo ejecutas cuando lo aprendiste.

-O no te lo enseñaron y sale espontáneo.

-O no te lo enseñaron y lo has aprendido imitando, entonces ¿cómo lo vas a explicar tú si tú lo aprendiste imitando? Si, es muy chulo ser profe, es muy interesante.

-Auto analizarse constantemente. Eso que tú dices de romperse y volverse a hacer continuamente.

-No es fácil yo creo que requiere de mucha entereza, mucha fortaleza a nivel emocional pero una vez que lo haces una vez, engancha y lo vuelves a hacer y ganas una vida y más.

Respuesta ampliada que recibí posteriormente de Gitza por grabación sobre la producción oriental a través de la danza y la época del orientalismo. En sus palabras:

- El orientalismo para mi es parte fundamental de lo que es la danza del vientre gracias a eso hemos podido tener una visión que no sabemos si es fantasía o es realidad de lo que era oriente en aquella época pero sí que nos ha podido acercar un poco a todos estos mitos y a todas estas visiones y fantasías que tenían los europeos sobre lo que era oriente. Siempre se pintó como un paraíso aparecían las mujeres siempre en grandes palacios rodeados de otra gente con la servidumbre , en la ducha, en la cama, en los jardines, a mi parecer creo que hay mucho de fantasía en esto pero también creo que hay mucho de realidad. El orientalismo me parece una corriente muy interesante de estudiar ya seas bailarina o no pero especialmente como bailarina sí que te permite sobre todo reflexionar sobre este tema, sobre cuál era el roll de la mujer, sobre cómo era la vida en aquella época y sobre los cambios que han sucedido. Me parece que el orientalismo no se puede dejar de lado cuando se habla de danza árabe sino todo lo contrario habría que tomarlo en cuenta como una parte fundamental de esto que estamos estudiando.

I.XIV Laura Perucho Correa (Jelila). Profesora y bailarina de danza oriental en la academia de danza del vientre Munique Neith. De Casteldefels. Entrevista realizada en Barcelona, el 20 de marzo 2015 (1ª parte)

Laura Perucho Correa (Jelila). Profesora y bailarina de danza oriental en la academia de danza del vientre Munique Neith. De Casteldefels. Entrevista realizada en Barcelona, el 20 de marzo 2015.

-Me llamo Laura, mi nombre profesional Jelila. La verdad es que lo escogí mirando la web de Munique miré todas las listas de los nombres y empecé a mirar significados y Jelila es un nombre que sale en el Corán junto a otros nombres sagrados y no tiene un significado concreto. Tengo 24 años, soy de Barcelona.

-¿Cómo empiezas en la danza?

-Bueno yo desde pequeñita. Y mi madre lo típico no sabe qué hacer contigo a la salida del cole y te apunta a actividades extraescolares. Entonces me metió en una escuela de danza y me puse a hacer flamenco, ballet, jazz de todo. He hecho contemporáneo, hip hop, de todo un poquito de todo. Vivía en Casteldefels mis padres son de Casteldefels. Entonces nada fui probando sabía que me gustaba el baile, se había que me gustaba la música era muy jovencita también iba del cole y bueno todavía no te planteas que esta iba a ser tu profesión. Realmente es algo que haces después del cole que me ayuda distraerme pero bueno luego llegas a casa y tienes que hacer deberes. El concepto que tú tienes como niña es que es algo bueno que es un momento divertido. Que no es una obligación entonces claro comienza saber la danza como algo bueno. Iba un día caminando por Castell y lo típico en un árbol encuentro un cartel cojo una de las tiras de los números y una chica que ponía danza del vientre. Yo tenía 13 años y claro dependía de mis padres y con la casualidad que mi madre nació en Ceuta y mi madre siempre había querido bailar danza oriental pero mis abuelos son bastante conservadores, más antiguos, bueno es otra época. Entonces claro a mi madre siempre le había apetecido hacer clases de danza oriental pero mis abuelos nunca la dejaron. Y entonces como que cuando yo fui con ese anuncio... tú imagínate no, que venga tu hija de 13 años con ese anuncio y yo nunca supe que ella quería bailar esto, que quiero probar esto. Y precisamente como mi abuela no la dejó a ella, ella pensó puede

aprovechar que mi hija pueda hacerlo ya que yo no pude. Y recuerdo como llamó a la profesora y le comentó que si era sólo una adultos.

-¿Quién era tu profesora?

-Mi profesora era una alumna de Devorah Korek

-Con Deborah he contactado para quedar con ella pero no hemos podido al final por horarios. Me dijo me pasara sin problema entrevistarla y a tomar una clase. Fue una de las alumnas de Shokry y de las primeras que montó una academia de danza en Barcelona. La primera de hecho.

-¿Cuánto tiempos estuviste con ella?

-Pues estuve como tres años. Con un taller que organizó de Reda. Estuve estudiando con Sonia Motos así se llama ella y era alumna de Devorah. En un centro de yoga que tenía montado con su pareja él hacia yoga y ella danza oriental y fue con ella. Probé y me acuerdo que la primera clase, salí... cuando tuvo nunca has hecho danza y de repente pruebas la danza oriental no lo tienes un referente pero cuando tú has hecho ballet, flamenco, hip hop y jazz y no sé cuanto tú sabes que te gusta la danza, sabes que te gusta la música... y entras en una clase y dices wau ¿qué es esto no?

-¿Qué es lo que te impresionó?

-Primero la diferencia el que tu vas a una clase de ballet, a una clase de flamenco y es todo como más activo y parece que haces más cosas y luego te vas a una clase de danza oriental y te rompe completamente el esquema. Visualmente es otro concepto completamente y además es lo que yo siempre les digo a chicas las principiantes que a las dos, tres semanas me dicen “mirar es que yo no puedo con esto, me desapunto”

-Claro es que también se trabaja mucho nivel mental.

-Mucho. Es lo que las explico tu vas una clase de salsa y quieras o no en dos meses tú tienes la base de salsa. Son resultados que la sociedad hoy en día quiere ya, quiere resultados así (y chasquea los dedos)

-Exacto.

-Es que yo voy a clase hoy, salgo de clase hoy y ya lo sé todo. Es imposible en danza oriental. Y este es el tema que mucha gente que viene “es que yo he bailado salsa ya” y claro, es que no tiene nada que ver.

No sé si fue en el momento que llegó o la edad que tenía...Yo había bailado desde muy pequeñita en plan escuela de pueblo, centro cívico pero no era como una escuela de danza como aquí en Barcelona, era todo más distendido, pero ya tienes una postura y no deja de ser danza y te da una base que es muy importante también. Pero si que veía que en clase flamenco, de jazz que aprendía cosas, me lo pasaba bien, pasaba el rato, desconectaba... pero en la danza me cambio algo por dentro a parte de por fuera. Aunque ya llevas desde pequeñita quieras o no ya no es como una persona de setenta años que de repente se apunta a clase de danza que nunca en su vida a movido el pecho para mover eso entonces vamos a tener un trabajo importante seguramente aunque tengas mucha facilidad vas a tener que trabajarlo, son muchos años parada. Pero si desde pequeñito empiezas a moverte quieras o no tienes la caderita suelta, eres joven, eres una esponja lo vas absorbiendo todo estas en una condición que tu cuerpo va aprendiendo estas en el momento de que tu cuerpo va aprendiendo que puedes hacer con él. Entonces claro no me costó mucho. Yo me acuerdo que iba con una amiga mía del cole, éramos dos niñas y el resto adultos. De repente se veían que nosotras cogíamos rápidamente el movimiento y que a ellas les costaba más.

Lo que pasa ahora también, lo que coja un niño antes que un adulto que lleve un montón de tiempo sin hacer nada, que nunca ha bailado, es que lo va a coger un niño antes.

Cuando eres pequeñito tienes esa consciencia luego la pierdes. Yo me acuerdo una clase de nenas pequeñitas que teníamos aquí, cuatro o cinco años, y el hermano pequeñito de una de ellas siempre venía con la mamá a llevar a la niña y siempre decía “que yo quiero bailar, que yo quiero bailar” se metía en clase siempre “que yo quiero bailar” y vete a tu saber que ese niño después de cinco años el padre le haya dicho “tú tienes que jugar al action man”.

-Cuando pasa esta etapa de comenzar en la danza oriental ¿Qué ocurre?

-Yo seguía haciendo todo ballet...seguí con todo, luego al cole y por la tarde baile y luego danza oriental. Iba combinándolo todo. Y cada vez me gustaba más la danza

oriental. También tuve una profesora muy simpática, muy buena, muy cercana esto siempre... el vehículo por el que tu recibes eso siempre te hace decidir. A veces una danza no te gusta simplemente porque no, o no te gusta una asignatura porque el profe...sabes lo que te digo, que de repente no es su vocación, es su cruz y entonces tuve la suerte de tener una profesora muy buena a nivel personal, a nivel todo. También ella al tener su pareja de yoga era ella como muy espiritual, con mucha paciencia. Ella me encantaba ya te digo era muy paciente ella y entonces eso te lo pasa. Yo estaba en una edad de captar todo, de los estímulos y de reflejarme y la veía a ella un poco siempre como espejo. Que pasa, que de repente coges a tu profesora como referencia y dices me gustaría parecerme un poco más a ella, me gusta lo que veo en ella y entonces me suavizó bastante. Yo era la típica niña repelente que tú no eres mi amiga porque no eres guay...lo típico. Yo me acuerdo de mí de pequeña y me digo ¿cómo podías ser tan repelente? Y yo creo incluso que la danza oriental me hizo... ¿sabes que hay gente que le tiene que pasar algo en la vida para convertirse de pronto en otra persona? Creo que muchos valores los gané a través de esto y de conocerla a ella concretamente.

Entonces yo seguí bailando hicimos un fin de curso pequeñito que organizó. Nos cogíamos de las manos para respirar antes salir...bueno el drama de salir por primera vez a bailar y entonces me acuerdo que se me acercó ella y me dijo relájate, que todo va a salir bien has encontrado tu danza.

-Te reforzó positivamente

-Totalmente porque tú ves que te gusta pero por ejemplo a mi me encanta el hip hop pero se no está hecho para mí. Me encanta la música, lo bailo pero claro cuando vi que esta danza me gustaba y alguien me estaba diciendo que se me daba bien a lo mejor es que realmente se me da bien y es tu danza y la has encontrado. Me dijo vas a dedicarte a ello ya verás, va a ser tu vida. Y claro, yo tenía quince años para dieciséis y lo veía muy lejos. No puedes pensar más allá de la selectividad.

-¿Y la has vuelto a ver?

-Luego la he tenido de alumna en la escuela. Después de años, ha sido muy bonito.

Yo seguí pero mi profesora se quedó embarazada, tuvo problemas con el local, se separó de su pareja, todo fueron problemas y dijo “ahora no me siento con fuerza de

venir aquí y sonreíros y estar de buen humor porque realmente yo no estoy de buen humor”. Entonces, ella me dijo: “si tu quieres seguir bailando ves con Munique” me dijo “he oído hablar de una mujer que ha venido de Brasil todavía no es conocida, está abriendo su escuela y está abriendo su espacio”. Ella creía Munique era una buena referencia e iba a crecer mucho.

-Empezaste entonces muy joven con Munique.

-Sí. Tenía dieciséis años y fui muy a saco. Y me vine a la escuela que entonces no tenía la de Aribau. En una calle paralela aquí subiendo. Estaba una en Córcega y la otra en Muntaner. Yo hice un intensivo de verano en Córcega de bastón y luego me apunté con Munique en Muntaner. El primer año entré en avanzado1 directamente pero me tuve que espabilar porque la técnica que tenía era diferente, yo aprendí con la rodilla flexionada.

-A mí me pasó igual yo también aprendí con la rodilla flexionada. Y claro ¿tuviste que cambiar tu técnica?

-Completamente flexionada...Y claro de repente Munique me dice tienes que mover la rodilla y yo claro, lo hacía todo con la cadera. Los brazos eran un trozo de carne que yo tenía aquí pegado y no lo movía para nada, el pecho así para dentro, bueno... técnica diferente, se concentraban más en la cadera, la rodilla flexionadita, otra técnica.

-Pero ya estabas introducida en la danza.

-Ya estaba. Eso sí, movimientos básicos ochos, camellos, todo eso ya lo había trabajado. Lo que pasa es que claro a veces es más difícil cambiar un hábito que tienes, o un vicio que tienes que no empezar desde cero y hacerlo con un mismo método desde cero.

La verdad que me costó un poquito. Porque yo decía shimmy con la rodilla y claro, esto no se mueve! Claro y ella me llamó la atención y el pecho, y estira, y postura y abre claro yo la cadera muy suelta y de todo esto nada, todo lo de aquí arriba estaba muerto como no existía, hubo trabajo, hubo trabajo serio pero al final me estiré, abrí el brazo.

-Y mira que tú venías de ballet y de hacer otro tipo de disciplinas que ya estarías alineada

-Sí pero no es que tuviera yo mala postura es que para el oriental yo me había acostumbrado a cerrarme y a concentrarme solo en la cadera. Que la cadera es muy importante obviamente pero tú tienes que tener una base. Pero bueno es otra técnica, yo había aprendido una técnica diferente que no es que sea buena ni mala es que es diferente. Entonces claro Munique me empezó a decir esto y aquello y yo pensé ¿pero dónde me he metido?

-Yo no pensaba que a ti también te había tocado esta época. Claro además hay que incorporarlo porque sino luego lo transmites así.

-Y dentro de lo que cabe estuve tres años muy like en plan centro de yoga un día a la semana, no es como aquí. Aquí empecé con dos clases a la semana. Con dieciséis años ya me fui al Ahlan wa sahlam. Me tuvieron que hacer mis padres una autorización para poder viajar. Munique siempre organizaba y dijo “viaje al Cairo” y recuerdo a mí se me abrieron los ojos, ¿cómo que van al Cairo? Yo quiero ir, yo quiero ir. Y me acuerdo que ella organizaba reuniones para explicar cómo iba el festival a la gente que se apuntaba y mis padres allí enterándose a ver a donde iba su hija de dieciséis años, tú imagínate. La misma semana que yo estuve en el Cairo hubo un atentado, un coche bomba y mi madre llamándome “estas bien, estas bien” y yo en el hotel tranquila. Me fui quince días.

-¿Con quién recibiste clases allí?

-Pues mira el primer año

-¿Cuántos años has ido?

-Cuatro. Con dieciséis años es como irte de colonias y encima para bailar. La verdad que he tenido mucha suerte porque mis padres me han apoyado siempre. La verdad yo ahora lo pienso y no sé si le dejaría ir a mi hija de dieciséis años sola al Cairo y además quince días. He tenido unos padres con una mente muy abierta, que siempre me han apoyado mucho, que siempre el lema que han tenido para mí es “haz lo que tú quieras pero disfruta de lo que haces” No ha sido esto de tienes que estudiar esto

porque yo lo estudié, o tienes que hacer esto porque... No. En plan, haz lo que tú quieras pero que estés disfrutando.

-¿Cómo fue ese primer contacto con la cultura árabe?

-Increíble, me quedé enamorada. Yo me iba con mis compañeras a las doce de la noche volvíamos a las tres de la mañana. Y mucho más tranquilo que por aquí, que por las calles de aquí. Mundo tan diferente. Era la primera vez que hacía un viaje así. Cuando llegas allí y ves otro mundo paralelo, parece que estas metida en una película antigua. De ver a una familia entera montada en una cuarenta y nueve en una scupy y sin casco, y la cabra así debajo del brazo y la gente con el autobús la puerta abierta y la gente saltando del autobús donde le viene bien. Claro a mí esto, me parecía una locura. Yo es que ni siquiera había viajado como mucho había ido a Madrid en avión yo creo que la segunda o la tercera vez que yo cogía un avión para irme a Egipto. Fue todo mágico. Fue como wau este sitio, que increíble, ver las pirámides. Es que claro todo eso de cerca ver que una piedra son como dos veces tú y decir ¿cómo han podido construir esto? Para mí fue increíble, me quedé enamorada, enamorada también de la gente. Luego, hay gente de todo y vuelves año tras año y te das cuenta de otras cosas pero yo en mi primer viaje me di cuenta de que la gente es más feliz con menos que aquí y que cosas que aquí son impensables como cogerte un taxi, también allí luego negocias y tienes que pactar el precio y regateas, pero igualmente cogíamos un taxi y pactábamos la ida y la vuelta y entonces tu decías me llevas estamos dos o tres horas por allí y luego me recoges en tal punto y de que te lleve que son como tres cuartos de hora en taxi a Khan el-Khalili y que te diga “bueno yo os voy a esperar por aquí y dentro de tres horas venís” y decir bueno te pagamos la mitad ahora y que diga” no, no ya me lo pagas todo luego” aquí es impensable. La confianza, gente que no te ha visto en la vida. Tuve la buena gente de conocer gente honrada, de ver niños por la calle que les das una libra que no es nada y ser los niños más felices del mundo. Me acuerdo de un chico que se llamaba Nasser pero le llamaban Pedro para los españoles y el regateaba muy bien en Khan el-Khalili en la plaza Tahrir que es el mercado que está en la plaza donde se han hecho todas las manifestaciones. Me acuerdo de ir de parte de una alumna de la escuela siéntate, toma té...para mí era...este hombre que no me conoce de nada y yo con dieciséis años que querrá de mi y no quería nada, solo pasar un buen rato, charlar tomar un té comprar unos suvenir, ya está. Te choca porque yo aquí no lo he visto. Era tan diferente que incluso me daba miedo.

Yo no tenía ninguna noción de nada. Ni de la cultura, ni de cómo se veía aquí. No tenía amigos árabes. Yo fui sin prejuicios, con una visión inocente, limpia. Porque nadie me dijo nada, ni veía las noticias. Entonces tu vas allí y solo ves belleza, la gente, la forma de vivir es bonita la forma de vivir no porque sea diferente tiene que ser feo y el ver como una niña pequeña te la ponen aquí y van caminando con un pie delante y otro detrás y aquí es como no toques a mi bebé que le va a pasar algo...eso me parece bonito. La primera vez que yo fui a Egipto yo vi esa parte de su cultura, de su forma de ser. La hospitalidad, la sencillez, en que son felices con poco y que aquí tenemos mucho y ni siquiera lo apreciamos. Te da otra visión y te ayuda también a cuando vuelves a tu casa apreciar tener el agua en el grifo y no tener que ir a buscarla.

-¿Tus padres son de aquí de Barcelona?

-Mi padre es de Valencia, es valenciano. Mi madre nació en Ceuta pero se crió en Valencia también. Mi hermana tiene dos años más que yo, ella se dedica al flamenco y nunca le llamo la atención la danza oriental.

-¿Y cuando vuelves de este viaje a Barcelona aprecias todo de otra manera?

-Sí. Ves las cosas diferentes, ves la danza diferente. Yo cuando vi a Randal, a Dina allí en el escenario en directo en el Ahlan wa sahlán.

-¿Y a Raqia Hassan?

-Sí, también di clase con ella. Me puse de talleres a saco, dos tres talleres al día con Randal, con Raquia, con Soraya, con Dina... con todas. Llegar allí, donde ambientaban el festival, llegábamos a un antiguo palacio que se hacía en el Mena house antiguo palacio que se había convertido en hotel y en frente de las pirámides que parecían un poster. Te ibas a la piscina y te estabas bañando y las pirámides así delante era como ¿es una broma? Increíble. Munique y Albert lo tenía muy bien montado, estructurado. Quedábamos con ellos en el hall y nos pasaban las clases que habían y Munique hacía un poco de asesora ¿con quién quieres hacer?, ¿qué tipo te apetece? Yo te aconsejaría. Nos asesoraba. Las clases eran de dos, tres horas y cogíamos tres al día. Acababas reventada pero contenta.

Me hinché a talleres, me compré mi primer traje 120 euros no lo voy a vender nunca no me lo pondría ahora pero el primer traje es el primer traje. Ese primer año ya bailé en

grupo con una coreografía medio flamenquita con unas compañeras y usamos abanicos de seda. A veces cuanto antes empiezas mejor porque te lanzas, a veces cuanto más conoces es peor porque te entra más respeto. Porque ahora lo pienso anda que nosotras allí con abanicos seda una canción medio flamenca y los egipcios ahí. Pero nos lanzamos, era un reto.

-¿Fuiste a algún club a verlas también o era todo en el festival?

-En el festival está todo organizado. Hay una gala que es solo para ellas. Supongo que cuando vas fuera del festival tienes que ir a los clubs. La gala de apertura y la gala de cierre son de ellas bailando treinta minutos cada una.

-¿Las bailarinas pagan por bailar?

- Me imagino que si, si concursas. Y luego hay también como escenario abierto. En principio si te invitan a bailar no. Es también una oportunidad de que te vean, en ese sentido es un poco escaparate.

Y bueno pasó de ser cuatro ochos, unos camellitos y luego todo esto que tiene, ahora este estilo, ahora el bastón... y dices ¿dónde me he metido? Y dentro de lo que cabe bien porque fui compaginando los viajes para allá que iba en verano, todos los viajes que organizan con una estructura de aquí. Entonces me fue bien porque no solo iba para allá con una serie de cosas sueltas sino que yo tenía una estructura aquí de que cada año hacíamos una temática, hacíamos un elemento que acabamos este año clásico, este año folklore...

-Al tener esa estructura y también ser tu profe Munique ya vas con una base previa

-Ves cosas diferentes obviamente pero tú no es como una bailarina súper star con la que has aprendido y te vas de repente a Egipto entonces sí que es el cielo y la tierra. Pero una persona que ya está aprendiendo la técnica que ya llevaba que si rodilla y luego, te lo reafirman allí todo empieza a cobrar sentido y empiezas a caminar en una dirección y no a tener muchos pues no ahora flexiona , ahora estira... y es entonces cuando te vuelves loca . Ver que todo el mundo coincide en algo y que tú también vas a seguir por ahí, eso es importante también.

Luego me empecé a especializar más. Me hice el curso de profesoras...

-¿Y empezaste en la universidad?

- *Ese es el tema. Yo hice la selectividad y yo quería entrar en psicología. Es curioso luego muchas han hecho psicología, es una cosa que me llama mucho la atención. Y entonces yo quería apuntarme de echo hice las pruebas y justo al mismo tiempo Munique me llamó para hablarme y me dijo “quiero que empieces a dar clases en mi escuela” Y yo tenía dieciocho años recién cumplidos. Y me dijo, “he estado esperando a que cumplas los dieciocho para meterte aquí” Entonces yo estaba wau en serio, ella antes ya me había metido en su compañía Yalabina cuando tenía diecisiete.*

-Qué bonito que tú maestra te lo diga

-*Yo pensé que había hecho algo mal. No sé que me tiene que decir, algo habré hecho mal. No me esperaba esto. Y claro cuando me lo dijo fue como ¿en serio?, para mí fue increíble. Tuve mucha suerte de que me pillara tan jovencita y llegar aquí tan jovencita.*

-Y empezaste a dar clases

-*Y empecé a dar clases, tú imagínate con dieciocho. Nunca se me olvida la primera clase, porque yo pensaba es que le voy a dar clase a gente que podrían ser o mi madre o mi abuela. Es así de repente voy a tener que hacer creer a gente que pueden ser mi madre a que yo tengo algo que enseñarles. Yo entiendo, yo me planto con cuarenta años en una clase y me encuentro con una niña de dieciocho años que me tiene que enseñar a mí y no sé cómo me lo tomaría, igual bien.*

-Tú también lo habrás vivido y habrás percibido eso

-*A parte eso que dices tienes dieciocho años y mides 1,80 y eres un armario, disimula no, puede colar por veinte dos, veinte tres claro yo encima pequeñita, con la cara de niña buena y era peor porque yo cuando tenía dieciocho años aparentaba trece o catorce. Si ahora aparento dieciocho, imagínate. El otro día me fui con mis alumnas y si unas copas por aquí y me preguntan “¿pero tú eres menor de edad?”. Yo creo que hasta alguna llegaría a pensar “esta niña aquí la tendrán contratada ilegal, menor” Y se me acercó una alumna y me dijo ¿es tu primer día? Y yo le dije si es mi primer día y “¿tú estás nerviosa? porque claro yo esto nunca lo he hecho” y yo sí, sí, sí yo tampoco. Y entonces le dije bueno subo al lavabo ahora vengo y me preguntó “¿es en esta clase?” Y yo sí y yo no le mentí en ningún momento pero realmente era mi primer día,*

también estaba nerviosa, nunca había hecho eso... y entonces de repente voy con mi carpeta y al entrar la chica se quedó. Fue muy gracioso.

-¿Y la psicología?

-Yo le dije a Munique que sí, me comprometí con ella y me pasó unos horarios y claro, cuando tenemos más clases aquí es cuando la gente ha salido de trabajar, la gente ha ido a recoger a sus hijos, cuando las mujeres pueden realmente salir de casa, no cuando están trabajando. Es decir a las cuatro de la tarde, a las doce del mediodía se pone alguna clase pero no es tan común. A partir de las seis, las siete es cuando las clases están más llenas porque es cuando hay más disponibilidad. Lunes, viernes suelen ser días que son más inestables, porque la gente se va de puente o mucha gente hace jornada intensiva y a las tres sale y se va por ahí hasta el domingo. Normalmente de lunes a jueves los horarios a partir de las seis son los que están más llenos. Y entonces claro mis primeras clases fueron por la tarde pues tu no vas a poner a una profesora que está empezando con nivel principiante a una hora muy arriesgada. Me acuerdo que me dio siete grupos de principiante

-Toma ya

-Que no está nada mal siete grupos de principiantes. Siempre hemos hecho aquí un año que eso sirve mucho primero a valorar las cosas y luego a organizarte tú como profe. Porque nosotras no empezamos el primer año y hacemos todas las clases. Nosotras empezamos el primer año y nosotras hacemos solo principiantes, mi segundo año e hice principiante e intermedio, las que subían de principiantes más e intermedio. El tercer año principiante, intermedio, avanzado1 y así tú también vas subiendo con tus chicas y sabes hasta donde aprendieron el año pasado y cómo puedes empezar con ellas, es una continuidad. No es que tu de repente empieces el primer año y tengas un avanzado2, un intermedio, no sabes ni lo que han aprendido. Todo tiene un orden lógico y todo tiene su proceso que eso es muy importante.

-Es cómo en ballet o en el conservatorio.

-Exactamente además a ti te permite organizarte. O sea principiante desde aquí hasta aquí y tu si tienes un orden lógico con las chicas vas ayudándolas al proceso y no vas dando saltos.

Lo cerramos en plan oficial. Y yo tenía solicitado estudiar la universidad por la mañana. Mi plan era estudiar psicología por la mañana y por la tarde venía a la escuela. Pero resulta que cuando te cogen en la universidad Blanquerna o al menos en esta lo hacen por orden de solicitud.

-¿No por nota?

-No porque es privada.

-No la conozco.

-Ramón Llull se llama también. Yo lo solicité de las últimas y me dijeron que todo el mundo había solicitado estudiar por las mañanas y solo quedaban plazas por la tarde. Y yo me vi en esa situación de tener que decirle a Munique o bailo o mira no tengo otro momento para estudiar porque no me han cogido en horario de mañana solo por la tarde

-¿Y no te planteaste hacerlo a distancia o meterte en otra universidad, por ejemplo en la pública?

-Umm. Yo ya había hecho la solicitud, la prueba para entrar lo había hecho todo ahí y fue como o una cosa o la otra. O danza o psicología. Y me planteé el momento de bailar es ahora y estudiar voy a poder estudiar siempre a distancia, o pagando o sin pagar, lo que tú quieras, pero lo que no me voy a poner es con treinta años a probar a dar clase. Creo que si quieres dedicarte a bailar tienes que empezar joven, en cambio si te quieres dedicar a estudiar no tienes porque empezar joven, tan joven. Porque claro bailar ya es directamente una condición física y no tienes la misma condición física ahora, que hace diez años que hace veinte.

-¿Y tus padres te apoyaban?

-Yo les pedí consejo y me dijeron “lo del baile se te ha presentado ahora y una carrera es una carrera siempre va estar ahí, es algo que tu lo solicitas y tal y pagas o no pagas y lo tienes”

-Qué bueno que tu contexto te lo haya promovido

-Sí, sí. El encontrar a Munique, el tener unos padres tan comprensivos que realmente te entiendan.

-Sí, porque en danza cualquiera que se dedica al final decide incluso aunque esté en contra el contexto pero es más fácil si este te arropa.

-Claro, yo he conocido a muchas e incluso profesoras que han pasado por la escuela que sus familias no les han apoyado nunca y que al final han acabado dejándolo.

-¿Por qué desgasta?

-Por la presión que tienes social o parejas ¿Pero búscate un trabajo normal no? Yo he oído mucho esto.

-O ¿cuándo vas a empezar a trabajar?

-Exacto. O es que a lo que me estoy refiriendo es a un trabajo de verdad ¿no?, entonces ¿qué es lo que estoy haciendo? Cuando una persona te dice eso contestarla bien ¿a pero cuántas horas te crees que trabajo? Es lo de siempre, que la ignorancia es muy atrevida y hasta que tú no te metes y te dedicas a ello y ves lo que cuesta y que yo se que yo le dedico a mi trabajo mucho más tiempo que muchísima gente que trabaja de lo que sea, de cualquier trabajo que es completamente digno pero yo se que le echo un porrón de horas a preparar las clases, a de repente irme de viaje y trabajar de lunes a lunes durante un mes sin tener ni un día de descanso y si estas enferma te vas a trabajar igual porque yo he ido con fiebre a trabajar.

-Y si no estás bien no puedes trabajar y no puedes ir a una actuación y en otras profesiones le pagan igual aunque no vaya.

-Exacto. Y no hay baja. Y vas con fiebre y te toca restaurante, pues con fiebre al restaurante. La gente desde fuera “vas ahí haces cuatro cosas y para tu casa” pero es como todo hasta que no te metes, no sabes lo que hay.

-El trabajar fuera del horario laboral donde no hay remuneración económica no es ya trabajar

-Es mirar la sociedad y ver cómo está según cada tipo de trabajo. Por desgracia nuestra sociedad ve el mundo de la bailarina como la bailarina bohemia y ahí entramos

en el mundo este de vives del amor y del aire y abre tu mente y conecta con tu... ¿sabes? Estas cosas que se piensa la gente no que es lo de siempre. También luego hay mucha gente que se aprovecha de eso para vender algo que no es. Por la experiencia de mi entorno de mis amigas de toda la vida, de mi familia, de mis abuelos. Yo me acuerdo perfectamente de mi abuelo, el papá de mi papá, decirme en sus bodas de oro que yo les bailé y el es una persona que tocaba el acordeón y le encanta la música siempre llevaba a mi abuela a bailar a bailes de salón y el tuvo una embolia y se quedó mitad del cuerpo, entonces, está en una silla de ruedas le bailé y le encantó. Y Me dijo, “si fueras mi hija y me dijeras que tienes que bailar así vestida no te dejaría pero has hecho algo tan bonito, trabajas la música con tu cuerpo de una manera tan espectacular que no puedo decirte que no lo hagas” Fue como el mezclar los dos mundos de decir en mi mentalidad que tu vayas así vestida no existe que tu salgas a bailar así vestida con un sujetador y una falda y no vayas tapada hasta aquí pero es tan artístico lo que estás haciendo que no puedo decirte que no lo hagas”. Es la mentalidad. Por eso me fijo cuando conozco algún chico el primer contacto de “¿a qué te dedicas?”, soy profesora de danza oriental el momento ese... ¿se puede ganar uno la vida con esto?, eso no lo he visto nunca, Shakira Shakira, ¿las mujeres para que aprenden esto? ¿Para bailárselo a sus maridos no? estos típicos comentarios que dices...bueno, mucha ignorancia. La sociedad.

Yo creo que realmente la gente que lo desconoce ve que es un baile que lo baila la mujer para el hombre. También te digo una cosa tú ves videos de bailarinas antiguas y la escenografía de siempre es un restaurante, un palacete, la bailarina bailando en medio con su velo y los hombres fumando shisa y comentando la jugada.

-Esto lo ha fabricado Hollywood.

-Eso, claramente. Es lo que se vende y es lo que llega aquí.

-El estereotipo de los velos...

-La danza de los siete velos que si me quito un velo, me quito el otro y me quedo sin nada. A mí antes me decía ¿pero te quitas la ropa? Y yo no, no, no. Ese es el tema que es la imagen que se tiene. He conocido a mucha gente y que ha pensado eso y por educación no ha querido decírmelo. El concepto que tiene la gente que ha oído algo la visión que tienen es que lo baila la mujer para el hombre. Estuve con un chico un

tiempo que pensé me alegro de haber hecho un clic en su cerebro porque él me dijo “me parece súper bonito cuando yo te conocí pensé que esta danza era una danza que bailaba la mujer para el hombre y al final he entendido después de ir a verte a un montón de espectáculos que lo bailáis para vosotras y entre vosotras” me alegré porque que lo que yo estoy haciendo lo estoy haciendo en el camino que yo quiero y que estoy mostrando lo que a mí realmente me parece esta danza.

-Y no sesgamos nosotras mismas a la parte masculina para que se incorpore al hablar tanto de que es una danza para y por la mujer

-Yo parto de la base de que a mí me parece una danza hecha para la mujer. Te digo una cosa yo veo a Tito Seif bailando y flipo porque realmente pienso como puedo estar realmente ni pestañeando porque estoy pendiente de lo que va a hacer, flipo. Pero sigo viéndolo una danza hecha para la mujer. El tipo de movimiento, lo que provoca a las mujeres al subirle la autoestima, ese verte más bonita, todo. Es que realmente todo ayuda.

-Y cuándo has hablado con ellos ¿en alguna ocasión te han comentado si ellos tienen ese cambio?

-Creo que cuando la gente ve ese cambio que te hace no solo físico sino internamente que de repente descubres cosas que no sabías, no deja de ser una terapia en sí misma, el que te suba la autoestima, el que de repente te ves más femenina, creo que eso es lo que hace que la gente se quede realmente a bailarla. Es un beneficio que está comprobado. Una alumna que tuvo varios ictus, estaba con mucha medicación y decirme “desde que hago danza oriental he reducido la medicación me da un beneficio tan bueno” que no es de que yo me flipo y veo cosas que no hay sino que realmente tiene un beneficio.

-Es una danza para un rango más amplio de edad no como el clásico.

-Es una danza mucho más abierta que no es sólo para dedicarte profesional porque tú sabes que si te vas a apuntar al clásico con 30 pues poco ya vas a hacer tienes que apuntarte de pequeñita. Si no tienes una buena condición física, olvídate, hay un estereotipo físico y bailarina de clásico con 30 años ya te has retirado ya sólo puede ser profesora. Danza oriental es mucho más abierta porque yo me encuentro con una

chica de 18 años y luego me encuentro con una de más de 40 o de 50 y la posibilidad es mucho más amplia y la finalidad también. A una clase de clásico tú no vas a disfrutar, vas a trabajar, a tener una buena base, vas a tener una buena postura, una flexibilidad, vas a ganar en técnica no vas a ir a una clase de clásico a pasártelo bien.

-Es que es otra cosa vas buscando disciplina a otro nivel y la disciplina de todos los días estar haciendo barra también es una forma de meditar en movimiento, es otra cosa.

-Es otra cosa ya para un tipo de público mucho más concreto. Entonces la danza oriental te da un público mucho más amplio por eso porque te da muchísima más finalidad la de ir a pasar un rato...

-Sí, que es una danza que sacar mucha gente.

-Si eso es, creo que es una danza que se adapta más que otro tipo. Por ejemplo a ese nivel creo que la salsa es un poco igual tú puedes ir a bailar y a divertirte o puedes dedicarte más profesional e ir a congresos y formarte.

La salsa es otra disciplina.

-Más lúdica.

-Exacto pero que te puede dar más variedad dentro de una misma clase gente que quiera ser profesional y gente que quiera ir a divertirse y pasar el rato y en una clase de clásico eso no te va a pasar.

-Lo que pasa, creo, que la salsa tiene el añadido que se usa para conocer gente y salir por la noche.

-Fuimos a un famoso festival en Berlín que lo patrocinaba o ponía su firma Mo Geddawi y allí tienen un local que se llama Marush, es como un restaurante árabe muy grande y la otra parte es una discoteca árabe. Allí se baila esto no lo tenemos en Barcelona. Todas las de festival después allí bailando. En el restaurante donde yo trabajo ahora, el dueño siempre me dice si yo tuviera 20 años menos hubiera montado algo así creo que hubiera funcionado seleccionando la gente que entra por qué es lo mismo o seleccionas o acaba habiendo lo que hay.

-El festival de aquí fue una buena experiencia. Llegar y encontrarte con tantos profesionales de distintas partes del mundo días intensos de danza con excelentes talleres y un buen nivel fue una oportunidad para reunirse el compartir y aprender. Y claro un lujo ver a los maestros en directo.

I.XVI Amaru Sabat. Bailarina y profesora de danza oriental y de tribal entre otras muchas otras especialidades. Profesora de danza en la academia de Munique Neith. De Barcelona. Entrevista realizada en Barcelona, el 20 de marzo 2015 (1ª parte)

Amaru Sabat. 36 años Bailarina y profesora de danza oriental y de danza tribal. Barcelona.

- Amaru preséntate.

- *Yo ya prácticamente ahora soy Amaru Sábat. En mi casa nunca me han llamado por mi nombre y hasta mi novio ya me presenta como Amaru, el nombre de Rosa ya no lo uso prácticamente. Mi apellido si es Sabat y es un apellido judío aunque tengo familia marroquí.*

- ¿Tus padres son marroquíes?

- *Mi abuelo*

- ¿De qué parte?

- *Pues no lo sé muy bien porque la verdad es que en mi casa mi abuela no nos ha hablado mucho sobre su padre. Mi bisabuela era muy moderna para la época y tenía muchos hijos, con muchos hombres diferentes. Era mujer libre. Entonces tuvo a mi abuela, mi abuela es la mayor de las hermanas y coincidió con este hombre que era marroquí y vivía en Ceuta y hacia dulces en Ceuta y se quedó embarazada. En aquella época, pues la previsión que tenían de las cosas y le dijo “bueno –también la mentalidad era diferente- si es un niño me quedaré contigo y si es una niña o la pierdes o...”. Y fue una niña, fue mi abuela y el hombrecillo siguió con sus cosas y mi bisabuela decidió tener a mi abuela y la crió como pudo. Parte de mi tía tiene más fisionomía árabe yo lo único que he heredado son los ojos de mi bisabuelo, lo único. Y quizás me*

vino un poco el interés, además cuando yo empecé aquí no había nada, no había nada nada que pudieras ir a Internet y buscar. Había, porque estaba Munique, estaba Devorah y alguna más había pero que no había internet entonces. O sea tu lo buscabas o encontrabas un folleto en una tienda y decías ¡uy que bien!

- Yo empecé con casete.

- *Claro, hombre, sí, sí. Todas hemos empezado con él, es lo que hay. Pues en aquella época que hace como 15 años había nada de nada. Bueno yo empecé en un centro que era de muchos bailes.*

- ¿Empiezas antes con otra disciplina o directamente con oriental?

- *Empiezo con cuatro años, era la época del break dance.*

- ¿Con cuatro años hacías brake dance?

- *Yo copiaba. Copiaba a mi primo. Entonces los niños jugamos pues a hacer las manos inversas, a hacer ondulaciones y así empezó como juego. Mi madre que vio que me gustaba bailar me apuntó a gimnasia rítmica. Y en gimnasia rítmica como las disciplinas son muy duras y la mentalidad muchas veces o caes en buenas manos o caes en malas manos y claro caes en manos posiblemente de enfermedad. Muchas veces en gimnasia rítmica caes en enfermedades desgraciadamente, la anorexia muchas veces, a veces, empieza por ahí. No quiero asociar el nombre anorexia con rítmica pero pasa. Entonces me cambié a jazz y era como todo diferente. Y bueno, ya más grande*

- Eras una niña de cuatro años ¿a qué llamas más grande Amaru?

- *Bueno bailaba en casa hasta los siete, ocho años y a los ocho ya mi madre me apunta a gimnasia rítmica. Yo ya era muy grande para hacer gimnasia rítmica y jazz era más normal. Bueno, sigo con jazz lo dejó un tiempo porque en el cole a medida que vas estudiando tienes menos tiempo pero empiezo a bailar salsa.*

- ¿Y no hiciste ballet?

- *No.*

- Pensé toda la parte de los estiramientos venia del ballet ¿entonces viene del yoga?

- *Viene del yoga y del Pilates. Pues entonces empiezo a conocer el mundo de la salsa, sigo bailando que es lo que me gusta y, aunque yo siempre quise ser cantante en realidad pero se me da fatal cantar.*

- No lo puedo creer. ¿Cantante de que estilo Amaru?

- *Yo quería ser Alaska. De hecho tengo fotos disfrazada de Alaska y...*

(“No me extraña” aparece por detrás y nos reímos las tres. Añade “No me sorprende nada. Como Dinarama, en plan con la bola de cristal”)

- Cuando no has hablado da la sensación de mucho más tranquila, muy buena

-*(“Sí, también. Pero luego hay una parte que no se ve tanto”)*

- Cuando vine al módulo tres y la escuché más tiempo me sorprendió toda esa personalidad que tiene. Todo un mundo muy profundo, muy grande dentro.

- *Si, si. Ya en el cole era apartada porque era diferente. Y no sabían lo que era. Claro, todo el mundo en aquella época quería ser otra cosa Samanta Fox y otras cosas y yo no, yo Alaska. Me gustaba el mundo de los muertos, una cosa diferente. Ya en mi familia se llevaba mucho esta cultura. Por una parte también hay como una parte italiana, que los italianos la muerte la viven mucho, y sobre todo en Sicilia. Mi bisabuela es de apellido siciliano y la familia viene de por ahí.*

- ¿qué genética más buena, diversa no?

- *Especial. Además esto de coser, hacer trajes y así que lo he descubierto hace poco, y es que la madre de mi bisabuela cosía para cabarets de vedetes*

- ¿Y todo esto quien te lo cuenta tu madre?

- *Me lo cuenta entre mi madre y mi tía. Y mi abuela nunca habló de su padre primero porque no lo conoció y después porque mi abuela vivió en una de esas épocas que hay que callarse por todo. Pero poco a poco le íbamos sacando cosas ahora ya no porque esta ya muerta pero íbamos sacándole cosas. Y entonces todo eso pues como que poco a poco me fue cómo llamando.*

- ¿Haciendo cómo un puzle, juntando las piezas?

- *Sí. Exactamente. Y por parte de mi abuelo el apellido Sabat viene de Israel y también de Italia. Es como una cosa muy rara parte marroquí pero también hay judíos es como una locura que no tiene sentido porque estuvieron viviendo juntos. Bueno pues me apunto al sitio este de baile y yo iba allí y mi profesora de entonces me dio a entender que el baile era algo para hombres.*

- *¿El baile?*

- *Si. El baile árabe*

- *Todo lo contrario a lo que nos suelen decir*

- *Exactamente. Yo estuve tres meses y entonces pensé esto tiene que ser algo más. No es posible que yo esté haciendo un baile que ella me lo esté vendiendo como estriptis, como una danza para bailar a los hombres.*

- *¿Quién era?*

- *Se llama Aida.*

- *Ni idea.*

- *Creo que ya no baila por eso. En aquella época ella estaba ya un poco cansada de bailar porque se quería centrar en otras cosas. Yo pensé, esto tiene que ser otra cosa y me apunté a otro sitio. Entonces tuve otra profesora que ella lo llevaba más cómo ballet. Y ví otra parte, pero que era demasiado ballet venía con un bastón. Y luego tuve a mi tercera profesora que nunca me acababa de convencer y esa persona me decía que yo nunca llegaría en bailar. Y yo ahí descubrí tres tipos de profesoras: la profesora claramente machista, la profesora demasiado disciplinada y la profesora frustrada.*

- *¿Siguen trabajando?*

- *No sé. Pero las conozco y he coincidido en talleres, casi les doy un taller.*

- *Pero que oye, que mala experiencia.*

- *Si pero luego entiendes que la sociedad funciona así que hay personas que te van a ayudar y otras como ellas que no son capaces o no han tenido suerte no te van a ayudar y van a hacer lo contrario.*

- En tu caso dio igual pero en el caso de otra a lo mejor
- *La hunde*
- Y ya no quiere a lo mejor volver a entrar en contacto con otra clase de danza
- *Sí. Y entonces claro yo quise seguir investigando porque a mí me gustaba el baile.*
- ¿Y qué te “enganchó” de esta danza para querer continuar con ella?
- *No lo sé. Descubrí también una raíz ahí. Descubrí la raíz en el baile y para mí era relativamente fácil hacer ese baile cosa que con la salsa me gusta, lo hago, lo hago bien porque vivo en un barrio de gitanos además pero no era lo mismo, lo bailaba una cosa por diversión y la otra quería investigar más. Bueno y vi un folleto de Munique.*
- Los folletos de Munique igual que Jelila
- *Y además vi luego también una entrevista que daba por la tele. Que además ella daba clase en un gimnasio pero yo ya vine a dar clase a la academia de Montaner y empecé en el intermedio y desde ahí hasta ahora. Me Hizo una prueba para el intermedio, faltaban tres meses para el fin de curso y me dije ¡pues venga! Y rápido.*
- ¿Y qué años tenías cuando empezaste aquí en la escuela?
- *Aquí veintidós.*
- ¿Y ahora tienes?
- *Treinta y seis.*
- Entonces llevas catorce aquí.
- *Sí. Al año siguiente ya baile en una fiesta egipcia de las que hacemos aquí y la hermana de Munique le dijo tienes que coger esta chica para el ballet y entre cómo haciendo una pequeña prueba de fuego nada unos tres minutos y ya me quede. Formé parte de su compañía.*
- Lo que no te dieron las otras ya lo encontraste todo aquí. Profesionalidad, respeto, trabajo en equipo...

- *Si, si. Todo lo demás, todo, todo. Y el tribal lo conocí después, cuando llevaba... tribal hace que hago yo... llevo como unos ocho años. En*

- *Siempre pensaba que tenías una formación de tribal mucho más grande que de oriental pero ¿tú tienes corazón de tribal?*

- *Claro. Lo que ocurre con el tribal es que el bellydance está debajo hay una base bastante grande de bellydance. Me lo recomendó Munique y me dijo “los movimientos que tienes tú ya naturales están ahí”. Siempre he ido tatuada desde que entré aquí cada vez más pero siempre he ido tatuada. Entonces tira mucho también el rollo este de tribal. De hecho bailarinas orientales tatuadas yo me siento casi de las únicas porque nos es normal.*

- *¿Y cómo entraste en contacto con el tribal? ¿Vino a alguien? ¿Viéndolo? ¿Por qué aquí había maestros? ¿Has sido autodidacta?*

- *Sí, sigo siendo autodidacta casi.*

- *Quiero decir ¿hasta aquí ha llegado mucho tribal? Maestros de referencia ¿Morgana de Madrid?*

- *Bueno aquí ha llegado tribal. Con el tribal pasa una cosa curiosa hay muchas personas que enseñan, enseñan lo que saben pero pocas hacen tribal y bailan y pocas baila vestidas. Muchas empiezan normales y acaban sin ropa con el burlesque. Y es por qué ¿en el tribal vale todo? No, no, no vale todo. Porque probablemente perdurará más lo que es el tribal que no la persona que se está sacando la ropa. Y yo creo que hay una cosa ahí detrás que hay que mirarla, si te gusta sacarte la ropa yo creo que quería ser realmente estríper. Hay muchas cosas de estas, muchas cosas, experimentos extraños que lo llaman tribal y no son tribal. Supongo que también hasta el momento de descubrir que eso, lo que hacía yo se tiraba más para allí a mí me hubiera costado más, me los recomendó Munique que lo probará. Entonces descubrí que venía aquí una bailarina de tribal Sharon Kiara e hice su taller. Y dije no es que realmente me es muy familiar todo lo que está haciendo, con todo lo que está trabajando, poniendo libertad a la hora de escoger movimientos el tribal que el oriental no te lo va a dar.*

- *La música... que supongo a ti eso te encantará.*

- *La música, claro y todo el hecho de hacer todo lo que no se puede hacer.*

(Nos movemos de sitio que en la academia hay movimiento para que no se graben otras conversaciones)

- Porque tú también a nivel música ¿eres muy inquieta no?

- Sí

- Te gusta innovar. De hecho creo una vez me comentaste tu misma montabas los temas ¿no? Y que tu chico tocaba en un grupo...

- *Sí, los edito. En un grupo de black metal y cada día estoy descubriendo todo tipo de músicas. Siempre intentó escuchar cuando conozco a alguien un poco más profundamente en plan que salimos un fin de semana intentó saber qué música escuchan para ver si puedo sacar algo de ahí. Porque siempre a nivel musical sí que soy bastante inquieta de buscar cosas diferentes, nuevas, tema Salomón por ídolos rusos que dices que sexto pero no busco de otras culturas porque además hay culturas que me han llamado y en la danza y después he descubierto que también había algo en mi que por eso había escogido este tipo de música*

- ¿de los Balcanes te gusta la música?

- *Sí. Una vez empecé a escuchar música vikinga y no sabía por qué era.*

- Yo no sé cómo es la música vikinga ¿cómo la celta?

- *No. Hay un grupo que se llama “Badruna” pero que no es vikinga antigua, éstos van con instrumentos*

- ¿Cómo cuernos?

- *Maderas. Ahí un grupo que es noruego que se dedica hacer este tipo de música, música vikinga.*

- ¿Y entonces empezaste con el tribal?

- *Empecé con el tribal a través de Sharon Kiara y empecé a buscar más. Empecé a buscar quién era el máximo exponente en tribal y claro Rachel Brice.*

- ¿Perdona que te interrumpa, una aclaración, es primero el tribal o el fusión?
- *Es primero el ATS. Lo que pasa que a mí por ejemplo me gusta mucho verlo pero no hacerlo*
- ¿El ATS se baila en grupo. Hacen como una especie de coreografía que unas siguen a otras? no es que no se mucho
- *Sí. En teoría es improvisado, sin un patrón, tiene un lenguaje es un lenguaje bailando*
- ¿Y en qué deriva para que lo os surja el fusión?
- *Pues deriva en Carolina de Bricho que es una de las formadoras de la primera compañía y Rachel Brace es su alumna. Rachel Brace había hecho yoga, había hecho break dance, hip hop. Y si te fijas en las primeras coreografías de Rachel Brace es yoga con algo más, con otra cosa, con oriental... y ahora estamos unidos traes al origen de hecho todas las coreografías que ahora con gente de fuera son de gawazi.*
- ¿Y no tiene nada que ver la madre de Suheila? ¿Ella no creo nada de escuela?
- *Sí, sí. Ella fue la que empezó con tribal y empezó también por qué no le gustaban los brillos, ni las lentejuelas y el movimiento hippie empezaron a viajar...*
- De hecho la ropa que llevan
- *Sí, lo llevan todo, lo llevan todo puesto. Hay también, ahora no me acuerdo nombre te diré quién es pues ella empezó haciendo oriental con ATS, luego lo oriental con el ATS lo juntaron con lo de Rachel Brace.*
- ¿Las siglas que significan?
- *American Tribal Style. También está el American Tribal Fusion que es una mezcla de las dos, hay el pura que es el que hace Carolina de Bricho, hay el tribal Fusion y de aquí hay dos derivados que ya te digo puede ser muy buenos o puede ser algo realmente muy doloroso.*
- ¿Y de quien te nutres ahora?
- *Aquí aprovechar cuando venga alguien*

- ¿vienen a Barcelona o más a Madrid?

- *Vienen a Barcelona pero yo prefiero viajar.*

- ¿Fuera a Estados Unidos?

- *No.*

- ¿Por Europa?

- *Por Europa prefiero viajar. Bueno luego ya entramos en el tema de los monopolios y entonces por cuestión de monopolio yo no puedo hacer talleres aquí en Barcelona no con todo el mundo, no con todo el mundo es igual pero bueno si lo que hablamos antes como en todos los sitios hay su parte buena y su parte mala si esa parte mala tiene mucho poder yo tengo que aprovechar todo lo que venga aquí que no sea con eso.*

- Y hacer tu camino.

- *Hacer mi camino.*

- Y un poco la parte de la danza oriental te une al mundo árabe pero por tu parte hay una influencia muy grande a lo mejor miras a Europa, a América, a otros sitios ¿no? que no sean Egipto.

- *Claro. Yo por ejemplo siempre Egipto para el oriental y para mirar yo creo que solamente yo miro a tres bailarinas en youtube porque hay algunas que me gusta mucho cómo bailan y como profesoras no me dan lo que necesito y otras al revés que bailando no me gusta nada y como profesoras muchísimo. Entonces yo miro videos, compro DVDS y cuando viene a alguien o yo puedo ir a Portugal o....*

- ¿Quiénes son las que te gustan? ¿Rachel?

- *No nunca ha sido de mis favoritas ósea es hipnótica es la mejor pero no es de las que más me guste me gusta Moyal Chapel, me gusta mucho o Faiye no siempre, Narasita y Ariela.*

-¿Todas de fuera?

- *Sí. Todas de fuera.*

- ¿No hay un buen nivel aquí?

- *Si que las hay, por ejemplo Morgana yo si viene aquí no me pierdo sus talleres. A veces uno porque económicamente no puedes pero siempre con Morgana yo intentó hacer algo.*

- ¿Son más caros los talleres de tribal que el oriental?

- *Son más baratos normalmente*

- ¿Hay menos en comparación con los oriental que los hacen?

- *No te creas.*

- ¿Hay mucha?

- *Si si si. Claro que es minoritario el público pero la gente ya se está movilizand para venir aquí desde fuera.*

- ¿Y cuarta salida profesional de bailar, se contrata?

- *No tanto. Claro es más raro. Es tan nuevo, que pasa lo mismo que aquí con el oriental al principio cuando era un boom venían más los super crack y luego ya desde hace unos años la gente de Europa está viajando por Europa y la gente España está viajando por España. Con el tribal está pasando lo mismo hasta hace pocos años sólo venía gente de fuera ahora la gente de España y la gente de Europa se están empezando a mover más por su territorio que no se tienen que ir fuera. Entonces cada vez hay más aceptación, se está abriendo más el mercado a chicas buenas que están aquí, que se han formado y que se lo han trabajado porque muchas son autodidactas como yo.*

- Luego también aquí en el festival con el tribal tienes como una pequeña burbuja de oxígeno donde poder mostrarlo y trabajarlo con tus chicas con las que ya llevas más tiempo y se puede ver una evolución y es también una forma de promocionar tu disciplina

- *Sí, aunque también hasta hace unos años no había lugar en el festival de oriental para el tribal y ahora pues cada vez va viendo más.*

- Qué “maravilla” que te hayan tratado fatal las otras tres (reímos) Son las cosas a veces que se ponen así y se abren en otro lado.

- *Sí. Claro te ponen a prueba y claro otra me imagino que hubiera dicho basta. Yo porque soy muy tozuda, soy acuario y soy muy tozuda, mucho. Yo ascendente cáncer así que por una parte es como hippie y el otro también.*

- Y cuando te pusiste a hacer todas las actividades ¿estabas estudiando? ¿Lo dejaste? ¿Continuaste? ¿Cómo hiciste?

- *No. Yo estude en la escuela EGB. Yo no sabía lo que quería ser y yo fui estudiando hasta que se acabó el cole. Mi padre es fisioterapeuta y entonces pensé pues igual si yo hago algo parecido con lo de mi padre y además en realidad yo quería ser forense para hacer autopsias. En mi casa tengo una colección de calaveras enorme y luego yo me di cuenta que lo que quería era saber el por qué de las cosas, porque había pasado eso porque había pasado lo otro. Pero en ese momento en mi casa no había una buena situación económica entonces yo tuve que decidir si estudiar o trabajar, estudié tengo el título de quiromasajista, saqué nota y todo pero cuando eres quiromasajista, ahora no porque muchas cosas naturales y muchos tratamientos sólo para mujeres pero antes quiromasajista o te sacabas algo más o te ibas a una sauna.*

- ¿A una sauna?

- *Siendo quiromasajista y chica*

- ¿No se hace nada de fisioterapia, rehabilitación..?

- *No, porque era quiromasaje y terapias manuales. O te dedicabas a hacer spa o te dedicabas a otra cosa, que habían muchos centros en zona alta ... primer trabajo que yo hice a los 16 años, que antes era normal trabajar a los 16 años, era para hacer manicura a los hombres. Y me enseñaron un mono que yo pensé a donde huyó con esto era todo como confuso y entonces me he desilusioné un poco del mundo del quiromasaje. Me puse a trabajar, me puse a trabajar de pescatera. Y luego me puse a trabajar con mi madre en una fábrica que trabajan los productos catalanes derivados del cerdo, estuve un montón de años. Y entonces la época que me coincidió para venir aquí a la escuela y empecé a combinar las dos cosas, me levantaba las cinco de la*

mañana para ir a un sitio salía a las tres de la tarde mecha una siesta y venía a trabajar aquí.

-Y en medio entrenabas, porque tú entrenas muchas horas.

- *Sí, claro. Ahora por tiempo menos pero si entrenamos muchas horas cuando no sean orientales en tribal de hecho mañana tengo cuatro horas de clase y después cuando acabe tengo otras tantas ensayando con las chicas y así toda la semana.*

-¿Cómo es tu rutina? Porque la gente no entiende estas ensayando, a lo mejor son dos horas de trabajo contratado pero a lo mejor implica diez de trabajo previo, igual que “tengo que estudiar”.

- *No, no lo entienden. Eso no se entiende.*

- Tu madre por ejemplo si te ha entendido.

- *Mi madre sí, pero no creas que lo ha entendido por lo que es. Lo ha entendido por cómo soy yo.*

- Porque no das lugar a preguntar “si puedes” ¿no?

- *Exactamente. Es en plan: voy a hacer esto. Yo aviso, que sepas que voy a hacer esto, me da igual lo que pienses porque también yo soy una persona que sí yo tengo clara una cosa no quiero escuchar que tú me digas que eso es malo, si la cago la cago yo. Claro, empezó como un hobby y luego vieron también que con eso ganaba dinero que era un trabajo y mi madre me dijo “pues bueno si quieres dejar la fábrica adelante” y entonces yo trabajaba con ella y lo deje, lo deje todo y yo ya me independice. Me independice con 20 años, entonces yo ya tenía mi vida, yo ya decidía cómo y cuándo ganaba mi dinero y lo que hacía con ello. Y empecé así, entonces poco a poco cada vez más horas de trabajo y así empezó todo un poco. Pero para que lo entienda alguien, o sea, muchas parejas se quedan por el camino porque no lo entienden. Es, primero la pareja que tienes en ese momento que está viendo que dejas un trabajo y te subes a un escenario y no entienden que está pasando, la pareja que te conoce así claro dice “no puede ser que trabajes de esto”. A mí me han pasado las dos cosas de estar con una persona y que te diga pero “cuidado porque te estás convirtiendo en esto, ¿qué va a pasar conmigo?”. Me ha pasado lo segundo que es “yo te he conocido así pero puedo*

cambiarte”. Y que además que nuestro trabajo no se acaba aquí yo hoy cuando salga de dar mis clases tengo una cena con mis alumnas. Al final te encuentras con parejas que sí, mi pareja de ahora lo entiende porque es músico también, con el llevo dos años.

I.XVII Gloria Alba. De las primeras bailarinas españolas de danza oriental. Maestra de danza oriental y psicóloga. Su escuela de danza Gloria Alba se encuentra en Madrid. Entrevista realizada en Madrid, el 13 de octubre de 2015.

Me atendió por internet y me dijo sin problema fuera por la escuela y podía hacerle la entrevista. Todo un lujo y un ejemplo de bailarina y de mujer. Con un gran sentido del humor y criterio propio. Muy honesta y enseñando ya solo con sus palabras. Gracias Gloria. Un abrazo grande.

-¿Cómo entras en contacto con la danza?

-Yo estudiaba psicología. Siempre he sido de esa gente que tiene facilidad corporal y me gustaba bailar. Había hecho Taichí, Chikun, “chinfú” (dice bromeando) había hecho de todo. Y pasó una época y me apetecía hacer algo y no sabía el qué y un día viendo la guía del ocio de Madrid vi un anuncio que ponía se dan clases de danza árabe y ponía profesor egipcio auténtico. Y yo digo uyf yo voy a probar eso! Y era Shokry que daba clases no en una academia en un centro de yoga.

-Ah ¿no daba clases en su academia?

-No, que va, la academia muchísimo después.

-¿De qué época hablamos? ¿Cuántos años tienes?

-Tengo 58 y tenía 23

-¿Tienes 58? –Le digo pues no los parece en absoluto- Yo tengo 37

-Pues... (Y reímos) menos, parece también.

-Siempre parecemos menos (nos reímos)

-Fui a la clase y me encantó, me encantó. Entonces para mí la danza en mucho tiempo era un hobby que yo tenía. Yo estaba dedicada más profesionalmente a la psicología.

-Te dedicabas ya...

-Yo estaba estudiando pero me dedicaba muy seriamente, trabajaba en un psiquiátrico, en fin, me quería dedicar a la psicología. Pero a la danza le dedicaba montones de horas y luego tenía muchísima facilidad, y Shokry se entusiasma conmigo la verdad.

-¿Cuántas horas hacías con él?

-Uy... iba todos los días

-¿Pero... dos horas?

-No. Dos horas no porque no tenía tiempo iba a la universidad, trabajaba

-Que lujo

-Sí. La verdad que sí. Shokry iba todos los días, ahora no me acuerdo, una hora seguro. Y luego las cosas que preparábamos porque luego al tiempo nos hicimos pareja artística entonces hacíamos cosas juntos trabajamos fuera, hemos trabajado en Israel, trabajamos en Marbella, trabajamos aquí en Madrid en un montón de sitios, en discotecas...

-pero eso no está grabado verdad porque de Shokry sólo salen dos videos

-No porque eso era hace muchos años y yo tampoco tenía esa visión... yo lo hacía porque me gustaba no pensaba en hacerme fotos para después contarlo. Ahora sí está el marketing. A mí no era nada que me interesaba a mí me interesaba pasármelo bien y encima ganaba algo de dinero, vamos lo encontraba ideal pero yo no deje la psicología y fue así hasta el 89, esto te voy a mandar un escrito, porque tuve un accidente de coche ¿eso lo sabías?

-Si Shokry lo comentó un día

-Pues tuve un accidente de coche y eso es lo que marca mi vida. Marca un antes y un después.

-¿Y cuánto tiempo lleva bailando?

-El accidente lo tuve con 30 llevaría 7 u 8 años.

-¿Y qué te pasó en el accidente?

- Pues tuve una hemisección medular.

-¿Y cómo te has recuperado?

-Soy un caso. La vida... Primero tuve que hacer rehabilitación durante mucho tiempo durante tres años, volví a casa de mis padres y bueno pues la rehabilitación es rehabilitación y luego mi motivo era no bailar profesional ni siquiera me dedicó nunca querer dar clase mi máxima era alcanzar algo que era muy impensable nadie podía pensar que yo iba a volver a bailar

-bueno...

-sí... y luego después a Shokry le descubren el cáncer y le hacen una traqueotomía entonces él todavía aún no tenía o sí, si tenía en la calle Limón en la calle pirámides

-a sí pirámides

-O creo que antes daba clases en otra academia y entonces le propuse que yo le daba las clases en plan loca porque todavía no había vuelto a bailar aunque ya sabía lo que hacía había hecho muchas cosas en casa e incluso mi fisioterapeuta que eso sí que fueron horas y horas interminables de fisioterapia. Y entonces cuando estaba dando las clases le dije que lo que venga sigas una cosa que estoy haciendo y cuando acabó la clase yo le dije ¿tú crees que yo debo seguir con la rehabilitación? Y ahí terminó mi rehabilitación, ya no tuve que seguir más. Y entonces cuando Shokry se puso malito yo lo que hice fue sustituirle en sus clases para que no perdiera la gente

- Claro

- Y así empecé a dar clases. Y entonces claro yo era... Shokry si tú lo has conocido lo que tenía era un duende de morir, era un hombre muy carismático pero yo era una extranjera que había aprendido a bailar

-si de hecho creo recordar que decía algo de esto que te veían como si tú fueras árabe

-como si fuera de allí

-si

-bueno esto creo es una exageración de Shokry, pero bueno... (Reímos) de hecho en Egipto he tomado muchas clases pero nunca he bailado. Primero por qué fui sola y después porque fue como mujer de árabe

-¿lo conociste allí?

-No lo conocí aquí porque era amigo de Shokry. Lo conozco desde que empecé las clases porque ya por aquel entonces él iba a las clases a buscar a Shokry

-¿pero no era bailarín?

-Sí

-Ah, ¿también?

-Si también, éramos todos. Y entonces después, pues hubo gente que todavía pues todo esto es anterior a la época de Nesma, a Eva, Clara Bueno ¿has oído hablar de ella?

-Si

-Pues todo esto era la época de Clara Bueno, Tatiana Balasoba sólo quedan ellas dos de las entonces y luego ellas me pidieron clases entonces yo les dije que estaba sustituyendo a Shokry y le dije a Shokry que ellas habían pedido clases y que yo le pagaba a él la Comisión, hacer la cosa un poco honesta no quería “me la llevo yo” y así empezar las clases óseas sin pensarlo

-Hubo una época que Shokry montó algo a las afueras...

-Si cuando trajo a Farida de hecho yo estuve allí, la trajo Rosa la idea era buena pero estaba las afueras, lejos, mal comunicado. Era complicado la verdad no funcionó y lo cerraron

-¿entonces tú le empiezas a dar las clases a él?

-Yo le empiezo a dar las clases a él, conozco a Hassan, empiezo a viajar a Egipto. Yo la primera vez que viaje a Egipto fue sola, jovencísima, tomaba clases. Y me pareció

Egipto un horror porque lo pasé fatal no entendía nada de la cultura. Fueron unas cosas... si me podían tocar el pelo, en el hotel no me dejaban tranquila... muy complicado

-¿hablas árabe o francés?

-Allí no hablan francés, inglés. No yo ya no hablo nada. Yo hablaba fatal como los indios pero me defendía súper bien pudiera la compra. Yo no lo había estudiado nunca lo que pasa que pasaba mucho tiempo con mi familia allí y pasaba mucho tiempo con mi suegra y ella hablaba egipcio y hablabas o hablabas. Y entonces me quedé embarazada de mi primer hijo y ahí deje de dar clases yo tenía los embarazos fatales

-¿estuviste allí mucho tiempo en Egipto seguido?

-Yo estuve allí hace cuatro años o sea viajando muchísimo yo soy de las que no me aguanto lo digo de corazón, yo más de dos meses no aguanto no puedo con el país yo no puedo con esa mentalidad me es complicado

-¿Y cuántos niños tienes?

-Dos

-¿Y has bailado embarazada?

-No a mí no me gustaba la experiencia ni tampoco dar clases. Empezaba a dar clase después de haber dado a luz y con el destete más o menos. Tampoco era éstas de qué quería estar bailando todo el día yo quería disfrutar también un poco de la maternidad. Y además el baile no era como es ahora yo empecé a bailar porque bueno la vida me lo puso ahí y luego mi éxito como profesora... yo he sido una persona que ha aprendido a bailar caminando. He aprendido a caminar como todo el mundo,

- Dos veces

-Dos veces y luego he aprendido a moverme pensando y ese croquis mental lo aplico al baile. Entonces me es muy fácil ver los pesos, los cambios... y musicalmente que ya has visto que soy bastante pesada con la música

-Creo he entendido lo de la pisaba con el dum

-Pues eso lo he aprendido yo allí, sin quererlo, de estar con ellos, de escuchar la música con ellos, te impregnas de la música como la escuchan ellos. Y los niños eran pequeños así que no había problemas con el cole e íbamos y venimos todo el rato y empiezo a viajar muchísimo al Cairo y luego yo conozco en el Cairo a Raqia que ha sido profesora de Eva y de ella me enseñó, la técnica que tengo fuerte es de ella.

-Shokry aquí abre esa ventana

-Abre totalmente esa ventana, si. Había también otro cuando estaba el aquí se llamaba Hassan Albana

- No lo conozco ¿y el bailaba? ¿Actuaba?

-No lo conocéis nadie. El daba clases también lo que pasa es que él quería irse a Estados Unidos y se casó con una norteamericana y se fue a Estados Unidos. Casualmente, porque fue compañero de mi ex marido, yo he vuelto a contactar con él con Hassan Albana en Egipto porque volvió al Cairo a vivir ya esta mayor Hassan tiene unos 62 años...

-Y ¿con Raqia Hassan cuánto tiempo has estado?

-Uh!....

-Qué maravilla

-El resto de mi vida

-¿Sigues?

-No desde que empezaron las revoluciones no he vuelto a ir. No tengo ganas de pasar miedo. Para mí el Cairo, Egipto, era una cosa más tranquila, por la calle. Creo vamos a ir ahora en abril con Mohammed estamos organizando un viaje

-Ahora vienen ellas mucho de todas formas

-Vienen todo el rato

-Yo con la que he tenido oportunidad es con Randa en Barcelona

-Ay me encanta

-Y.. pum, pum, pum pum!

-Sí...Pues toda la técnica de Randa viene de Raqia Hassan. Esas cosas que hace con la rodilla, todos esos golpes... Raqia Hassan pura.

-Yo había momentos que decía...

-¿Qué hace?! ¿no?

-Sí. Que hace y ¿que estoy haciendo yo? Es para tener contigo cuatro o cinco clases solo de eso... yo lo necesito. Ya solo, de cómo ando, moviendo la rodilla micro, de atrás!

-Sí, la verdad que sí. Es una técnica un poco pesada de aprender

-Me recuerda algunas cosas, esa forma explosiva, de Luna Yatsulian

-Es que yo a Luna no la llegué a conocer. Corque Luna era de la época mía de que época viajaba muchísimo, que era madre, que daba clases...

-Bueno Luna Yatsulian era libanesa aunque vivía en Canadá

-Sí, si

-Yo la conocí en Granada porque vino a nadar tres talleres, también nos hicimos amigas se quedó en mi casa bueno tú sabes en aquella época había muy pocas

-Muy pocas

-Y yo me acuerdo de veces que me trajo de aquí cosas de danza iraní que dio con Shokry y me invitó varias veces a venirme con ella a Madrid y recibir el curso que daba en la escuela de Shokry y bueno luego supongo sabes todo lo que ocurrió...

-Si yo sabía por Shokry y Eva Chacón que también la conocía

-Ahora, una fuerza...

-Sí

-Antes tenías que ir en busca de la cultura, de las clases porque apenas había. Munique en una ocasión recuerdo comentó que ella compraba cachos de video

-Ahora hay mucho de todo. Yo tuve la suerte por mi relación con Raqia Hassan, tengo que agradecersele, que me puso en contacto con la cultura y no tuve que hacer todas esas cosas. Porque yo iba allí, lo tenía allí. Entonces para mí era muy fácil era lo que pasaba en mi casa...

-Y entonces el Egipto te formas con Raqia Hassan

-Yo he tomado clases con Shokry y con ella y después he picoteado como todo el mundo yo he tomado clases hasta con San Pedro bendito. Que hoy en día yo voy a un sitio a dar clases y lo mismo ya no las tomo físicamente pero yo veo todas las clases de todo el mundo.

-Claro un simple ocho te lo explica otra persona y ya.

-Claro. Yo no entiendo que la gente vaya a los festivales y a los profesores no les interesa el trabajo de los demás eso sí que es una crítica brutal, yo no me pierdo el trabajo de nadie que dicen, como lo hacen, como lo expresan. En ese sentido yo siempre estoy tratando de reciclarme la verdad. Por ejemplo yo tengo alumnas muy, muy buenas, ahora no tengo ninguna porque yo digo que las jubilo...

-jijiji ji

-Si porque ya...

-Sí que las dices que se formen en otros sitios

-Sí, que vayan a otros sitios. Yo las digo si queréis conmigo, darme dos o tres años que me recicle, luego volvéis porque puedo cambiar el concepto, la técnica no es la que tengo pero puedo cambiar el enfoque, eso puede ser, pero yo estar con gente ahí que ya antes de que lo haga ya lo han hecho y aparte claro me piden una exigencia de clase que yo no puedo dedicarme a la clase. Todas estas chicas son del grupo avanzado pero claro yo les digo que esto no es avanzado para mí esto es haber si avanzamos

-Exacto...

-Entonces, estamos en haber si avanzamos, si avanzamos o no ya lo veremos pero estamos en haber si avanzamos

-Qué opinas de todo el tema digamos “fenómeno” de los festivales, porque hay muchísimos...

-Es que ya es imposible... Mira hacemos esto con los ucranianos

-Yo la verdad que he asisto sólo al de Munique de Barcelona y a mí me gusta mucho

-Genial. Si es muy bueno el de Barcelona. Teníamos un compromiso con esta chica ucraniana que era la bomba pero yo no quiero volver a hacer y esto no es un festival son los talleres pero que pienso del fenómeno que no quiero saber nada

-¿Pero porque?

-Parece una cosa un poco desvirtuada la verdad, es una cosa que tiene que ver más con el poder que con nada

-Y de marketing

-Si para darse a conocer

-A mí me sorprendió cuando me enteré que en el festival Ahlam wa Sahlam de Egipto pagas por bailar...

-Claro, claro

- Pensé pero si somos bailarinas ¿cómo va a ser eso?

-Sí. Yo fui profesora en Ahlam wa Sahlam y me salí

-¿Y no te parece que eso es un poco fuerte?

-Fuerte no, lo siguiente a fuerte. Pero no solamente que tengas que pagar por bailar que ya me parece muy fuerte es que ya puede bailar cualquiera. No hay una criba no hay nada, puede bailar no se... tu tía, una tía tuya que dice: “a mí me gustaría bailar en el Ahlam wa Sahlam de Egipto” Pues ale venga vamos a Egipto

-¿Si tienes dinero bailas?

-Y luego las profesoras que dan clases si llevas a alumnos. Yo que he sido un poco con... porque he estado muchos años con Raqia Hassan con ella sí que he tomado

muchas horas cuando iba a Egipto y que a mí eso me parecía fatal porque es carísimo. Yo por ejemplo me gastaba en baile lo que es un sueldo allí...

-¿Cuánto te pueden cobrar por una clase?

-Ahora no lo sé, pero entonces hablo de pesetas fíjate 10,000 pesetas, 60 euros clases particulares. Pero por ejemplo si iba 20 días..

-Con eso comen un mes

-Sí, claro, más. Bueno yo decía “mejor no se lo decimos a tu madre que no sepa lo que me gasto yo en estas cosas”

-Jo, pero es que estando en Egipto y no hacerlo, siendo bailarina...

-Claro. Yo iba sobre todo por eso, aparte de que mis hijos se venían conmigo y si no se quedaban con la abuela, quiero decir que estábamos siempre organizados para eso, yo iba a eso

-¿Porque siempre tan mal visto la danza?

-La mujer es una cosa de dentro de la casa, es una cosa privada, no una cosa pública. Está mal visto que a una mujer la llamen en voz alta con su nombre en la calle. Eso lo sabe muy poca gente. Bueno a ver te hablo de las clases normales no te hablo de la “yet” vale por qué la “yet” está como en otra historieta. Haber por ejemplo mi ex marido me tenía que llamar por la calle y a mí me llamaba con el nombre de mi hijo

-Sí, la madre de

-Pero no decía Gloria y fíjate Gloria que es un nombre... Por ejemplo mi suegra se llama Naima y yo no podía decir: Naima, sino yo decía como Kamal que es como la madre de Kamal su hijo mayor, son muy complicados

-Y entonces para ti entrar en contacto fue un poco...al revés de...

-He visto distintos momentos de Egipto. Una de cuando iba enamorada de mi ex marido, de la cultura y de todo. Todo me parecía fantástico, yo no veía nada, todo me parecía maravilloso. Otra de cuando iba a bailar me lo pasaba bomba. Otra de cuando tuve a mi hijo, ahí ya vi la miseria, miseria, por primera vez. Que estaba igual pero los

niños en la calle, todo eso... y cuando tuve a mi hija, la segunda es una niña, ahí también me volvió a cambiar. Porque yo... y mi familia de allí es una familia de carrera es decir que no son gente de pueblo ni nada el más díscolo era mi ex marido que era bailarín los demás son todos de carrera el mayor ha hecho psicología y era profesor en la Universidad el otro ingeniero trabajando en multinacionales americanas y así todo el mundo. Las chicas habían estudiado todas pero eran una clase media de allí, con la mentalidad de allí. Y luego claro habían algunas cosas con las mujeres que yo decía: madre mía

-¿Y también está mal visto ser músico no?

-No

-¿No? Porque en Marruecos... Algunas veces dicen que ser músico también.

-Porque quizás estas en un ambiente así. No. Porque allí los “machos” hacen lo que quieren en general, no sé en Marruecos pero eres macho, pues ya está no tienes nada que...de hecho mi hija no quiso volver ahí porque claro ellos salían e iban a jugar a la calle, ella también, cuando eran pequeños. Ella podía jugar con sus primos cuerpo a cuerpo hasta que cumplió 5 años. Era pequeña todavía y entonces los juegos con los primos se terminaron. No se podían tocar, él podía bajar a la calle ella no. Y ese año... a veces viajaba con ellos y a veces se quedaba en casa de su tía y claro no podía jugar con nadie. Luego murió la abuela, ella quería a la abuela y dejó de ir. Yo sigo yendo, por ejemplo al Ahlam wa sahlam, ha venido alguna vez conmigo pero como ella dice “de extranjera” vemos a la familia pero nos quedamos en el hotel. Yo luego también reconozco que no estado de bailarina en ambiente extranjero, ni en ambientes de bailarinas, he estado en familia. Ha habido un cuñado que no lo tocaron mi vida, no lo podíamos tocar porque yo era mujer, porque yo era occidental y la mujer de Hassan.

- Claro a lo mejor has tenido un montón de reglas que si hubieras ido por tu cuenta...

-Claro, no las tienes

- No las hubieras tenido ¿no?

- Y es todo pensar por y para la familia

Claro

-Porque lo que haces les afecta a ellos

-Claro. La familia tiene mucho poder. Yo siempre me he llevado bien con ella. Pero, ella decide que haces. Entonces, esto es lo malo. Y lo bueno, yo me doy cuenta luego, después me yo he empapado. O sea yo estoy allí ahora ya como estoy aquí, hago “pup” con la cabeza y no me cuesta nada se cómo comportarme, se como tengo que mirar, se lo que tengo que hacer para que no me molesten, para que me respeten, automáticamente. Yo lo que hago aquí lo hago allí, igual.

-¿Y la danza te ha cambiado a nivel emocional, espiritual?

-No nada. Mi terapia es que me ha ayudado a ponerme de pie, a perfeccionar al máximo, esa es mi terapia. Emocional, lo que me produce a mi pero no religiosa.

-Esto es otro tema a tratar de la danza oriental, el origen de la danza oriental porque siempre se hace mención a las sacerdotisas, a los templos, odaliscas...

-Es que no se sabe el origen. Además, las odaliscas significan las que están dentro de la habitación, y hay quien se auto llama odalisca sin saber su significado. Es una palabra fea, la mujer de la habitación. No conocen la cultura. Yo llevo muchos años con árabes, muchos años. No solo con egipcios. Con sirios, con palestinos... no conocen la cultura y ellas quieren hacer de la danza como “romántico” pero la cultura no dice eso. La cultura dice que eres hijo de bailarina y es un insulto, eso es lo que dice. Tú cuando dices allí que eres bailarina...

-Bueno y realmente cuando tubo auge allí fue con las bailarinas de la época de Carioca, Gamal...a través del cine que empezó a sacarlas y también Farīd al-Aṭraš en las películas con ellas...

-También es que tienen una doble moral porque hoy en día igual vas a las bodas y hay bailarinas por todos lados, es la cultura

-Sí y también las piden. Y luego el tema de la ropa en aquella época iban más destapadas, no llevaban ni piedra en el ombligo, ni la maya

-La maya ahora la llevan porque están obligadas. Pero tú las has visto ahora van

-Me refiero a la época de “Hollywood” que no iban como posteriormente

-Ah, efectivamente cuando ellas no estaban tan tapadas lo que pasa es que llevaban la pierna al aire, lo que pasa que después lo que empezaron a llegar eran extranjeras, sobre todo y para un poco todo el tema islámico, porque te hablo de después de Huremi. Porque ya ves de la época que te hablo yo mis cuñadas iban todas en pantalón vaquero. Para poder seguir bailando pusieron unas normas ponerse una red, no enseñar el ombligo...

- pero hubo una época ¿qué prohibieron bailar a extranjeras?

-Sí, hace no mucho. Más bien lo tenían fácil. Porque mira por ejemplo Soraya Sayet, la brasileña. Que lleva muchos años en Egipto. Por ejemplo Randa Kamel allí no es conocida

-No me digas

-No es conocida, para nosotros sí pero no para ellos. Dina sí, todo el mundo la conoce.

-A Dina hace poco le quitaron también un programa de danza

(Hablamos sobre Dina, Randal. Gloria me comenta que también ha visto en directo a Mona Said, a Fifi Abdou, a Suheir Saki. Hablamos de lo bueno de aprender de todos, de probar con distintos maestros y mirar en todos los sitios. Suheila y la técnica)

-Yo antes sabía de dónde venías, de que profesora y de qué país sólo con verlo. Ahora ya está todo muy mezclado. Pero por ejemplo todas las americanas, norteamericanas y sudamericanas todas terminan el shimmy de la rodilla atrás, arriba y abajo y los glúteos. Antes no había nombres. En Egipto por ejemplo eso no era shimmy. Veías las rodillas dobladas y ya sabías era muy fácil hacer la cuadratura, ahora ya no porque está todo muy mezclado. Antes si tu venías de un sitio la técnica era una, si venías de una profesora la técnica era una... yo lo veía y ya sabía de dónde venía y era.

(Menciono a Mercedes Nieto y Gloria me dice que un tema que nos ha puesto es de ella. Teresa Miembro maestra de Samira mi primera profesora y como antes es cierto te identificaban y relacionaban por algún gesto o movimiento con tu maestro. Me habla ucraniana buenísima en técnica)

-Bueno Gloria y del contexto aquí en España actual ¿cómo lo ves?

-Fatal. Un exceso de arrogancia. Veo eso en general.

-Qué pena. Porque tú sí que tienes visión de años. ¿Y ya está?

-Sí. A ver ahora hay gente pero hacen compañías con gente... a mí me encanta que la gente baile, que salga pero hay que llamar a las cosas por su nombre. Yo digo "no sois compañía" sois compañeras. Una compañía de baile es una cosa muy concreta formada por gente profesional que no pasa aquí. Yo les digo imaginar qué vais a hacer una actuación de fin de curso que van a veros vuestros padres, vuestros tíos, vuestros abuelos... y os encuentran maravillosas y ponen facebook nunca he visto nada igual...la frase está sin terminar, tendrían que poner que han visto para que eso fuera comparativo. Y entonces estamos todo el rato lamiéndonos las orejas unos a otros y creando unas expectativas y situaciones que no son reales. Aquí intentaron hacer una asociación de danza oriental y yo fui a la primera entrevista y yo les dije si queréis que esto sea algo serio ya estáis bajando todas la nariz. Hay avidez. Hay "curriculitis" y no se pone cuánto tiempo. Yo me he encontrado gente que pone formada por Gloria Alba y no sé ni quién es. Aparte da igual hay gente que me dice te mando mi CV y yo les digo no me lo manden porque a mí no me dice nada, yo les digo a mi no me lo traigáis porque hay gente que lleva diez años y baila fatal y hay quien en tres baila muy bien.

Hay falta de formación yo les digo quitaros las lentejuelas y poneros un saco y bailar como hacen los de contemporáneo por ejemplo, haber que pasa. Hay mucha lentejuela.

Yo no digo de mi que soy maestra (incluso Gloria dice no es coreógrafa cuando le preguntan pues me comenta que si contestara que si a esa pregunta querría decir que viene de EEUU de muchos años de estudio)

-Llevas razón Gloria, muchas razón, yo misma he caído en ese error ponemos coreógrafas

-¿Si tú me preguntas a mi si puedo hacer una coreografía? Sí, puedo hacer una coreografía. Ahora, ¿yo soy coreógrafa? Yo no soy coreógrafa. Está todo desvirtuado, porque yo soy maestra, soy coreógrafa, soy no se cuanto...Yo siempre digo ¿vosotros no hacéis de comer? ¿No hacéis comida? ¿Sois cocineros por eso? Porque tú hagas comida cada día eres cocinera, no. No es tu profesión, no te dedicas a eso, pues esto es

lo mismo. Nadie te va a decir ¿pero cómo tú te has puesto coreógrafa? Porque te lo pones tu, y tu amiga y la otra...el mundo entero de la danza oriental. Pues eso a mí me parece mal. ¿Me parecen mal que bailen? No, ¿me parece mal que salgan? No. Todo me parece fenomenal si se llaman las cosas por su nombre y uno tiene un poco de modestia. Un poco de modestia y no decir bueno es que yo soy aquí el no va más. Al final, lo que tú dices, cuando llevas muchos años, también es más fácil ser modesto cuando se lleva muchos años porque la propia posición al final te coloca en un buen lugar digamos, no es igual. Pero en oriental eso está... yo creo es de locos.

-También cuando aprendes mas te das cuenta de todo lo que queda

-Quedar queda siempre. Tú tienes tu desarrollo, tus cosas, pero quedar queda siempre. Yo a veces cuido el jardín pero no he estudiado botánica, puedo cortar unas plantas, o puedo decir pues yo a veces corto las hojas de mis árboles...Aquí en España hay mucha permisividad con eso. ¿Que tu quieres hacer coreografías? hazlas ¿eres coreógrafa tú has estudiado? Pues no eres coreógrafa haces coreografías

-Si, como dices llamar las cosas por su nombre. Gloria en Latinoamérica ¿no te parece hay un auge de bailarines de danza oriental?

-Si hay muchos. Aunque siempre ha habido y en Egipto. Muchos eran hombres lo que pasaba que no podían salir del país.

-¿no te parece que hay más que en Europa?

-No. Hay muchos aquí también, mira este es ucraniano. Lo que pasa que los argentinos hacen mucho más ruido. Pero hay mucho, si hay muchos. Por ejemplo aquí en España esta Said Celdin, creo se llama porque se cambian el nombre cada dos por tres, Zuel

-Pero mayores con escuela

-Amir Argentino, pues lleva como yo viene de familia libanesa. Todos los argentinos ponen Amir porque les da prestigio

-Llevas razón con lo del currículo. Ahora yo misma me hago fotos con maestros y con mi maestra no se hacían

-Ni yo con Raqia Hassan

(Entran alumnas para la siguiente clase)

-Bueno Gloria voy a apagar la grabación que ya viene gente

-Si necesitas cualquier cosa me escribes y yo te lo mando

Gloria me mando un texto “Bailar y la vida” escrito por ella que adjunto a continuación:

MI EXPERIENCIA CON LA DANZA ORIENTAL - PROCESO CURATIVO Y TRANSMISION DE UN MODELO DOCENTE

Quiero dedicar esta breve (mejor dicho, abreviada) historia a todos. A la mayoría que va a leer esto ni siquiera os conozco, no sé de qué manera os puede servir o si os servirá, pero...tantas veces me han dicho: cuéntalo Gloria (médicos, amigos, etc.) que después de montones de años, lo hago; me animo y lo cuento.

Una de las trabas que he tenido para escribir sobre esta vivencia mía, es que no quiero sonar a libro de autoayuda (¡me espantan!) modelo: tú sí puedes. Quiero transmitir algo menos eufórico, más sereno. No se trata de alentar a dioses internos, ni externos, se trata del trabajo y el tesón, y, desde luego, de querer estar viva en el sentido más amplio del término.

Estamos, vosotros y yo, en el año 1987 (ya sé que muchos no habrías ni nacido o seríais pequeños, pero es una historia, mi historia, entrar, os invito ;-)). Me dedicaba a la psicología y a la danza oriental (Egipto ya llevaba unos cuantos años instalado en mí vida). Era joven (espero que 30 años os parezca joven☺), independiente y aventurera. Me encantaba viajar, conocer, aprender! Estaba llena de vida e ideas de cómo quería que fuera esa vida mía.

Y...hasta aquí, un mini gráfico de mi trayectoria hasta ese año, **PERO** (este pero es irremediamente con mayúsculas y en negrita) tuve un accidente de coche que tuvo como consecuencia una hemisección medular y, por tanto, una parálisis (hemiplejía lateral y una hemiparexia). Aún recuerdo las primeras palabras del médico en los primeros momentos. Me dijo: vas a tardar un tiempo en recuperarte (imagino que me lo

comunicó así por ser condescendiente, porque a mis padres les dieron peores noticias, mucho peores)... y lo que yo contesté: sí?, cuánto? más de una semana?... Fueron casi tres años (aunque la verdad es que ha sido el resto de mi vida), pero dejé de pensar en el tiempo, no ayudaba.

Mi vida quedó dividida en dos únicas direcciones: trabajar, trabajar y trabajar o, como decía mi fisioterapeuta, “quedarme en el garaje” (hacía alusión a un coche estropeado). La elección era mía, la tuve clara desde el momento cero.

Durante todos estos años, no he tratado de ocultar que tuve una lesión medular y todo lo que esto ha supuesto en mi vida. Mi silencio también queda disculpado porque he querido saber hasta dónde podía llegar sin que nadie, ni yo misma (sobre todo, yo misma), me justificara ante ninguna de las dificultades.

He tenido siempre a mi favor que soy de esas personas que creen firmemente en lo imposible, esto ha sido, y es, mi brújula.

Volver a “ponerme de pie” (aprender a caminar de nuevo, a sentarme, a levantarme, a correr, a saltar, en fin, todo eso que pertenece a la mecánica inconsciente), no fue una secuencia técnica de reaprendizaje del movimiento o, al menos, no fue solamente eso. Cada logro conseguido, cada pasito (literal) era algo emocionante. Me encontré embarcada en una aventura en la que todo dependía de que yo diera el 100% continuamente.

He comprendido y apreciado, como nunca, cuanto están relacionados el movimiento, el pensamiento y las emociones. Y han estado puestas a prueba, también como nunca, mis capacidades, incluidas las que no conocía. Todo esto creó en mí (tal vez ya estaba antes?, no sé, no lo recuerdo) una **intensa relación con la vida, con lo vital y el movimiento.**

El resto fueron horas y horas de rehabilitación (no voy a aburrirlos con esto, es largo) con una primera meta; recuperar movimientos que me permitieran **volver a “tocar el baile”**, pero no porque quería volver a ser bailarina, sino porque era ahí donde **quería llegar... a lo impensable.**

Mi danza ya estaba antes, sí, pero mi manera de entender y apreciar la danza, se enriquece hasta donde no sé si habría sido posible llegar sin esta experiencia vital.

Entendí que el movimiento, **lo sutil del movimiento, su comprensión**, era la base de algo enriquecedor y muy potente que me había ayudado a ponerme de pie, en sentido literal y metafórico, y a algo más complicado, más exigente, a precisar. **Era tener una herramienta para el conocimiento, la libertad y la creatividad.**

Queda así definitivamente marcado mi camino en la danza.

Me dedico, con entusiasmo, a la docencia porque **quiero transmitir, compartir y enseñar toda esta construcción vital sobre el “lenguaje del movimiento”** y todas las posibilidades que ofrece y abre. Mi lenguaje, ya lo sabéis la mayoría, es el de la danza oriental, y a ese me ciño, pero el lenguaje del movimiento, es universal, y, por lo tanto, aplicable a cualquier “idioma dancístico”.

En cuanto a la danza oriental, le sumo a todo lo anterior que mis conocimientos culturales, musicales y de danza los aprendí y asimilé en Egipto, pero no con ellos, sino entre ellos. He crecido en la danza oriental impregnada de los colores, olores y sonidos de Egipto. Puedo decir, sin exagerar, que después de más de veinticinco años de estrecha relación (antes ya viajaba, pero como tanta otra gente, paseando por su cultura), conozco sus códigos y reglas, como conozco los de mi país. Es justamente este mestizaje del que mi danza toma cuerpo.

Entenderéis ahora que cuando alguien me dice que soy muy técnica, sé que no saben todo esto que está entre **“las palabras de mi danza”**, porque para mí, técnica, no es algo enfrentado a sentimiento, **para mí, técnica, es viva... y bailando.** Es decir, sentimiento, pero **a ese sentimiento**, es cierto, **le facilito herramientas técnicas** para que, orgulloso, **“se ponga de pie”**.

Agradecer a todos los que han estado en este camino: mis padres y hermanos porque nunca me mostraron su congoja, a mi tía Menchu que no se separó un instante, y a todos los que se quedaron lo suficientemente cerca para que sus “brazos” me sirvieran de apoyo.

Gloria Alba.

I.XVIII Enrique Gámez. Antiguo director del festival internacional de música y danza de Granada. Actualmente trabaja en el patronato de la Alhambra. Entrevista realizada en Granada, octubre 2015.

-La idea programática y de la actuación era reunir o escoger dentro de las muchas formas distintas en que se puede realizar una actividad en un festival escoger aquella en la cual la actividad sea siempre de la máxima calidad, en todos los sentidos, lo cual no está relacionado con la fama ni con la proyección del artista. Calidad y proyección no tienen nada que ver, son cosas distintas, es una cuestión de marketing y de mercado. Máxima calidad pero toda esa máxima calidad al servicio también de comunicar hacia la audiencia no solamente un repertorio sino una estructura de ese repertorio, una comunicación. Es decir, todo concierto, todo espectáculo es una historia que se cuenta a la audiencia, es una historia, de algo que se cuenta, que se narra y que busca una reacción. Yo creo hay que buscar esa reacción, ese impacto en la audiencia. Artístico, emocional, estético, el impacto tiene muchos colores, muchas cosas. Un impacto de agrado, un impacto de desagrado, un impacto de amor, un impacto de rechazo, muchas cosas... el impacto es una forma de sacar creo yo del espacio de comodidad en el que uno mismo se instala para que haya un algo que artísticamente te expande, que intelectualmente, emocionalmente, creativamente te abre, te abre mucho mas la consciencia, te genera otra necesidad y otro gusto por conocer otras cosas. Cuando se buscan cosas donde la gente se acomoda, a mi todo eso me parece muy bien, no tengo nada en contra de los demás sino que quiero centrarme en lo que tenía intención, en lo que buscaba. O incluso de aquellos espectáculos que quiero asistir o los que busco. Es decir, quiero salir distinto de cuando entre, quiero ser distinto de cuando entre, no quiero ser igual, no, aunque me desagrade, aunque lo deteste, me encanta que no me haya gustado, eso me enseña también a perfilar mis gustos. Lo que no quiero es salir indiferente.

-Eso lo decimos mucho en danza. Lo de ver hasta lo que no te gusta para aprender lo que no quieres hacer.

-Es que es fundamental. Es fundamental. Lo que no quieres hacer pero que para otro es muy importante que se haga. Es escoger lo que uno selecciona teniendo siempre en cuenta que lo que a ti no te gusta siempre a otro le encanta.

- ¿Y la gente en Granada? Porque me sorprendió de los últimos conciertos que hubo el de Nacho Duato, el de Gwana, a mí me pareció una maravilla.

-Una maravilla.

-Y oías hablar a la gente unas críticas y comentarios.

- Hubo también otro Gwana que hizo Blanca Li, que fue fantástico.

-Pero ¿por qué luego no gusta aquí? ¿No gusta el mundo árabe?

-En ese sentido, lo que te comentaba antes, no gusta, pues está muy bien. Hemos conseguido que no guste. Hemos conseguido, que no guste. Es decir, ya hay un público que sabe lo que quiere y lo que no quiere, lo que es y lo que no es, lo cual te lleva también a pensar y a meditar si el formato que has presentado es el correcto, si la actuación es la correcta, si el nivel de calidad era el adecuado, si la transmisión del mensaje era el correcto, es decir, el hecho de que no guste también tiene que llevar a otra cosa a si tu lo que has transmitido lo has hecho correctamente bien.

-¿Pero tú no crees que a veces el público no está preparado?

-No, lo que yo creo que pasa que estamos todos preparados pero estamos mediatizados. Tenemos una forma de ver las cosas que nos hemos creído porque es una cuestión de pensamiento y de ideología nos hemos creído que eso es así y no hay otra forma y porque venimos y para eso yo me remito siempre al libro de Orientalismo de Edward Said, que es fundamental Edward Said, es la visión esplericlitada de la cultura. Oriente es un espacio donde se produce lo espiritual pero donde no tiene cabida el arte contemporáneo. No se sabe el arte contemporáneo que hay en la India, no se sabe el arte contemporáneo que hay en Birmania, ni en Mali, ni en Camboya, ni en Corea del sur no se sabe. Se desconoce los escultores, se desconoce no se cuanto...y lo que nos llega son fétiches que en general crea las grandes compañías los grandes museos la Tate Gallery , el Louvre, la obra de Anish Kappoor en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva Delhi y todos estos que son maravillosos pero ellos crean sus fétiches desde el consumo y de la elección que hace la galería de lo que tú vas a ver pero te dan una cosa y se olvidan de nueve mil quinientas, no te dejan conocer nueve mil quinientas... Entonces, yo creo es una cuestión que está relacionado con el conocimiento y con la limitación. No es que el público no sepa. Es que estamos

limitados. Y como hay limitación al haber esa limitación, automáticamente hay miedo. Toda obra que no conozcas te produce reacción contraria de miedo. La música contemporánea, la danza contemporánea, te produce miedo porque hay que entenderla que es como se ha fundamentado este conocimiento no en la sensibilidad y en la opción pura y en el dejarte llevar sin pensar sin dejarte llevar por las emociones y el conocimiento que produce y el análisis posterior sino anteponer la relación con la obra de arte basada en el entendimiento en la comprensión mental, en la razón. Entonces eso es lo que te bloquea es un límite que bloquea la relación con la obra contemporánea y lo que produce ese miedo, “no entiendo” ¿no?, desde el comentario inocente pero también casoso de un Picasso de “eso lo hace mi niño” ante cualquier otra expresión contemporánea que no la entiende o el dejarte llevar por lo contemporáneo sencillamente por sentirte parte del grupo. Ahora está muy de moda ir a los museos contemporáneos, ir a ver exposiciones de grandes artistas contemporáneos, de grandes obras y aplaudirlas enloquecidamente, aplaudirlas porque eso es lo moderno y porque no te puedes salir del grupo. Si te quedas fuera estas anticuado te quedas fuera del grupo. Entonces no tienes la personalidad común...hay muchas cosas, fundamentado sobre todo en la ideología y en la forma en que nos vemos entonces ahí en esa actuación tanto como Duato, como lo hizo Blanc Calí, por el hecho de establecer la ceremonia de los derviches... la ceremonia de los derviches en la segunda ocasión que estuvo la primera fue maravillosa yo estaba trabajando en el festival entonces.

-En Carlos V ¿no? ¿Los has traído dos veces?

-No, yo estaba trabajando entonces en el festival. La directora era Mari Carmen Palma en el año 89, me parece, 90. Tuvimos una joya, porque se presentó en la primera parte los derviches, los giróvagos, los melevi, de Turquía, los auténticos de Turquía porque derviches hay muchos los derviches egipcios, los derviches del Líbano, de Turquía y me he quedado con muchas ganas de presentar a todos esos derviches. Porque eso es maravillosos y la ceremonia a las que he ido a las que he asistido..es una cosa muy grande la que hay ahí.

-Tenía que haber hablado contigo antes de haberme ido a Fez y haber hecho toda la parte de sufismo.

-Si en Fez. Y por los pueblos, y en las cordilleras, viendo ceremonias privadas hasta la mañana con los sufís hasta las tres de la mañana.

-Y ¿siempre has visto hombres verdad?

-Siempre hombres, porque la mujer queda fuera

-Y las ṭarīqas, las zāwiyas... ¿Te acuerdas a cuales pertenecían?

-No, ya ni me acuerdo de las cofradías... Bueno, total que se presentó con la primera parte los derviches giróvagos y la segunda parte era Nusrat Fateh Ali Khan con el grupo de los Qawwali de Pakistán que era la primera vez que cantaba en España y Fateh Ali Khan era el Plácido Domingo del qawwali. Es decir no ha habido artista más grande ni ha surgido después de haber escuchado muchísimos artistas nadie llega al punto de sinceridad del canto y de modernidad. Que es una cosa que le atacaron mucho a Nusrat cuando empezó a colaborar con George Harrison, Brian Eno, con Bono y con todos los artistas roqueros y participaba en los grandes festivales del rock en Inglaterra y los mas integristas decían que no, que en el nombre de Dios, que no se cuanto... entonces decía “pero si no hay nada mejor que bailar y saltar repitiendo el nombre de Dios” es lo que decía Fateh Ali Khan. A él lo que no le gustó es como Martín Scorsese utilizó su música, La última tentación de Cristo, no le gustó, pero por lo demás era un artista más que abierto tenía una visión universal. Era un ser iluminado.

-¿Qué hablabas en inglés con él?

-En inglés pero... que gracioso, estuvo en el Hote Eurobéquer alojado. Enormemente gordísimo, con una bondad en el rostro, no sabíamos ni lo que comía era el año 90 ya después cuando vinieron los derviches la cosa estaba de otra manera con la ceremonia con Kudsi Erguner, un turco además maravilloso y un flautista aunque del qānūn un ser impresionante Kudsi Erguner y los trajo y cuando lo trajimos solo hicimos la ceremonia de los derviches y no es que se vendiera el Palacio de Carlos V es que se quedo en lista de espera. Entonces... ¿Qué publico fue? Fue público de todo tipo muy diverso gente que sabía muy bien a lo que iba a ver y otra gente que no sabía lo que iba a ver pero estaba en estado de éxtasis. Había gente que lo decía: “Yo no sé que me ha pasado con esto pero se me sale algo del corazón que se me pone....”

-¿La segunda vez en qué año fue? ¿Te acuerdas? Yo creo que ha sido cuando he ido

-Dos mil ocho, dos mil nueve. El catalogo está colgado en la página web del festival en la parte de ediciones anteriores y luego siempre el catalogo de la interculturalidad y muchísimas cosas porque hicimos a los dos años de España y Marruecos. El puente de España y Marruecos

-Es cierto, el otro día me contaste que habíais creado una asociación ¿no?

-No esto fue después que hicimos un puente con Marruecos y estuve en el festival de Fez

-¿en el de música sacra?

-En el de música sacra. Y después de ahí vinieron dos años de actuaciones. Y de ahí trajimos a Cherifa esta cantante bereber impresionante. Esta Lola Flores del Atlas, increíble. Tengo grabaciones de Cherifa, una voz... es muy grande.

-¿Ella es amazigh o es marroquí?

-Ella es bereber. Y luego, mas cofradías y grupos no me acuerdo pero muchos artistas. Más de diez grupos distintos trajimos de todo Marruecos. De Argelia, hemos traído gente de Argelia, de Egipto, de Iraq, de Irán. De Iraq teníamos un artista maravilloso pero con el conflicto de la guerra fue imposible sacarlo del país. Me acuerdo, sufrimos... lo intentamos hasta el último momento y el único concierto que yo me acuerdo que tuve que anunciar ante el público, que tuve que subirme al escenario y decir que quedaba cancelado porque no habíamos sido capaces de sacarlo de Iraq. Pero donde veíamos la dificultad ahí nos empeñábamos. Que no podíamos sacar a ese artista, pues entonces al contrario a por él. Con la embajada, con los embajadores escribiéndonos. Que dijeran que no, ya era lo suficiente para hacer lo contrario.

-Luego también trajiste a tu maestro ¿no?

-Si, a R. Krishnamurthi

-Lo invitaste a ver unos ballets

-Sí, fascinado. Iba con su mujer y su estudiante era de la escuela de música de Prasanthi Nilayam de Anantapur, en la región donde está la fundación Vicente Ferrer, y Krishnamurthi que toca la veena que es el instrumento sagrado el que lleva Sarasvathi la diosa Sarasvathi que es la diosa del conocimiento y de la sabiduría toca la vina

-No es como el sitar ¿no?

- No, no es como el sitar. La vina es mucho más refinada que el sitar.

-¿Más pequeña también?

-Bueno... hay diversas vinas en tamaño también con unas calabazas enormes. Pero la vina es algo es difícil al oído diferenciar si escuchas la vina o si escuchas el sitar. Pero en la vina hay unos componentes, hay algo...

-¿Más espiritual?

-No lo sé, es un algo mío, personal, de conexión con el sonido del instrumento

-¿Suena menos metálico?

-Suena menos metálico. Yo lo encuentro más aterciopelado. Pero bueno en este caso Krishnamurthi lo trajimos al Corral del Carbón y que nadie sabía quién era, eso fue en el ámbito del FEX y bueno... la que se armó, hasta gente bailando, el público se levantaba ya para bailar. Y me acuerdo, Pedro Guajardo el compositor y el profesor del conservatorio de música alternativa y de música electroacústica y tal que hacía la crítica entonces en la prensa que no sabía quién era Krishnamurthi ahí está la crítica tirándose a los pies del artista diciendo que bueno “que había tocado el cielo” . Y él con la mujer, con su mujer tocando y luego un estudiante que tocaba la pandereta y la tabla. Hora y media de recital y la gente quería más. Se quedó sin luz, sin luz natural. Ellos no tenían problema de seguir tocando. Y luego fueron al concierto del festival, los llevamos al ballet que ellos no habían visto nunca, alucinados, maravillados. Y con contactos de la comunidad india, con amigos de la comunidad india que le hicieron las comidas. Fue precioso, estuvieron aquí comiendo las comidas. Y era parte de una gira, actuaron en Barcelona, en Valencia, en Madrid, una gira por España. Y todos los amigos y la gente que los conocíamos los íbamos recogiendo en volandas, se acuerdan

de aquello... no te puedes imaginar cómo fue, una maravilla. Y luego al año siguiente una vergüenza tremenda porque sabiendo que estaba allí fui a saludarlo y me llevaron a la universidad central de allí Sathya Sai, la universidad Sathya Sai, a explicar la relación entre la música, el festival, el flamenco ... que risa, con Pilar Doméneq allí de traductora fue una cosa muy graciosa también lo que pasó.

-Pero ¿Por qué pasaste tanta vergüenza?

-Pues porque me parecía muy fuerte estar en un sitio para mí tan grande. Me superó, pero fue muy bonito todo aquello. Y luego hicimos toda sesión del diálogo intercultural, 2010, estaba relacionado con la lucha contra la pobreza y la cultura como instrumento de transformación social y ahí muchos artistas estuvo hasta luego hicimos toda sesión del diálogo intercultural estaba relacionado con la lucha contra la pobreza y la cultura como instrumento de transformación social y ahí muchos artistas populares estuvo hasta antes del gol gran maestro de la danza contemporánea de India que era la primera vez que venía a España. Y Inglaterra había ido y a Francia había invitado en el teatro de la Ville en el Shatelle en los grandes teatros ingleses bailó en la fundación Rodríguez Acosta bailó en las cornisas era un punto de la danza zen estaba de pie a 40 m de altura lo hicimos en las cornisas de la fundación Rodríguez Acosta estaba la gente alucinada como con una danza derviche se al final acababa bailando al pie del estante mi acuerdo que iba Mari Carmen Palma vino expresamente de Barcelona para verlo y no se lo podía creer. Es que de Oriente y de África no sabemos nada, nos han educado que somos el ombligo del mundo pero no sabemos nada somos unos ignorantes cien por cien, unos ignorantes y yo creo que debería haber una visión universal del arte ya no una visión de Oriente de Occidente, Norte y Sur una visión provocada por las circunstancias del entorno y yo creo que los festivales ya tienen que ser ese muestrario mundial diario y universal de las artes.

Con una vinculación emocional, con unos mensajes concretos, con denuncia de la miseria, de la pobreza, de la represión de la situación de la mujer. No se puede ser condescendientes no puede traer un artista de un país donde se produce la velación y no denunciarlo tiene que ser motivo de ese concierto la denuncia de la velación, yo lo creo así, sino me parece que se está engañando.

-¿Y cómo te metes en el tema de la música? ¿Tocabas instrumentos de pequeño?

-No. De pequeño tenía un entorno muy musical estaba rodeado de gente que cantaba mucho en mi familia y mi tío Genaro el padre y mi madre era un aficionado total a la música clásica yo recuerdo de pequeño a estar escuchando música clásica todos cantaban en casa cantaban copla cantaban canciones siempre están cantando y me llegó la música clásica. Y yo por la razón que fuera lo primero que escuché que fue la sinfonía de Beethoven la lleve a la grabación de y escuchar aquello Me tuvo que decir nada yo lo escuchaba una y otra vez una y otra vez una y otra vez porque me dormía y más relajada.

-¿Que años tenías?

-Tendría cinco años. Me acuerdo del impacto y de la caja roja de la emi con la foto de Beethoven dorada, me acuerdo todavía y de los discos de vinilo escuchándolos una y otra vez en picú, la estereofonía eran de las primeras cosas de estereofonía que sacaban y mi tío ya las tenía por entonces, los picú, y ya a partir de ahí empecé a escuchar. Y luego como mi abuela tenía un restaurante, una casa de comida más restaurante por las botellas del color del fundador regalaban discos pequeños de 45 revoluciones y entonces allí escuché cosas de Corcaoz y de DBC, piezas cortas... Frank Sinatra me encantó y entonces ya empezó, el gusto era distinto, me gustaba todo Sinatra y esto y no sé cuanto... y ya me regalaron a la fuerza, mi tío se compró un equipo, me regaló el picú y los discos de vinilo que habían que aún los conservo, todos esos discos los conservo y ahí escuché muchísimos fragmentos hasta que escuché por primera vez la voz, bueno la ópera y eso fue con 15 años que no lo había oído nunca y me enganche eso fue una adición, una drogadicción.

-¿Eso fue todo en Granada?

-No, eso fue en Jaén y en Úbeda en Ijoa mi pueblo natal y en el pueblo de mi familia.

-¿Entonces te viniste aquí ya de mayor?

-Sí, con 18 años. Por la carrera. Y fue cuando, gracias a todo eso a los 19 años conocí a Antonio Martín Moreno que era entonces amigo de mi tío, el que se estaba convirtiendo en especialista en música entre una incipiente cátedra de música y entonces fue el que me dijo por qué no miraba la fonoteca universitaria que era de los pocos que podía distinguir música y autores y empecé con él directamente a organizar

los conciertos de la cátedra Manuel de Falla, a la creación de la fonoteca universitaria y a escuchar más cosas. Y de ahí de una afición, de un gusto de muchas horas, estaba estudiando lenguas clásicas y cuando acabé la carrera al final estudiaba oposiciones, me llamó para trabajar en el festival de música y danza había sido nombrado en el 2005 y allí dejé colgué los libros y me puse a trabajar en el festival y desde ahí hasta ahora todos y no sólo.

-Además en el festival no sólo has pensado en la música, también has pensado en la danza, en las proyecciones, en los cuadros... Has tenido todo el arte presente.

-Claro, todo. En los niños y en los discapacitados. Y del acceso de las culturas con discapacidad. Hasta devor cuando lo trajimos no era solamente porque fuera maestro en la danza contemporánea sino porque él bailaba con las bailarinas sordas de Chernais, de Madras. Y trajimos a las bailarinas sordas. Era la primera vez que bailaba en España, una niña de unos 15 años que baila que te mueres... un espectáculo con las bailarinas sordas que no te puedes imaginar... fue un espectáculo, imagínate el público.

-¿Y cómo las instruyen?, ¿por la vibración?

-Por los números. Repiten, cada movimiento es un número. Entonces están contando sin parar, son tan profundamente sordas, que en algunos casos... y la vibración también les puede llegar. Lo que han convertido son los números, reglas numéricas, reglas matemáticas en danza. Entonces un movimiento 1,2,3,4,5,6,7,8... otro 4,5,7,6,8.... La hora y media de actuación están sin parar, están contando números y se mueven con los números.

Entonces hicimos un curso. Las llevamos a Caja Granada que fue muy sensible con todo ese tema mucho antes que la Caixa, antes de que empezara el tema social de la Caixa, Caja Granada que entonces era muy sensible para todas estas cosas y la llevamos al colegio de sordas que hay en camino de la sierra, en Sierra Nevada. Hicimos el encuentro de las bailarinas sordas con las niñas sordas de Caja Granada. Hicieron un taller allí, bailaron juntas y era muy fuerte como se podían comunicar entre ellas, las indias con las españolas siendo sordas, a través del lenguaje de signos y a través de otro tipo de otras cosas. Impresionante.

-Muchas cosas...

-Muchas, muchas, muchas cosas... Y en medio de todo eso las últimas cosas que hicimos fue la creación del Festarab, de esta asociación de festivales árabes. Fue una propuesta que nació, que se hizo con la fundación euro-árabe con Joaquín Garasch entonces miembro de la fundación euro árabe, con proyecto internacional y nosotros fuimos líderes en ese sentido. Trajimos a los máximos responsables, hicimos talleres, encuentros aquí y jornadas con los máximos responsables de los festivales árabes. Te estoy hablando del año 2009, 2010, que la situación era bastante distinta a la de ahora y vinieron mucha gente.

- ¿No ha tenido nada que ver con el festival de cines del sur?

-No, nada que ver. Y luego, después de eso, hicimos unas jornadas, hicimos una presentación del tema en el Líbano, hicimos presentaciones en Bagdad, en Iraq ya con el país hecho polvo, destruido, en Bagdad allí nos metimos –que fuerte- en Marruecos. Se hizo esta presentación, estos trabajos. Estuve en Siria y estuvimos con representantes, la mano derecha de Arasat en cultura y de la mujer de Arasat que estaban construyendo un centro multicultural en Damasco. Y estuvimos allí ayudando en la creación del centro cultural de Damasco, en la planificación, en el sistema cultural y tanto les gustó que al año siguiente nos invitaron de nuevo que me acuerdo que íbamos el comité que nos llevaban en autobús protegido, en un encuentro internacional que hicieron nos llamaron, intercultural porque éramos los únicos representantes de Europa, éramos nosotros de España los únicos de Europa que estábamos allí, también estuvo Lorenzo y me acuerdo que nos llevaban en nuestro autobús dos tanques o sea un tanque delante, las tanquetas, los soldados, protegidos porque en cualquier momento podíamos tener un atentado. Yo jamás tuve miedo con todo aquello porque además tenía claro en todo momento que cuando a uno le toca morir se pues que le toca, es que me daba exactamente igual aquello. Pero era por la emoción, por las ganas de decir, es que esto no me asusta, es que hay algo más potente que todo esto, esto está hecho para el miedo, pero hay algo mucho más potente que se va a comer todo esto, se lo va a comer todo, y es las ganas, es el amor y eso lo tengo más claro que el agua y entonces para adelante. Y fue muy emocionante se prepararon unas jornadas y fue cuando se llevo a Gustavo Feljacov, al coreógrafo de discapacidad alemán, argentino alemán con su compañera que viaja en silla de ruedas y que le da

ligeras indicaciones coreográficas desde la silla de ruedas porque es una bailarina tetrapléjica y sigue creando coreografías y tal y los llevamos a los colegios las llevamos a lo que entonces era lo que quedaba del Conservatorio de danza de Bagdad. A mí me impresionó muchísimo ver las calles, lo principal que se vendía en la calle eran sillas de ruedas ante la cantidad de mutilados de guerra... entonces las calles eran tiendas con sillas de rueda y para ellos fue muy fuerte cuando la vieron en silla de ruedas y venía ella de realizar un taller en Tailandia con soldados que habían sufrido mutilaciones por guerra y entonces los llevaba a los soldados hacía la danza contemporánea, entonces a través de la danza contemporánea devolvían de nuevo el respeto al cuerpo, es decir, que lo que nosotros le intentábamos decirles que la violencia se basa en la falta de amor por el cuerpo propio y ajeno. Entonces al no haber ese conocimiento, ese respeto, se ataca y se daña al cuerpo. Es decir, cuando uno cree que no tiene que nada hacer en este mundo se mutila el cuerpo, se suicida por qué crees que no tienes nada que dar en este mundo, porque eso es solamente un pensamiento. Entonces a partir de ahí se podían crear muchas cosas, se hicieron cosas maravillosas en danza se les llevó videos, cosas que no habían visto nunca que se podían realizar. Fue Sánchez Montes se hizo un encuentro con los jóvenes realizadores ahí hicimos un encuentro muy chulo, que la habíamos conocido el año anterior en Bagdad, con el grupo de arts attack de jóvenes estudiantes de cinematografía y de arte contemporáneo de la universidad de Bagdad que todavía sigo en contacto. Y se hicieron cosas conjuntas, y se trajeron... muchas cosas. Con el jefe de prensa y de comunicación del real Madrid también lo llevamos. Nos sentamos con representantes de la cultura de los deportes entendiendo el deporte como una manifestación de la cultura. Uniendo ciencia, cultura y arte, no separándola, el papel transformador del deporte. Les comentamos la experiencia cuando estuve en Río de Janeiro, hacia años antes, por el tema de la pérdida de las colonias se hizo un encuentro intercultural en Brasil y en Río de Janeiro la necesidad de cómo en las favelas habían instalado, habían abierto espacios en las favelas para crear campos de fútbol porque es lo que propicia los valores humanos, la conexión entre los niños que están sujetos a las drogas y niños con 14 años ya llevan pistola y ya han matado a personas, ellos ya han matado a gente, no tienen valor ni respeto alguno por la vida ni por nada, no saben lo que es la vida ... entonces, cuando tú les pones a jugar al fútbol se experimenta otros valores: la coordinación, el esperar, el respeto, el trabajo en conjunto o sea de nuevo utilizar las artes y el arte entendido como todo como un instrumento de transformación.

Y en Damasco cuando nos fuimos de Damasco empezó la guerra a los dos días y siempre me acordaré cuando estuvimos en Damasco de aquella gente de aquella gente que conocimos, directores de festivales de jazz, de los restaurantes, de las calles o de Alepo... uff, no sé qué habrá sido de ellos, Dios mío.

A Juan Pinilla lo llevamos también el te puede contar. Juan Pinilla se aprendió versos en árabe, poemas en árabe. Cosas de García Lorca en árabe, les cantó en su voz flamenca improvisando con músicos 'ūd iraquíes. Cosas muy fuertes...

-¿Y no has vuelto a contactar? claro no sabes, no puedes...

-Ya no sabemos dónde están, ni dónde están ni que pasó allí (y que pasará)... Y ya después de eso el festarab lo asumió la asociación de representación festivales, se integró dentro de la asociación de xxx festivales y crearon los primeros máster clases de varias semanas, Rison Atelir trabajó con los directores del Líbano durante varios años, entonces se consiguió el objetivo que era el poder centrar y formar a jóvenes directores de festivales de teatro, de espacios y a raíz de todo eso pues visitamos Abu Dabi, Saryá, los centros culturales de Dubái. Muchas cosas....

-Con razón acababas tan cansado al año. Toda la actividad que tenías aquí no era la actividad, había muchísimo más fuera.

- Era todo el tiempo fuera, haciendo cosas

-¿Y tú directamente ibas a proponer?

-Siii, yo llevaba una agenda y luego me metía allí de cabeza conociendo a la gente y déjate llevar. Conocer música y artistas. Yo que sé, he conocido artistas muy grandes y a gente que no se sabía en España quienes son. He escuchado y visto cosas...

-¿Y lo echas de menos?

-No.

-Otra etapa ¿no?

-Eso fue lo que fue. Y gracias eso estoy aquí. No. Si estuviera echando de menos estaría viviendo en el pasado. No, no. El pasado... es pasado. Ahora es lo que hay.

-Y de música andalusí, música garnatí... ¿solo estuvo Amina Alauí, no?

-Y más artistas...lo que pasa es que ya no me acuerdo de los nombres. Está en los catálogos. A partir del 2006 verás cosas, en la parte del FEX vienen todos los artistas, la nos relatan los programas, hay fotografías. El catálogo del diálogo intercultural que fue un trabajo muy bonito, el festival tiene que tener ejemplares. Mari Carmen Palma hizo mucho, en el año 88 trajo a un grupo de Mongolia, los Zan de Mongolia, que eran la primera vez que salían de Mongolia, Lunlabator habían sido invitados por el teatro de la Ville de París y del Teatro de la Ville lo trajimos a Granada y la primera vez, te estoy hablando del año 88, 87... con todo el partido comunista con todos los sistemas cerrados totalitarios en Rusia, en Mongolia y en China, y lo sacamos, lo pudimos sacar.

Trajimos de India a Hari patcshaurasia al gran maestro de la flauta, del qānūn. Chaurasia era el Yahudi Menuji. Intentamos hacer conciertos en las Iglesias de aquí en Granada, no lo aceptaban, no nos dejaron.

-¿No os dejaron en las iglesias? Pero con el FEX yo recuerdo que había un montón de cosas...

-Todos los centros religiosos son reductivos y limitantes. Lo que pasa es que queríamos hacer música india. La iglesia católica no quería. Pero tampoco se puede hacer en las mezquitas. Es que todas las religiones son limitantes, reductivas y se basan en el miedo y en privar del conocimiento. Primero en dejar a la mujer siempre en segundo lugar como objeto de placer fundamentalmente y además lo siento que es así, en casi todas las religiones y muchas de esas filosofías y en fomentar el miedo y la separación de que hay un Dios exterior a uno mismo y se fundamenta en un negocio. Es negocio y una inversión gigantesca. Hemos construido edificios, iglesias, templos y catedrales maravillosas, bellísimas y sobre el sufrimiento, el hambre, la miseria de las gentes que los han construido. Y seguimos pidiendo limosna y seguimos recurriendo a las figuras de oro y seguimos creyendo esa historia y seguimos yendo a la Meca a adorar un meteorito y seguimos yendo a las iglesias creyendo que la salvación está ahí y en la del hinduismo que se mueran de hambre pero se quitan los pendientes de oro y se los cuelgan a los dioses... Estamos locos, como planeta estamos locos.

-No tiene ahora nada que ver con esto. Pero tú ves el tema del baile en el flamenco que no está considerado como danza. Quiero decir, la música flamenca sí pero el baile flamenco es un baile, no danza. Pasa un poco igual en *Raqş Şarqī* en Oriente...

-Claro. Es lo mismo que con la música en el cine, con la música cinematográfica o con las bandas sonoras de las series. Curvae hizo un montón, Arne sens hizo un montón, Shostacovich hizo otro montón, Carmelo Bernaola, Joaquín Rodrigo, -García Vils-... Todos han hecho un montón de cosas porque tenían que vivir de ahí, de esos dineros que le daban antes que de la sala de conciertos pero la sala de conciertos que es un pensamiento y una forma de ver las cosas se considera que la música clásica o la danza clásica es lo que sigue una tradición para no perderme que hay ahí mucho... algo muy reductivo, muy antiguo, muy clasista, muy tardo romántico o sea una cosa academicista muy antigua del siglo XIX que rige todavía el pensamiento, la organización de las salas, de los conciertos, de los programas... y todo lo demás se considera que son cosas menores, son músicas menores. Curiosamente las músicas menores son las que más gustan. La música contemporánea a menor, que es contemporánea como el flamenco y la danza que son contemporáneas porque se producen en nuestro tiempo, lo contemporáneo es lo que pasa en nuestro tiempo, no solamente lo que se crea, lo que pasa, eso se considera que son cosas menores y curiosamente es lo que más gusta. Y sin embargo otras obras o muchas obras que se crean para salas específicamente nada más que acabada la obra se ha olvidado. No hay ninguna conexión absoluta con el público, no hay ninguna relación con el público con el oyente. Muchas veces se trata al público como una cosa con la que hay que luchar. Entonces, yo creo que estamos viviendo... la crisis que hay en general y en el caso de las artes, la organización de los conciertos, todo eso, estamos asistiendo a la descomposición por fin, por fin!, a la descomposición de las salas de conciertos, a la muerte de la sala de conciertos como se conciben. La habilidad está en cómo se transforma eso en conectar con una audiencia nueva o se transforman las audiencias o se transforma el espíritu de programar y la conexión con el artista o las orquestas, los grupos de danza, van a ir envejeciendo al mismo nivel que las salas. Tú mira el nivel de edad de las salas. En general. Están envejeciendo y muriendo. Mientras que lo que se llaman jóvenes que se les llama catetos, maleducados, que no saben apreciar... que esta juventud que no se cuanto... siempre la culpa se les echa a los demás pero no se analiza que, por qué hay ese divorcio y esa separación, en nuestras salas. Y sin embargo en la India o en otros sitios

la música... allí no hay separación entre música clásica y música, allí todo es música. Allí se hace música todo el tiempo. Allí no hay música clásica y ni artista que crea, allí es creación completa y constante. Entonces ¿Qué pasa allí que no han perdido a ese ritmo, a lo que pasa aquí? Ni tienen necesidad de crear espacios, como en Emiratos para pagar a los artistas cantidades indecentes de dinero para que vayan a cantar lo mismo que hacen aquí, actuando como hacen aquí y pagan unas cantidades indecentes sencillamente por el estatus de sentirse ellos miembros de no sé qué cosa del mundo mundial o parte de la élite. Hay muchas trampas, hay muchas trampas.

Pero fíjate ahí está Venezuela que a pesar de sus cosas pues son quinientos mil estudiantes en música creo que son trescientos cincuenta mil niños en coros con el sistema lo que creo Abreu y que empezó en una cochera hace veinte cinco años. Y ahí van. Y no es un tema cultural. Y déjame decirte una cosa del cincuenta al sesenta por ciento de la población mundial en África y en América tiene menos de quince años. Y el cincuenta y tantos por ciento de la población Europea tienen más de sesenta o más de cuarenta y tantos años. Es decir, es un hecho evidente que la polaridad del mundo y la renovación de lo que va a pasar de que está habiendo ese cambio por completo que ya tocaba, ese cambio y esa riqueza cultural. Entonces lo que estamos viviendo ahora mismo el miedo. El miedo, lo que está pasando con los inmigrantes que se van ahogando teníamos en el Festival hicimos un ciclo, me acuerdo...

-¿De inmigración?

-De inmigración y de la gente que moría en la inmigración. Algunos conciertos y algunas cosas bastantes incómodas. Y le pedimos a Valeriano en la parte central del folleto del programa la balsa –la medusa una interpretación de la Croa- Si de la Croa que hizo una cosa genial que hizo él en un mar de cds

-¿En un mar de cds?

-De los que venden en las calles ahogándose en un mar de cds. Una cosa tremenda. Hicimos conciertos y cosas y metiéndolo ahí. Pero es que yo creo que las instituciones cuando tenemos ese papel esa capacidad de inserción social tenemos que hacer algo más hay que concienciar hay que hacer algo más. Hay que hacer algo más. No podemos... en fin yo no creo que haya que amargarle la vida a nadie pero creo que la

contemplación del arte y de la música, de la danza, de lo que sea tiene que ser una experiencia grandísima que te expande y que te haga también ser consciente de todos aquellos que no tienen esa capacidad. Es decir yo que tengo que salir de la sala diciendo ¿Qué puedo hacer yo para que todos los demás vean esto? ¿Qué tengo que hacer yo para que todo el mundo disfrute de esto? No solamente yo, ¿Qué hay que hacer para que todos los que no pueden puedan? ¿Qué hay que hacer? Esa es mi... ya he hablado mucho

Lo demás son visiones, son modas, son ignorancia, desconocimiento. Y el flamenco ahora está muchísimo mejor de cuando iba Carmen Amaya al Wal faractoria a asar la sardina, era muy graciosa, en el somier de la cama asaba las sardinas. A cuando Manuel de Falla presenta el sombrero de tres picos esa visión colion masin del año 27 en el Teatro Alhambra curiosamente en Londres y lo presenta con la celebración de Picasso ¿tú sabes lo que fue aquello? aquello fue como la consagración de la pieza de Stransbisky son obras y momentos que cambian que contribuye a dinamitar la visión que se tiene del arte, la dinamitan por otra, la amplían porque hay que dinamitarlo esa es la función del arte, la función del arte no es codificarse, no es muserizarse y fijarse es sencillamente fijar un ejemplo de lo que han sido las cosas y en el momento en trate eso de convertirse en una ley hay que dinamitarlo, dinamitarlo porque si no te lo cargas. Estamos jugando con el poder, el miedo, el control, el controlar y la educación que se basa en la información no en la experiencia se basa en la información. Hay que dinamitar eso, hay que dinamitarlo.

Hay muchos artistas que lo están haciendo, Akran Khan y muchos más. Y en danza francesa, los franceses siempre han tirado para adelante y los ingleses en el Sadler Ware, en el Teatro de la Ville he visto muchas cosas, he visto el siglo XXI, lo he visto allí. Sí, más que en otros sitios, el siglo XXI lo he visto allí en cuanto a contemporaneidad, en cuanto a papel, en cuanto a realidad, en cuanto a unidad, en cuanto a romper fronteras, por eso hay que salir y moverse como sea y si no hay que viajar hay que meterse en las redes hay que ver poca televisión y mucha más internet y mas leer y buscar y expandir y cambiar las cosas sin agresividad sin violencia sino con inteligencia, la transformación con inteligencia es como cuando se hizo la transición democrática en España, se hizo sin violencia desde la inteligencia, cómo desde lo imposible se transformo lo posible cómo desde las leyes cerradas franquistas se le dio la vuelta hacia las democráticas, es que es posible darle la vuelta a las cosas pero

tienes que saber investigar, indagar, darte cuenta de cómo es posible hacer eso y trabajar conjuntamente

-Me estoy planteando cosas de mi baile. Llevas razón tu con lo del miedo y las tendencias y el dar lo que la gente espera y no lo que tú quieres, porque no te dejan

-Claro, porque el espacio de confort y de comodidad y porque uno mismo porque como en eso colocas el éxito y el fracaso y lo que uno quiere que lo quieran, uno quieren que lo amen, uno quiere ser comunicado, ser apreciado... también está la vanidad y el reconocimiento y todo lo que eso encierra y entonces uno da lo que los demás quieren ver y entonces a partir de eso pues te conviertes en lo que ellos lo que tú quieres ser. Ser amado, ser reconocido, ser.... Y está muy bien pero una forma que hay que reconocer es una forma de ser. Entonces, si uno lo reconoce deja de sufrir, deja de rabiar ya lo eres y punto pero hay una forma también de hacer eso mismo de lo que tú quieres realizar, de lo que tú quieres hacer y de ofrecerle al público la posibilidad de que decidan. Por eso en el FEX cuando estábamos con la programación jamás nos metíamos a recortar los programas al contrario les dábamos caña, que metieran cosas contemporáneas que metieron los que les diera la gana. Podíamos a lo mejor indicar a la gente “oye ¿porqué no reestructuras el programa de otra forma?” “esta estructura creemos es pesada yo le pondría otra obra” o sea ayudar a la gente a como el mensaje... a cómo puede estructurar mejor el mensaje de lo que quieres hacer no, pero jamás popularidad, jamás, porque el arte ya es popular porque viene de la gente del pueblo lo demás son tonterías son separaciones. El arte es cien por cien popular, todo el arte, toda manifestación. Lo que hay que hacer es darlo y dejar que la gente tenga su experiencia permitir que la gente, que a las personas les guste o lo detesten, dejar a la gente en paz, dejemos al público en paz ahora ahí está escrito en el teatro sobre el público de García Lorca leerlo porque es la piedra angular de cómo dice García Lorca de “cómo hay que incomodar a la sala” y del ya está bien, de los Quinteros, ya está bien de las tonterías, ya está bien de los oportunismos, ya está bien de creernos que somos de esa manera y no podemos ser de otra, ya está bien. Hay que darlo todo cien por cien y permitirlo todo cien por cien lo más reverente y lo más irreverente. Todo. Y que no haya ningún tipo de miedo y que la gente decida. El problema es que cuando esas cosas se permiten la gente se expande es mucho más inteligente, elige mejor y exige mucho más y ahí hay miedo de quien organiza y del poderoso. Hasta de los propios organizadores de los festivales sienten miedo porque tienen que ser mejores

que el público. Y cómo tienen que ser mejores les da miedo, nos da miedo. Nos da miedo ser mejor que el público.

XIX Entrevista a los Derviches. Es la única entrevista en la tesis doctoral que no realicé y recopilé. Realicé algunos cursos posteriormente con supuestos derviches pertenecientes a una tariqa pero que prefiero obviar. (**Entrevista realizada a un grupo de derviches giradores de Estambul en Barcelona en el mes de marzo de 1982 por la redacción de la Revista "Cielo y Tierra". El primer interlocutor se llama Nezh Uzel**)

- ¿Puede ser la danza un camino espiritual?

- Puede serlo, si se considera la danza como algo que forma parte de una gnosis. Esto es difícil de entender, porque actualmente al hablar de danza se entiende algo profano. Pero la danza, en África, Asia y en todas partes, era inicialmente de carácter místico. Pero, al final, por influencia de Occidente, se ha vuelto profana.

- ¿Es correcto hablar de una danza derviche?

- Puede decirse así, pero quizá es más exacta la expresión "derviches giradores", aunque esta denominación empezó a utilizarse en el siglo XIX -época que marca ya una decadencia- y, desde luego, no se refiere a lo esencial. Esta expresión indica un punto de vista superficial. Lo mismo puede decirse de otras expresiones como, por ejemplo, la de "derviches aulladores" (howling dervish) que hace referencia a ciertos derviches que repiten el Nombre Divino (Allah) y, al llegar al éxtasis, la palabra se convierte en algo así como un suspiro, un ruido de la garganta. Dervcshe mewlewi es la denominación más adecuada y ya está implantada, de la misma manera que lo está el término "sufi".

- ¿Cuál es el significado de la palabra mewlewi?

- Mewlewi es aquel que es un adepto de la tariqa, es decir, que se ha dado a Mawlana Jalal ad-din Rumi, fundador e inspirador de esta tariqa.

- ¿Cómo hay que entender la singularidad y, al mismo tiempo, universalidad del sufismo mewlewi?

- *El sufismo mewlewi procede del sufismo islámico. Su fuente radica en la alta Asia, en el país originario de los turcos, los cuales se convirtieron al Islam a partir de los siglos VII y VIII. El Sufismo, que puede definirse como lo esencial de la religión, como su ideal gnóstico, se había desarrollado y lo continuó haciendo dentro del Islam. Los mewlewi, o mejor, la tariqa de Rumi -es decir, la vía que se organizó por inspiración de Rumi en el Asia Menor, después del siglo XIII- estaba basada en esos principios. La universalidad es, pues, el Islam. También hay que tener en cuenta que en el siglo XVI se extendió el sufismo a través del Imperio Otomano que ocupaba entonces todo el territorio de Oriente Medio, desde Budapest a Basora. Se crearon en esta época unas ciento cinco zawiya de dervishes localizadas en todo el Oriente Medio, Balcanes y Países Árabes. Esto continuó hasta el año 1925; después de esta fecha no hubo más zawiya de dervishes, es decir, había dervishes pero no había una organización. Todo fue clausurado y actualmente no queda nada, no hay ninguna zawiya de dervishes giradores. Puede hallarse vestigios, para ejemplo, en Budapest, donde queda uno de ellos... Al parecer, el samaa es anterior a Rumi. Sí, así es. Estuvo organizado antes de Rumi por un shaij llamado Ruzbiham Bakli, de la ciudad de Baqr. Rumi tenía seis años cuando él murió y no llegó a conocerlo. Además, habitaban regiones distintas.*

- ¿Cuál ha sido el proceso por el cual las personas que actualmente componen el grupo se han vuelto a reunir tras la disolución oficial de los derviches?

- *Cabría hablar de una "influencia". La organización no existe desde hace siglo y medio, pero están las familias, la gente que guarda la tradición, las personas que continúan interesándose por las obras de Rumi, por la danza y la música. Es una cadena que continúa, que no se ha interrumpido.*

- ¿Y quedan todavía maestros?

- *Efectivamente, pero no se les ve, están ocultos, lo cual es propio de los verdaderos maestros. Se trata de personas que conocen la danza y la música, pero de un modo profundo. Hay que buscarlos, hay que esforzarse. De momento, estamos invitados aquí, realizamos una danza. Debe quedar claro que somos una delegación técnica, no gnóstica.*

- ¿La tariqa mewlewi es la más importante en Turquía?

- Sí, la más importante. Existió durante más de cinco siglos. Fue una de las comunidades más importantes socialmente hablando. Incluso se conoce una leyenda, según la cual los soldados -el cuerpo armado del estado otomano- decían que si un día el Sultán y su familia dejasen de existir y no hubiera más príncipes para dirigir el país, habría que llamar como sucesor a otro sultán del Mar Negro. Y si esto tampoco fuera posible, habría que dirigirse al jefe de los derviches para gobernar el estado. Esto prueba que además de poder espiritual, los derviches ostentaban en cierta medida un poder temporal. Personalmente creo que fue un error por su parte compartir el poder político. Pero es una simple opinión, no soy el juez de la historia.

- ¿Cual es el concepto mewlewi de la relación entre el ser humano y la divinidad?

- El hombre es una parte de la divinidad. O mejor, el hombre no existe: existe el alma humana. El hombre debe sacrificarse materialmente; de hecho, en todos los sistemas esotéricos o místicos hay que sacrificarse ante el Creador. Una vez cumplido este acto, ya no hay hombre, sólo hay Dios. Este es el mensaje de todo el sufismo islámico. Existen muchos poemas y alegorías que giran alrededor de esta idea: que el hombre, en último grado de su desarrollo espiritual, debe integrarse en el Alma divina. No hay más que un solo existente: Dios. No hay otro. Todo lo visible o lo invisible, toda la existencia es, de hecho, una manifestación divina. Así pues, el hombre debe volver a su origen. Este es el ideal de los sufíes en general y de los mewlewi en particular.

- ¿Es pues el sama un método para realizar la verdadera naturaleza?

- No. El sama es una técnica. El método es superarse, ir más allá de las ambiciones, llegar a ser lo mínimo. El sama es algo así como la culminación de todo un proceso ascético. Es un placer espiritual. El devoto es alguien que se ha consagrado, que desea renunciar a su lado animal, a su aspecto ilusorio. El sama es un símbolo de todo este trabajo. Representa la conjunción del alma y el cuerpo. A este respecto, una frase del Profeta dice que hay que morir antes de la muerte. Pero es difícil...

- ¿Cuáles son las condiciones para poder entrar actualmente en el grupo?

- Como no existe un círculo ni una organización, para poder entrar hay que tener el número telefónico de alguien, de un derviche de Estambul (sonríe). Hay que tener un contacto personal o tal vez familiar. No existe una zawiya, un lugar a donde dirigirse y

decir "quiero ser sufi". Por otro lado, la palabra 'sufi' indica a alguien que se ha entregado a las obras espirituales. De hecho, es un adjetivo, pero en Europa continúa utilizándose como nombre. Hay personas que afirman ser sufíes. Esto no tiene mucho sentido, dicho así. Además, si se afirma algo semejante hay que demostrarlo. En definitiva, pues, se trata de un trabajo interior, de un ascetismo.

-¿En la actualidad, vuestro grupo es el único existente?

- Hay otro grupo en Konia que hace representaciones "turísticas". No es tampoco un grupo gnóstico, sino cultural. Realizan encuentros, talleres, conferencias... Y además, se realiza el sama como si se tratara de una representación. Todo esto no me agrada demasiado. Para mí el ideal es distinto; ojalá pudiera crearse un grupo verdaderamente gnóstico. Pero de momento, repito, no hay una zawiya de derviche, no hay un trabajo de encierro (jalua).

- ¿Cual es el motivo de su gira por Europa?

- Nuestra única intención es la de reavivar esta tradición mística y espiritual, que ha perdurado y se ha vivido durante un milenio. Quedan vestigios, familias a las que le agrada reunirse y escuchar música; está la danza, por supuesto. Creemos que es necesario continuar adelante para que se produzca una transmisión del pasado al futuro. Todas estas invitaciones y viajes son un medio para lograrlo. Y lo cierto es que encontramos amigos sinceros dondequiera que vayamos. A todo esto, y para ser franco, conviene aclarar que nosotros somos personas que llevamos una vida corriente y, naturalmente, las condiciones externas nos influyen.

- ¿Considera la posibilidad de que los occidentales se interesen por el sufismo?

- Sí, es posible. Actualmente hay varios grupos sufíes en Europa, que están formados por maestros de Oriente. Pero creo que un día se reencontrarán las raíces espirituales de Occidente, lo cual es más deseable que una simple imitación de lo oriental. Las raíces de Occidente están en el Cristianismo. Claro. Hay grandes ideales místicos en el Cristianismo y no deberían perderse. Cuando entro en una iglesia noto que algo sutil "revolotea" en el ambiente. Hay que recoger estas "vibraciones" espirituales.

- En este sentido, ¿cree que el sufismo puede ayudar a los occidentales en esa búsqueda de sus raíces?

- *Sí, claro. La simple idea de buscarse a sí mismo, es decir, el "conócete a ti mismo" - mensaje eterno de la antigua Grecia- es decisiva. Hay que profundizar en la riqueza que encierra el Cristianismo.*

- *Eso está bien, ¿pero es suficiente? ¿No significaría tal actitud permanecer en el terreno de lo exotérico?*

- *El esoterismo es el camino hacia el esoterismo. Aunque se vea sólo el exterior, si se continúa profundizando, un día se encuentra el origen. A nuestro entender, cada uno debería permanecer en su lugar. Es absurdo, por ejemplo, pretender islamizar a todo el mundo. Cada uno debería quedarse en su lugar, pero ahondando en sus ideas, en sus*

- *¿Es indispensable la presencia de un maestro?*

- *Sí, es importante; forma parte del método. A veces el conocimiento se transmite mediante simples miradas. Leer libros está bien, permite llegar a comprender muchas cosas. Pero la vida, de hecho, no es eso. La transmisión, la vida, es otra cosa. Es necesario un maestro; alguien que haya pasado ciertas experiencias, a menudo dolorosas. Porque el derviche no es un personaje encerrado en su torre de marfil. Está en paz consigo mismo, pero es vulnerable al dolor ajeno, a la ignorancia y a la tristeza de los demás. Por eso, puede afirmarse que un derviche es alguien que piensa, come y duerme por los demás; que no es de sí mismo, sino de la entera raza humana.*

(En ese momento se acerca a nosotros un joven danzante que forma parte del grupo desde hace un año y nos dirigimos a él:)

- *¿Qué impulso le ha hecho interesarse por el sufismo mewlewi? ¿Cuál ha sido su medio de acercamiento?*

- *Yo vivía con mi familia cerca, en un barrio de Estambul. En realidad no había otra elección, me sentí irresistiblemente atraído sin saber por qué. Quizá debido a que pertenecemos a la misma raza, a la misma cultura. Junto a la danza, en realidad, un poco antes, he aprendido algo de filosofía. Continúo danzando y espero poder adentrarme mucho más en lo filosófico, pero es tan amplio...*

- *Y tras este año de práctica y estudio, ¿ha notado cambios en su persona?*

- *He de confesar que mi personalidad se ha desarrollado. Los horizontes de mi pensamiento se han ampliado. Comienzo a ver los errores que he cometido en mi vida; en fin, comienzo a pensar que no debo hacer esto o aquello. Otro aspecto destacable es que no me canso de danzar; es un verdadero placer.*

- *¿Es duro, al principio, ejercitarse en el sama?*

- *En realidad no lo es tanto, pues se empieza de modo progresivo, trabajando a pequeños intervalos.*

- *Anoche, cuando danzaba, ¿era consciente del público?*

- *Tan sólo veía el escenario, no al público. Si noto a la gente, no llego a consagrarme a la danza. Hay que olvidar al público; si estás pendiente de él, eres sólo un artista en el escenario y nada más. Yo, personalmente, hago el sama para mí mismo, no para las personas que están allí viéndome.*

- *¿Busca el éxtasis al efectuar la danza?*

- *En realidad, sí lo deseo, pero no lo alcanzo. Para esto hay que desapegarse completamente de la vida material. La noche pasada, por ejemplo, si hubiera alcanzado un estado extático podría haberme caído al suelo.*

(Ahora es Uzel el que vuelve a tomar la palabra).

- *¿Cuál es el simbolismo de esta danza?*

- *Hay un gran simbolismo en ella. Fue revelado por primera vez un siglo después de Rumi, por un sufi llamado Divane Mehmet Shelebí, uno de los más grandes poetas del sufismo. Era descendiente de Rumi, vivió en Antioquía, y fue el creador de una zawiya de derviches. Escribió un gran poema lírico y didáctico. Versos, aforismos y anécdotas sobre la vida de Rumi han ido desarrollándose durante siglos, creando un rico simbolismo. Quizá uno de los significados simbólicos más importantes sea, debido a la posición que adoptan los brazos y manos de los danzantes, el de recoger la baraka del Cielo y llevarla a la Tierra para distribuirla a los demás. Pero, ¡atención!, Si se profundiza en un símbolo puede darse en el error de intentar definirlo, obligando a los demás a pensar como uno mismo. Esta ceremonia tiene un gran sentido místico y un*

profundo mensaje. Significa la conjunción entre el hombre y su divinidad. Es un secreto. Lo que sucede puede explicarse por símbolos, no hay otro medio. Pero es necesario que todos estos símbolos estén "libres" para que este mensaje se trasmita. Porque pretendiendo definir un símbolo, lo que hacemos es "ocupar" las imaginaciones. Hay entonces una cristalización de las ideas y de ahí a la idolatría no hay mucha distancia. Desde luego, la vida esotérica no es visible desde el exterior. El ser humano es como un volcán y es preferible dejarlo así.

- ¿Cómo contempla usted el futuro, en sentido espiritual, y especialmente en Occidente?

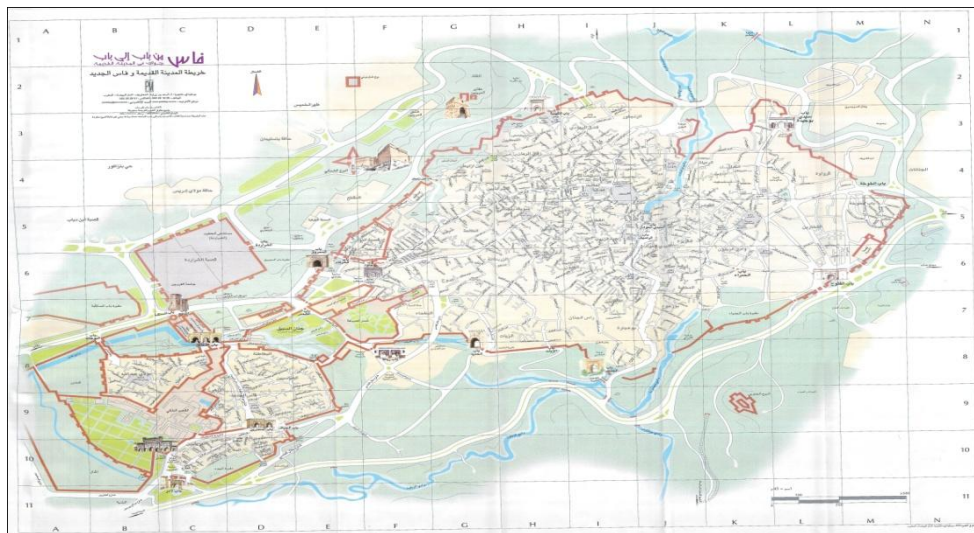
- *Es necesaria una metamorfosis. Creo que llegará el día en que la humanidad empezará a pensar y el cartesianismo -la herencia de Aristóteles- será borrado de la faz de la tierra. Habrá un retorno de la fuente humana. Porque donde está el ser humano hay siempre espiritualidad. Y, repito, Occidente debe encontrar su propio espíritu, aunque respeto a los buscadores sinceros que tratan de seguir un camino, sea éste Oriental u Occidental. Aunque no me hago demasiadas ilusiones pensando que toda la comunidad occidental vaya a volverse espiritual y mística*

Apéndice II. Trabajo de Campo: Material Fotográfico y Maquetación propia

II. I Mapas físicos (se aportan ampliados en la tapa trasera del trabajo de investigación) **y un Mapa Visual realizado de la Medina de Fez a través de la fotografía** (donde se enumeran y localizan todos estos lugares de los que hemos tratado y se encuentran las fotografías originales en un montaje de video en el Dvd que contiene la tesis doctoral)

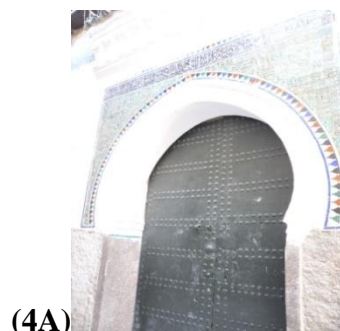
II.I.I Mapa (1) AL-KITTĀNĪ, al-Šarīf Abī ‘Abdallāh Muḥammad ibn Ŷa‘far Ibn Idrīs. *Salwat al-anfās wa-muḥādaṭa al-akyās bi-man aqbar min al-‘ulamā’ wa-l-ṣāliḥīn bi-Fās*. (3 vols.). Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2004.

II.I.III Mapa (3) BARRĀDA, Ḥamād. *Fās min bāb ilà bāb. Ýawlāt fī-l-madīna al-qadīma*. Casablanca: PMeditions, 2003. Nota.- Cementerios Mapa (3): Cementerios: Al-Yahūd (10 C); Bāb al-Sākma (7 B); Bāb al-Maḥrūq (6 E); Maqābir al-Marīniyyīn (2 G); Bāb al-Kīsa (2 H); Bāb al-Futūḥ (7M); Bāb al-Ḥamrā' (7K).



Por motivos de espacio se presentan a continuación cuatro fotografías compactas. Cada una de ellas consta de 7 hojas que a su vez debajo de ellas he puesto un número de página pues son 16 páginas maquetadas en cada fotografía compacta. Sobre cada fotografía relevante he puesto un número seguido de una letra donde en el enunciado nombro el nombre de este. Todas ellas se encuentran en un montaje realizado de video. Ampliadas y con sus respectivos nombres para que puedan ser estudiadas. Video que adjunto en el cd situado en la tapa trasera de este trabajo de investigación.

II.I.IV Medina de Fez, barrio de Suwayqa Ibn Šāfi. En la callejuela (*Darb*) de Sayyidī Muḥammad al-Ḥāỵ se encuentra **la Mezquita del barrio (4 A)** y el ***darīḥ* de Sayyidī Muḥammad Ibn al-Wālī (4 B)**



(4A)



(4B)

II.I.V Barrio Aḥmad al-Tiḡānī. *Darb* Ibn Ziyān, entre mezquita y fuente. ***Ḍarīḥ* de Sayyidī Aḥmad Ibn Nāṣir (m. 1129 h.) (5 A)**, barrio de Aḥmad al-Šāwī. **Mezquita de la calle Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (5 B)** (maquetación pp. 13-14)

II.I.VI ***Ḍarīḥ* de Sayyidī Muḥammad Ibn al-Wālī (6 A) Al-Šayj Sayyidī ‘Allāl al-Baqqālī al-Ḥasanī. Mezquita del Barrio Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (6 B) Fuente (siqāya) de la calle Zarbaṡāna** (maquetación pp. 15-16)

II.I.VII **Fuente de la calle Zarbaṡāna. Mezquita del barrio Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (7 A). Calle Siyāy. Fuente de la calle Siyāy, después del barrio Aḥmad al-Šāwī. Dār al-Šabāb (Casa de la juventud) (7 B) Por debajo del arco se va al *ḍarīḥ* de Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (7 C)** (maquetación pp. 17-18)

II.I.VIII **Callejuela (*zanqa*) Sayyidī Aḥmad al-Šāwī. Mezquita Barrio Aḥmad al-Šāwī (8 A) *Ḍarīḥ* de Sayyidī Aḥmad al-Šāwī (8 B)** (maquetación pp. 19-20)

II.I.IX **Final de la callejuela de Sayyidī Aḥmad al-Šāwī. *Mathaf Dār ‘Adīl* (Museo Casa ‘Adīl de Música Andalusí) (9 A) Arco al lado del Museo Casa ‘Adīl** (maquetación pp. 21-22)

II.I.X ***Ḍarīḥ* de Sayyidī al-Tāwudī Ibn Sūda (m. 1209 h.) (10 A)** (maquetación pp. 23-24)

II.I.XI ***Zanqa Zuqāq al-bagl* (Callejón del mulo) (11 A)** (maquetación pp. 25-26)

II.I.XII ***Zanqa al-Qaṡṡānīn* (Callejón de los Algodoneros) (12 A)** (maquetación pp. 27-28)



Página 13-14



Página 15-16



Página 17-18



Página 19-20



Página 21-22



Página 23-24



Página 25-26



Página 27-28

II.I.XIII *Ḥammām* al-Awliyā' (Baños de los Santos) (13 A) *Zanqa* 'Aqaba al-Zarqā' (Cuesta de La Azul) (13 B) Asociación al-Zāwiya al-Jaḍrā' de Educación y Cultura (13 C) (maquetación pp. 29-30)

II.I.XIV Banque d'État du Maroc (14 A) Alcaicería al-Kifāḥ (14 B) Mezquita al-Qarawiyyīn (14 C) *Ḍarīḥ* Mawlāy Idrīs (mausoleo de Idrīs, el fundador de Fez) (14 D) Al-Ḥaram al-Idrīsī (f.148) (Recinto idrisí) (14 E) (maquetación pp. 31-32) (maquetación pp. 33-34)

II.I.XV Placa conmemorativa de los primeros "mártires" de la lucha por la independencia de Marruecos (1944) (15 A). Puerta (*Bāb*) al-Šammā'in (15 B). (maquetación pp.35-36)

II.I.XVI *Zanqa* Simāt al-'adūl (ver puerta sólo para mujeres) (16 A). Idārat al-karāsī al-'ilmiyya bi-Ŷāmi' al-Qarawiyyīn (Administración de las cátedras de al-Qarawiyyīn) (16 B). Puerta al-Ḥufāḥ de la mezquita de al-Qarawiyyīn (16 C) (maquetación pp. 37-38)

II.I.XVII Puerta al-Ward de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 A). Sala de abluciones de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 B). Puerta al-Jiṣṣa de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 C). Puerta Ibn 'Umar de la mezquita de al-Qarawiyyīn (17 D) (maquetación pp. 39-40) (maquetación pp. 41-42)

II.I.XVIII Puerta Sab' Luwiyyāt de la mezquita de al-Qarawiyyīn (18 A) (maquetación pp. 43-44)



Página 29-30



Página 31-32



Página 33-34



Página 35-36



Página 37-38



Página 39-40



Página 41-42



Página 43-44

II.I.XIX **Puerta al-Jalwa de la mezquita de al-Qarawiyyīn (19 A).** (Barrio) de al-Baytariyyīn (20 A). *Zanqa Raḥbat al-qays* (21 A). *Darb al-Ṭawīl* (22 A) (maquetación pp. 45-46)

II.I.XX *Darīḥ* con placa en homenaje a los heridos en las manifestaciones del 29 de enero de 1944 para reivindicar la independencia (23 A). Asociación al-Zāwiya al-Jaḍrā' de Educación y Cultura. Centro de Educación Sayyidī Aḥmad al-Tiḡānī (23 B) (maquetación pp. 47-48)

II.I.XXI **Mezquita de Sayyidī Aḥmad al-Tiḡānī (23 C).** *Zanqa al-Dīwān* (24 A). Plaza de Bāb 'Aḡīsa (25 A). Escuela Bāb 'Aḡīsa (26 A). *Rawḍat al-Šurafā'* al-Bū'inān (27 A) (maquetación pp. 49-50)

II.I.XXII (Barrio) Al-Jaffārīn (28 A). *Zanqa Suwayqa al-Dahabān* (29 A). *Zāwiya* Sayyidī 'Allāl Ibn al-Tuhāmī (30 A). *Zanqa Šawāra* (31 A). *Zāwiya al-Quṭb al-Šarīf al-Sayyid 'Umar al-Šaqlī al-Ḥusaynī* (32 A). *Zāwiya Mawlāy Aḥmad al-Šaqlī (1112-1177 h.)* (33 A) *Zanqa al-Mašāḡīn* (34 A) (maquetación pp. 51-52)

II.I.XXIII *Darīḥ* Mawlāy Aḥmad al-Šaqlī (1112-1177 h.) (35 A). Barrio al-Šaffārīn (36 A). Barrio ¿? (37 A). Puerta al-Silsila (38 A). *Zanqa al-Naḡḡārīn* (39 A) (maquetación pp. 53-54)

II.I.XXIV Asociación al-Zāwiya al-Jaḍrā' de Educación y Cultura. Centro de Educación Raḥbat al-Zabīb (40 A). *Zāwiya* de šayj al-Islām Abū 'Aysā Sayyidī Muḥammad al-Mahdī al-Faqīh (41 A). *Darb Bensulaymān* (42 A) *Zanqa* Sayyidī 'Alī al-Mazālī (43 A). (maquetación pp. 55-56)

II.I.XXV Cementerio dentro de la medina de Fez (de 055 a 062) junto a la calle Sayyidī 'Alī al-Mazālī. (maquetación pp. 57-58)

II.I.XXVI Cementerio (44 A) (maquetación pp. 59-60)



Página 45-46



Página 47-48



Página 49-50



Página 51-52



Página 53-54



Página 55-56



Página 57-58



Página 59-60

II.I.XXVII **Cementerio (44 B)** (maquetación pp. 61-62)

II.I.XXVIII **Cementerio (44 C)** (maquetación pp. 63-64)

II.I.XXIX **Cementerio (44 D)** (maquetación pp. 65-66)

II.I.XXX **Cementerio (44 E)** (maquetación pp. 67-68)

II.I.XXXI ***Ḍarīḥ* al-Walī al-Ṣāliḥ Sayyidī Bū al-Jawābī (45 A).***Maqbara* al-‘Ā’ila al-Filāliyya (45 B).***Ḍarīḥ* de al-Walī al-Ṣāliḥ al-Faqīḥ al-‘Allāma al-Qāḍī Sayyid Muḥammad al-‘Arabī ibn Aḥmad Bardala (45 C).*****Ḍarīḥ* de Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb (m. 776 h.) (45 D) (45 E)** (maquetación pp. 69-70)

II.I.XXXII ***Zāwiya* al-Tiḡāniyya (46 A).** **Mezquita en ruinas en *Darb* al-Mitr (46 B).** ***Darb* al-Mitr (46 C)** (maquetación pp. 71-72)

II.I.XXXIII **Interior de una *zāwiya* en el centro de la medina con tumbas y ofrendas (47 A)** (maquetación pp. 73-74)

II.I.XXXIV ***Ḍarīḥ* sin nombre (48 A).*****Zāwiya* al-Fāsiyya y *Ḍarīḥ* de ‘Abd al-Qādir al-Fāsī (48 B).****Calle al-Qalqaliyyīn (48 C).****Dos o tres *aḍriḥa* sin nombre. Calle de ‘Ayn al-bagl (48 D).****Calle Tajarbīṣat (48 E).** ***Ḍarīḥ* sin nombre en el interior de una casa junto a la calle Tajarbīṣat. Otro *Ḍarīḥ* sin nombre en el interior de otra casa** (maquetación pp. 75-76)



Página 61-62



Página 63-64



Página 65-66



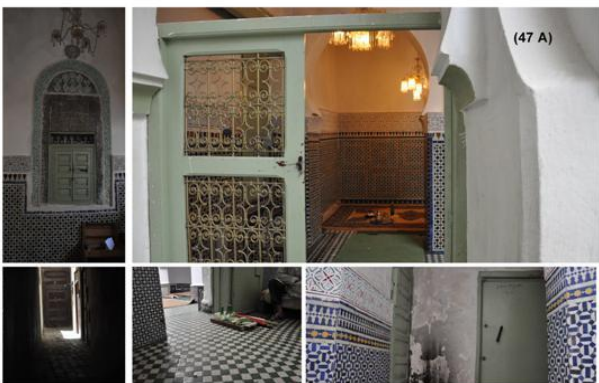
Página 67-68



Página 69-70



Página 71-72



Página 73-74



Página 75-76

II.I.XXXV *Ḍarīḥ* Sayyidī Qāsim Ibn Raḥmūn (m. 1149 h.) Hayy al-Zanʿafūr
(maquetación pp. 77-78)



II.II Trabajo de Campo: Festival de Música Sacra de Fez

Material Fotográfico Elaborado:

II.II.I Fez durante el Festival





II.II.II Carteles de las distintas ediciones del Festival de Músicas Sagradas del Mundo o Festival de Música Sacra de Fez



II.II.III Programación, presentación y localización de los lugares donde se realizó: Programación



II.II.IV Concierto previo al Festival de Fez de Música Sacra (Dar Tazi)









II.II.V Ballet Real de Camboya, comienza el Festival de Fez de Música Sacra (Bab Al Makina)





II.II.VI Gotipuas del Raghurajput (Museo Batha)











II.II.VII Bamaco Connetion Mal (Bab el Makina)



II.II.VIII Hadra Chefchaounia avec Lalla Rhoum El Bakkali (Dar Tazi)





II.II.IX Shakila Saidi y el Rajab Suleiman Trío (Museo Batha)





II.II.X Grupo Sufi Mtendeni Maulid (Bab el Mekina)







II.II.XI Maestros del tambor Burundi (Bab el Mekina)







II.II.XII Kiya and Ziya Tabassian / Ensemble Constantinople (Museo Batha)



II.II.XIII Epi Mongolia



II.II.XIV Ensemble Sufi Mtendeni Maulid + Video (Dar Tazi)



II.II.XV Grupo Samul Nori Hanullim (Museo Batha)





**II.II.XVI Jordi Savall Entrevista para los medios y preparativos para el concierto
Sharam Nazeri / Rumi Group Irán (Bab el Mekina)**



II.II.XVII Sharam Nazeri / Rumi Group Iran (Bab el Mekina)





II.II.XVIII dirección a Bab el Mekina al concierto de Jordi Savall, Festival fuera de los recintos "privados" & Jordi Savall, Hesperion XXI, la Capella Real de Cataluña e invitados de Europa, Oriente Medio, del Magrib y de Asia (Bab el Mekina)



II.II.XIX Jordi Savall, Hesperion XXI, la Capella Real de Catalunya e invitados de Europa, Oriente Medio, del Magrib y de Asia (Bab el Mekina)





II.II.XX *Ṭarīqa* el Kadiria (Dar Tazi)



II.II.XXI Pandit Hariprasad Chaurasia (Museo Batha)



II.II.XXII Grupo Bagdad – Jerusalén (Museo Batha)





II.II.XXIII Sizero Tabla Experience (Bab el Mekina)



II.II.XXIV *Ṭarīqa* Issawas Meknes con Abdessamad Haddef (Dar Tazi)





II.II.XXV Dhafer Youssef Cuarteto (Museo Batha)



II.II.XXVI Les Musiciens du Niel (24 Fotografías Museo Batha)





II.II.XXVII Festival de Música “*Outside*”





II.II.XXVIII Ribab Fusion & Abdel Aziz Stati (Ait Skato)





II.II.XXIX Las grandes voces de Aleppo con Sabah Fakhri (Bab el Mekina)



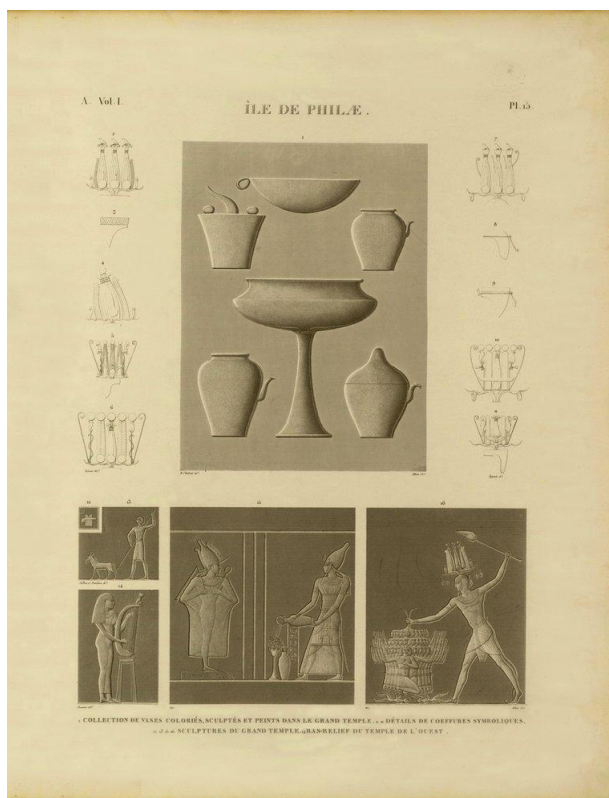
II.II.XXX Fez David Murray y Gwo Ka Masters con Archie Shepp (Museo Batha)



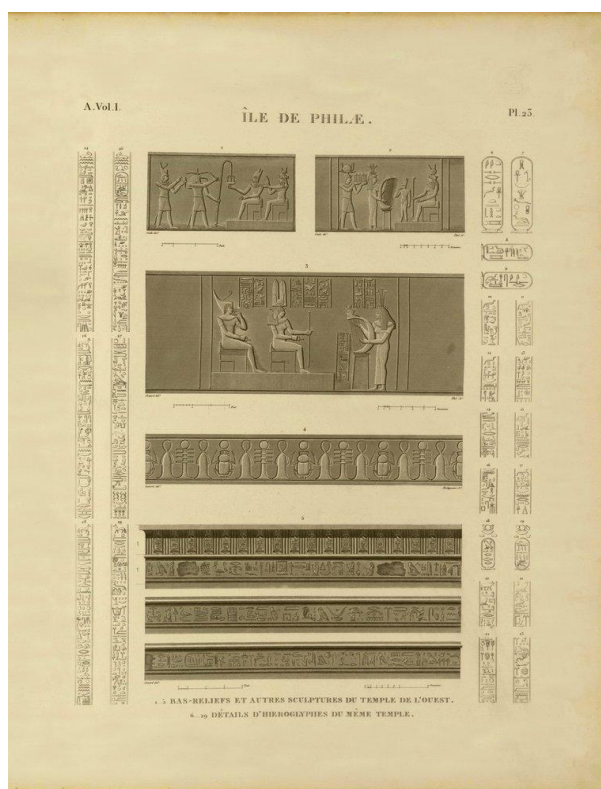


Apéndice III. Láminas de danza e instrumentos musicales del libro *Description de L’Egypte* (Vol. I-VIII) “Cuando Napoleón Bonaparte invadió Egipto en 1798 trajo consigo un séquito de más de 160 estudiosos y científicos. Conocidos como la Comisión Francesa para las Ciencias y las Artes de Egipto, estos expertos llevaron a cabo un extenso estudio de la arqueología, la topografía y la historia natural del país. Un soldado que era parte de la expedición halló la famosa piedra de Rosetta, que el lingüista y estudioso francés, Jean-François Champollion (1790-1832), luego utilizó para develar muchos de los misterios que por tanto tiempo habían envuelto a la lengua del antiguo Egipto. En 1802, Napoleón autorizó la publicación de los descubrimientos de la comisión en una obra monumental en varios volúmenes, que incluía láminas, mapas, ensayos académicos y un índice detallado. La publicación de la edición imperial original comenzó en 1809. Resultó tan popular que se publicó una segunda edición durante la Restauración borbónica posnapoleónica. Se presenta aquí la «Edición Real» (1821-1829), perteneciente a las colecciones de la Biblioteca de Alejandría”

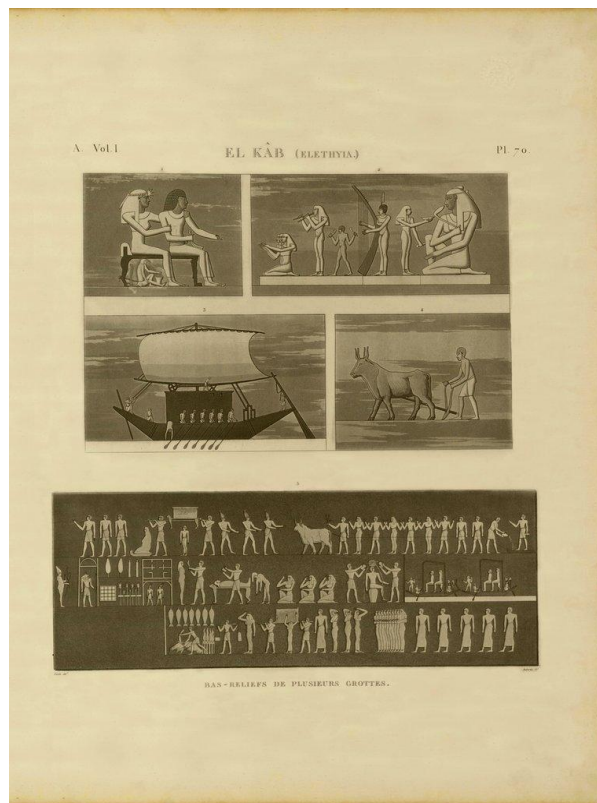
III.I Mujer tocando el arpa (Vol., p.22)



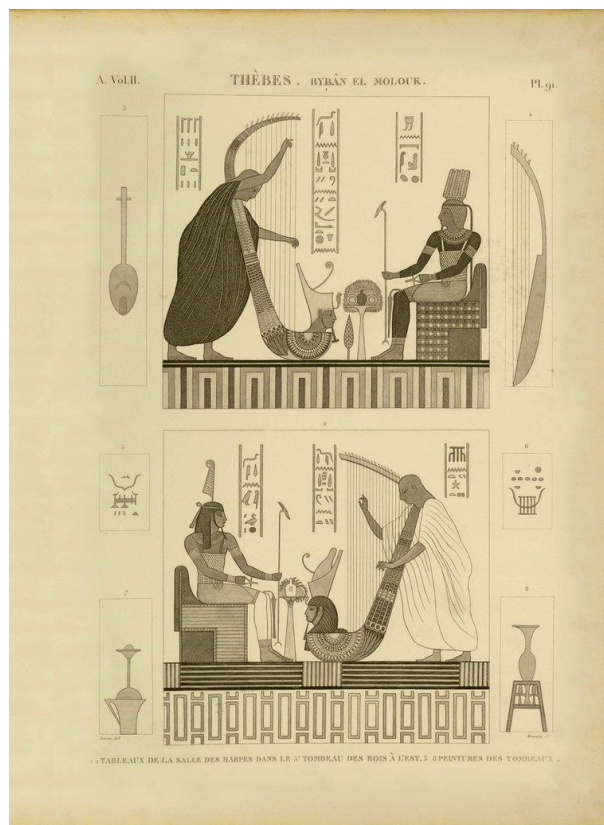
III.II Tañedora de arpa con audiencia probablemente reyes (Vol.I, p.30)



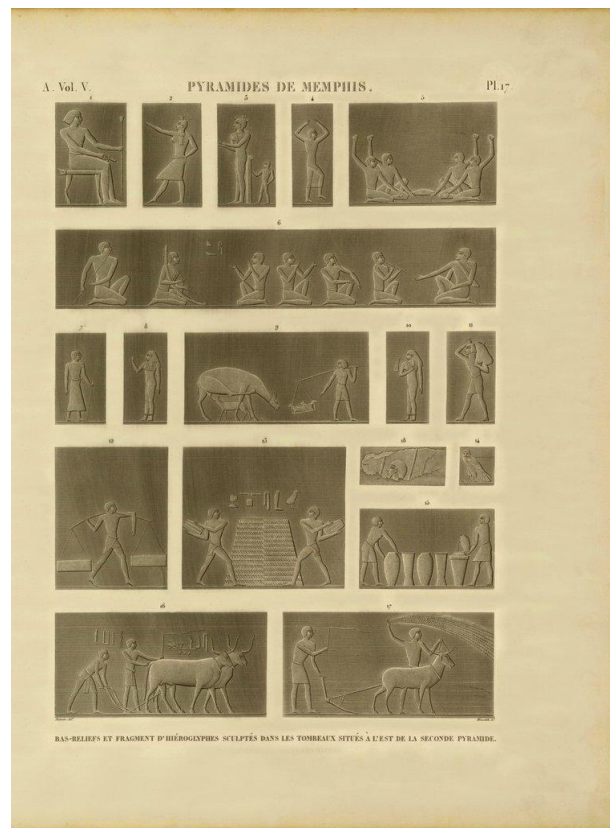
III.III Representación de estatuas con arpa y flautas (Vol.I, p.77)



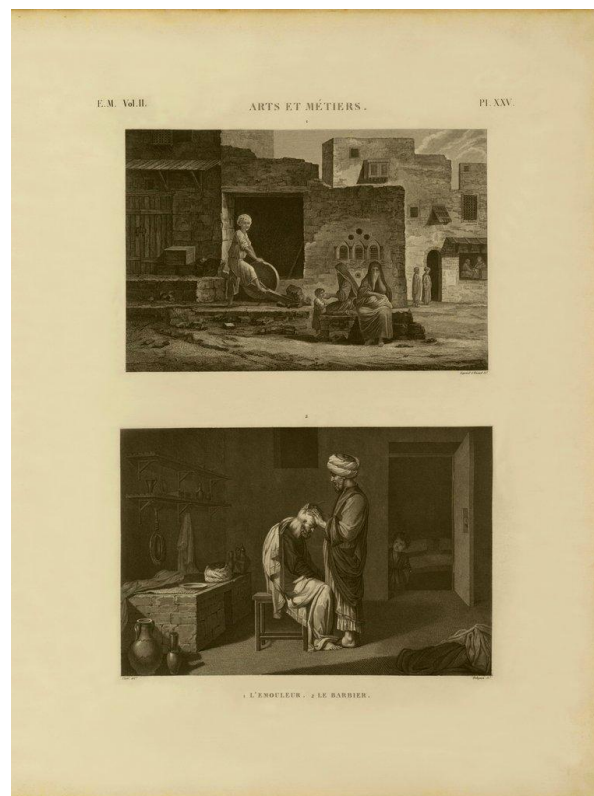
III.IV Tañedores de arpas (Vol., p.94)



III.V Músicos con flautas y arpas (Vol. V, p.20)



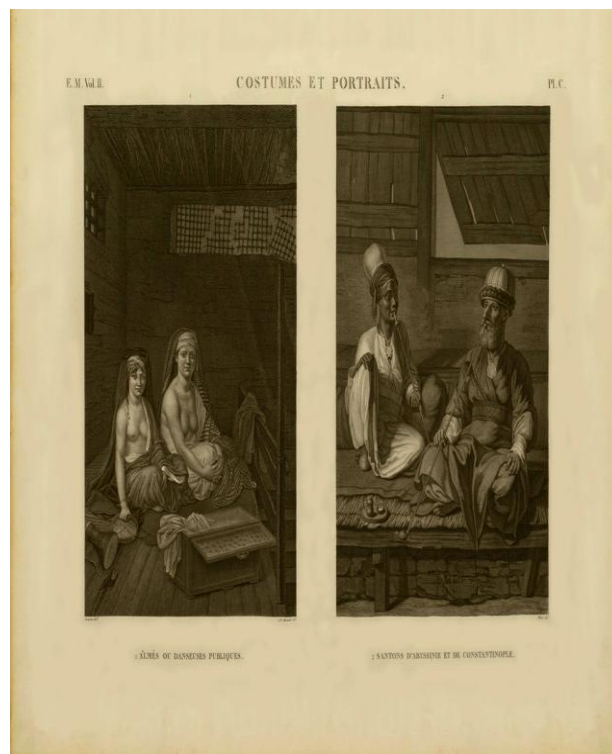
III.VI Mujeres y posiblemente un *bendir* o utensilio para la agricultura (Vol.VIII, p.50)



III.VII Mujer con transparencias y jarrón sobre cabeza (Vol.VIII, p.57)



III.VIII Imagen muy conocida que en ocasiones se afirma son *gawazi* sin embargo cuando revisé los ocho volúmenes y no vi ninguna nota que realmente lo indicara (Vol.VIII, p.59)



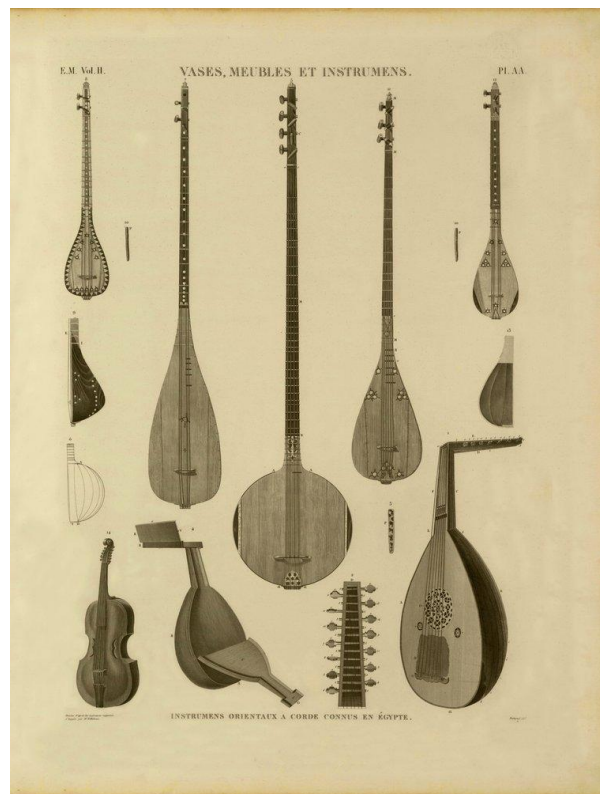
III.IX Músico tañendo *rebab* (Vol.VIII, p.61)



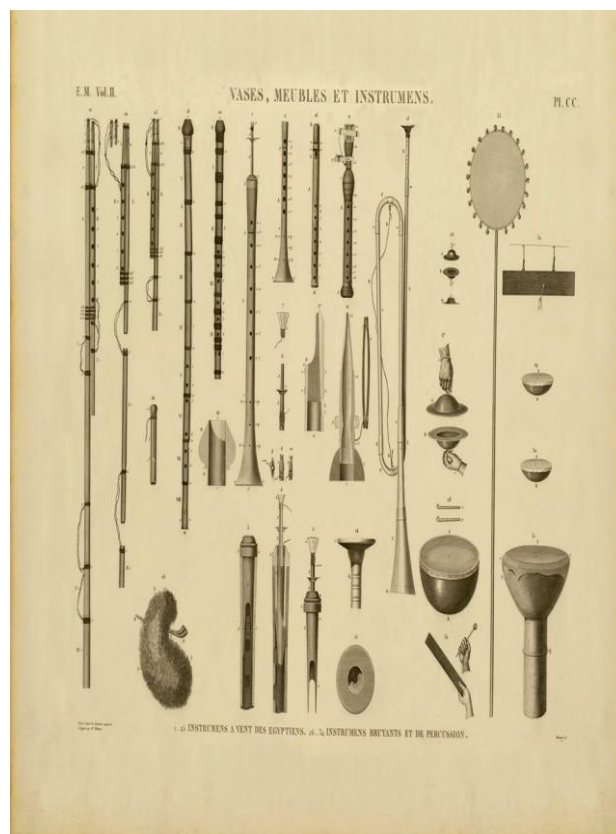
III.X Mujer tocando percusión y mujer bailando (Vol.VIII, p.67)



III.XI Distintos instrumentos musicales de cuerda (Vol.VIII, 68)



III.XII Algún instrumentos viento y percusión (Vol.VIII, p.70)



III.XIII indumentaria y mujer tocando percusión (Vol.VIII, p.78)



Apéndice IV. Orientalismo: la temática de la danza y la música en las pinturas
(contenida en el Dvd)

Apéndice V. Selección musical (contenida en el Dvd)

Apéndice VI. Videos elaborados: del trabajo de campo en Fez (contenidos en el Dvd)

Apéndice VII. Profesión, docencia e investigación

7.1 Aproximación Biográfica

- 2015 **Tesis Doctoral.** Programa de **Doctorado en Historia y Antropología.**
Dpto. de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas. Universidad de Granada.
Directores: José Antonio González Alcantud / Reynaldo Fernández Manzano.
Trabajo de Campo: Granada-Fez-Barcelona.
- 2014 **Máster Universitario en Culturas Árabe y Hebrea: Pasado y Presente.**
Dpto. de Estudios Semíticos. Área de Estudios Árabes e Islámicos. Universidad de Granada.
Director: Rafael Ortega Rodrigo. **Trabajo de Campo en Fez (Marruecos).**
- 2009 **C.A.P.** Certificado de Actitud Pedagógica. **Memoria. Practicum en Educación Física: “Estimulando y Desarrollando la Percepción Artística”.** Colegio de los Escolapios. Universidad de Granada.
- 2008 **Estancia en Marruecos para Mención de Doctorado Internacional.** Centro de Investigación “The Center for Andalusian Studies and the Dialogue Between Civilizations”. 3 meses, **Rabat (Marruecos).**
Vicerrectorado de Investigación y Tercer Ciclo. Comisión de Doctorado. Universidad de Granada.
Intercambio Universidad Abdelmalek Essadi. Tetuán, Marruecos. Relaciones Internacionales, UGR.
- 2007 **D.E.A.** (Diploma de Estudios Avanzados de Tercer Ciclo) **en Historia y Antropología.**
Programa de Doctorado Historia y Antropología, Facultad de Filosofía y Letras.
Programa de Doctorado “Evolución Humana. Bases de la Antropología Física”.
Antropología Física. Didáctica de la Expresión Corporal, Plástica y Música. Facultad de Medicina, Universidad de Granada.
- 2005 **Trabajo de Campo Université Abdelmalek Essadi, Marruecos.**
- 2004 **Licenciatura en Antropología Social y Cultural.** Facultad de Filosofía y Letras. UGR.
Trabajo de Campo Universidad El Manar Túnez/ Bibliotheque du Institut Supérieur de Musique de Tunis.
- 2002 **Diplomatura en Trabajo Social.** E.U.T.S. Universidad de Granada.
Prácticas de Trabajadora Social en la **ONCE** (Organización de Ciegos Españoles), 9 meses, Granada.
- 2013 **La Música Árabe y Andalusí. Miradas desde El Alminar de la Interdisciplinaridad.**
Cátedra Al-Babtain de Estudios Árabes y la Universidad de Granada.
Prevención Riesgos Laborales Nivel Básico. Granada, 30 horas.
- 2009 **Inglés Aplicado a las Relaciones Internacionales y al Protocolo.** CEA, Granada, 25 horas.
Formador de Formadores. Confederación Empresarios Andalucía. Granada, 50 horas.
Curso Intensivo Personalizado de Árabe Estándar Moderno, 20 horas.
- 2008 *Dar Loughat, Cultural Language Center, Tetuán (Marruecos).*
Árabe Básico. Escuela Oficial de Idiomas, Granada.
Curso Intensivo Árabe Marroquí, NOVE Educación Rabat (Marruecos), 100 horas.
- 2007 **La Pluralidad Cultural y Religiosa en la Edad Moderna en el Mediterráneo,** 30 h.
Universidad Internacional de Andalucía, **Huelva.**
Langue Arabe Moderne Standard Niveau: 1er année cd, 480 horas.
- 2005 *Institut Bourguiba des Langues Vivantes.* Univ. El Manar, **Túnez.**
Curso de Lengua y Cultura Árabe I-A, 40 horas. Centro de Lenguas Modernas, UGR.
- 2004 **Concepto y Alcance del Trabajo Social de Hoy.** Escuela de Servicios Sanitarios y Sociales de Canarias y la Fundación ICEPSS, 200 horas.
- 2001 **Intervención Clínica y Psicosial en el Anciano.** Fundación ICEPSS, 240 horas.
Cuidados Paliativos e Intervención Psicosocial en Enfermos Terminales. Fundación ICEPSS, 240 horas.
Symposium sobre Psicópatas, Asesinos en Serie y Conducta Antisocial. Grupo Investigación CTS-261 de la UGR, 30 horas.
Curso Aplicado sobre Psicología Clínica Infantil. CTS-261, UGR, 30 horas.
Curso de Portugués I-A, 40 horas. Centro de Lenguas Modernas, UGR.
La Intervención Social con Menores en Dificultad y Conflicto Social.
- 2000 **Jornadas Internacionales sobre Derechos Humanos.** Asoc. Pro Derechos Humanos de Andalucía, 30 horas.
Modificabilidad Cognitiva y Enriquecimiento Instrumental. Granada, 50 horas.
- 1998 **Intervención Cognitiva para el Desarrollo del potencial del Aprendizaje (Nivel Básico P.E.I.).** Hogar 20, UGR, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, UNAD. Granada, 15 horas.
Habilidades de Relación y Comunicación con Personas Enfermas y Transeúntes (Nivel II). Granada, 20 horas.
The International Study Centre. Dublind, Ireland.
- 1991-90 Intercambio Colegio Bilingüe Arenas Las Palmas de Gran Canaria y **London College.**

**CAPACIDADES Y APTITUD
SOCIAL
& ORGANIZATIVAS**

- **Profesora de Danza Árabe (Bellydance Instructor).** *Andalucía*, 2006-15.
- **Componente de Ensemble Al-Tarab** (Formación de Músicos del Magreb). 2001-15.
- **Homenaje a Es-Sahili. II Noche Sahiliana Al-Tarab.** Corral del Carbón, *Granada*, 2014.
- **Colaboración Artística en el Espectáculo a Beneficio de la Asoc. de Amigos de los Animales.** Caja Rural, *Granada*.
- **Cátedra Al Babtain de Estudios Árabes.** Música y Danza de Oriente Medio. *Palacio de la Madraza. Granada*, 2014.
- **Trabajo de Investigación para el Centro de Documentación Musical de Andalucía.** *Festival Música Sacra del Mundo. Fez*, 2013.
- **Proyecto Cultural los 1001 caminos.** Grupo promotor Hemisferio Stendhal. *Granada*, 2013.
- **Trabajo de Etnográfico Marruecos.** *Rabat, Fez, Tetuán*. 2009-14.
- **Colaboración de Danza en la apertura del Espectáculo “Bichos”** de la coreógrafa de Danza Contemporánea *Lara Balboa*. Teatro Isidoro Máiquez Centro Cultural Caja Granada Memoria de Andalucía. *Granada*.
- **Coreógrafa Danza junto coreógrafa Danza Contemporánea Lara Balboa para el Espectáculo de la Compañía Maktub de Teatro.** Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de *Granada*.
- **Antropología Visual Túnez-Marruecos-Granada.**
- **Fotografía Etnográfica Trabajo de Investigación C.D.M.A. (Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada).** Festival de Música Sacra del Mundo, *Fez (Marruecos)*.
- **Talleres de Danza para la ONGD Solidaridad Internacional Andalucía.** Proyecto “El Magreb con Ojos de Mujer”. Sesenta Talleres de Danza en tres Municipios de cada una de las Provincias Andaluzas. *Andalucía*, 2011-12.
- **Protagonista del Film-Documental “El Enigma de los Libros Plúmbeos”** del Director Oscar Berdullas. *Granada- Almería-Madrid-Granada*, 2011-12 & **Fotografía Film-Documental “El Enigma de los Libros Plúmbeos”**.
- **Fusión de Danza Árabe y Danza Contemporánea** con la Bailarina *Lara Balboa* y *Marisol*. Aniversario We Fitness Club, *Granada*.
- **Programa de Formación de Danza Oriental en We Fitness Club.** Iniciación a la Danza Oriental; Perfeccionamiento de Movimientos para Raks Sharki; Danza Oriental con Velo; Técnica para los distintos tipos de Shimmies (vibraciones); Danza Oriental para Mamas y futuras Mamas; Talleres de Danza para Niños Distintas Franjas de Edad desde los 4 añitos; Técnica Clásica Egipcia y Combinaciones; Ritmos Básicos de Percusión y Cómo Bailarlos; Folklore Egipcio Bastón y Ejercicios para Doble Bastón; Conciencia Corporal, Aislamientos. Trabajando la Flexibilidad; Perfeccionando técnica y Movimientos; Crótalos. Ritmos y ejercicios. *Granada*, 2011-15.
- **Instructora de Danza Oriental en We Fitness Club.** *Granada*, 2011-15.
- **Clase Fusión de Danza Árabe y New Style para Adolescentes** con el bailarín *Juan Montero* en el Colegio Escolapios. *Granada*, 2009.
- **Clase de Expresión Corporal y Danza Oriental para niños de 4-6 años** en el Colegio los Escolapios. *Granada*, 2009.
- **Profesora de Danza Árabe en Escuela Superior de Arte Flamenco.** *Granada*, 2009.
- **Secretaría del Jurado Sección Oficial, Festival Cines del Sur 3.** *Granada*, 2009.
- **Voluntaria 58 / 57 / 56 / 55 Festival Internacional de Música y Danza de Granada**, 2009 /08 / 07 / 06.
- **Voluntaria Festival de Granada Cines del Sur 3. Programa “Aula Sur” -Asociación Cardamomo-Granada**, 2009.
- **Talleres Raks Sharki/Velo/Folklore Egipcio/ Perfeccionamiento.** SAF (Escuela Superior de Arte Flamenco). **Clases Regulares Danza Oriental SAF.** *Granada*, 2009.
- **Voluntaria Festival de Granada Cines del Sur 2. Programa “Aula Sur”-Asociación Cardamomo-Granada**, 2008.
- **Taller de Danza Oriental para Niños.** Festival de Granada Cines del Sur 2. *Granada*, 2008.
- **Festival de Granada Cines del Sur 1. Taller de Danza Árabe Adultos.** *Granada*, 2007.
- **Fundadora de la Asociación Qamar-Calí (Luna-Flamenca).** Asociación de Mujeres Artistas a través de la Cultura Flamenco-Andalusí. *Granada*, 2006-15. Actualmente Presidenta.
- **Congreso de Antropología. Música y Danza Árabe. Bailarina Al-Tarab.** *Sala Neomudéjar. UGR*.
- **XII Festival de la Luna Mora. Taller Danza Para Niños y T. Adultos.** *Güaro (Málaga)*, 2008.
- **Muestra Alumnas Raks Sharki Bailómanos. La Chumbera, Curso 07-08.** *Granada*, 2008.
- **Clases Regulares de Danza Oriental con Música en Vivo, percusionista Otman Benyahya.** *Granada*, 2008.
- **XI Festival de la Luna Mora de Güaro. Taller de Danza Oriental.** *Málaga*, 2007.
- **Muestra Alumnas Danza Oriental.** Academia de Baile Bailómanos. **Curso 06-07.** *Granada*, 2007
- **Colaboración Artística en el Festival Tadamon. Solidarios para el Desarrollo.** *Granada*, 2007.
- **Curso Intensivo de Técnica en la Darbuka, Ritmos Básicos Percusión y Danza Oriental** junto al percusionista *Omar Benlamlil*. Bailómanos. *Granada*, 2007.
- **Taller Intensivo de Danza Oriental y Ritmos Básicos de Percusión.** Organizando una degustación de comida, té y dulces marroquíes. Bailómanos. *Granada*, 2007.
- **Profesora de Danza en la Academia de Baile Bailómanos.** Clases Regulares Raks Sharki. *Granada*, 2006-09.
- **Compañía de Danza Arábigo-Andaluza Al-Ghazalat.**
- **Empresa informática Tuinfor.**
- **Productora Ático7anuncio “Abre la Puerta”, Campaña de Sensibilización con la Inmigración,** Junta de Andalucía.
- **Gestiones Culturales** en distintas localidades del **Circuito Andaluz de Música.**
- **Exposiciones de Pintura, Tapices, Especies e Instrumentos Musicales Orientales.** *Almería, Cádiz, Málaga...*
- **Trabajadora Social en Prácticas en la ONCE.** *Granada*, 9 meses.
- **Equitación: Salto, campo a través, competiciones...** **Club Hípico de Bandama, Las Palmas de Gran Canaria.**
- **Club de Vela Puerto Rico.** *Las Palmas de Gran Canaria.*

**CAPACIDADES Y
APTITUDES
ARTÍSTICAS**

Entra en contacto con diferentes minorías étnicas: Norte de África, Subsahariana, Egipto y Turquía, dejándose influir por diferentes escuelas de danza desde la puramente andalusí-medieval pasando

por la danza del Magreb y Oriente. En el 98 comienza sus estudios en torno a la Música y la Danza, y en el 01 empieza su trayectoria profesional como Bailarina de Ensemble Al-Tarab.

FORMACIÓN ARTÍSTICAS

ursos intensivos, seminarios de danza de diferentes especialidades (velo, bastón, crótalos, folklore egipcio, danza iraní, danza española, abanico oriental, balady egipcio, Oum Koulthoum, danza nubia, shaabi, shaabi, técnica para sólo de percusión, danza clásica egipcia, oriental rutine, tarab, percusión-salsa fusión latina, vibraciones, tranques y acentos, técnica avanzada de velo, haggala, tango oriental, Melaya, balady latina, combos avanzados, zaar, khaligi...) con profesoras de gran relieve nacional e internacional Farida Ghannouchy, Samira Stella, Maite Galán, Luna Yatsulian, Zulema, Nesma, Shokry Mohamed, Laila Elgarad, Randa Kamel, Banú, Salah Sabagh, Rony Barrak, Cynthia Tawasha, Paula Lena, Otman Benyahya, Arja Saïd, ahmoud Reda, Munique Neith, Suhaila Salimpour, Andrea Sendek, Sadie Marquardt, Bozenka Arencibia, Randa Kamel, Gamal Seif, Mo Geddawi, Gitza Krotzsch... Adaptándose así a las exigencias de actuaciones musicales como Al-Tarab Ensemble (formación de músicos del Magreb), Al-Ghazalat (compañía de danza andalusí y oriental), Omar Faruk Tekbilek, Trío Ziryab, Uzman Ensemble, arrakech Orquest... y llevándola a participar en numerosos festivales, espectáculos: Festival de Música y Danza de Granada; Festival Ético de Córdoba; Juegos Moriscos de Purchena; Noches Andalusíes de Arboleas; Encuentro Artístico y Literario de Córdoba; Festival Ético Teatro Isabel la Católica de Granada; Casa de la Memoria de Al-Andalus de Sevilla; Festival Internacional Tres Culturas de Murcia; Encuentro Ético con Omar Faruk & Al-Tarab, Córdoba. Fiestas temáticas Andalusíes Palacio de los Córdoba, Granada; Festival de Estilaje Anfiteatro de Maracena, Granada; Sala de Congresos, Córdoba; Encuentro de Música Andalusí y Flamenco Auditorio Manuel de Falla de Granada; Festival de la Guitarra de Córdoba con la Ensemble con Omar Faruk Tekbilek; Mediterránea XXI Algeciras; Semana Cultural de la Tres Culturas de Granada; Encuentro de Música Andalusí y Flamenco con Al-Tarab & Emilio Maya; Festival Islámico de Mértola de Portugal; Festival Intercultural de Teatro y Música Étnica en el Centro de San Isidro de Nijar; Noche de Música y Danza del Magreb y Oriente Medio con Ensemble Al-Tarab en Córdoba; Velada Andalusí/ distintas actuaciones en Arboleas; Semana Cultural por la Paz, Tolerancia y Cultura entre los pueblos en las fiestas patronales del Paseo de los Tristes junto Al-Tarab en Granada. Concierto de Música Árabe Saïd Raïbi & Al-Tarab en Córdoba, Centro El Quiñón. Distintas Veladas de Música y Danza Andalusí junto Al-Tarab en Vejer. Fusión Flamenco-Árabe con la bailaora Ana Cali, Antonio Campos, Marbella: Actuación Al-Tarab Sala Neomudéjar de Granada, Congreso de Antropología; Actuación Al-Tarab dirigido por Morayma (Albaycín, Granada)...

Talleres con Al-Tarab por el Circuito Andaluz de Música de Granada, Almería y Sevilla. Conciertos con actuaciones del Festival Luna Mora de Güaro (Málaga); 7th Jornadas Al-Arbuli en Arboleas (Almería) con Al-Tarab; Fusión Flamenco-Árabe con el bailarín Victor Castro, Almería. Música y Danza de Oriente, festivales con alumnas de Raks Sharki; Mel M'rabet & Al-Tarab Sala Vimaambi (Granada); Festival Cines Romonte- (Granada); La Mamunia congresos; XII Festival de la Luna Mora, Villa de Guaro (Málaga); Granada; VII Festival de Música Española de Cádiz; Fiesta de las Culturas junto a Al-Tarab en el Teatro y Danza de Oriente Medio, Al-Magreb y Al-Ándalus; Las Mil y Una Noches, Fundación Euro árabe, Málaga; XV Festival de La Luna Mora de Guaro a la luz de 20.000 velas como es habitual con los Talleres ómulo con distintos conciertos y actuaciones (Málaga); Teatro Isidoro Máiquez, Centro Cultural Caja de Almorayma Proyecto Cultural los Mil y un Caminos, Albaycín; Centro Cultural Al Andalus, Noches de la 1ª edición Festival de la Luna Mora de Guaro, Museo del Puerto de Málaga, Palmeral de las Sorpresas; Actuación "Incaza Oriental" Caja Rural (Granada); La Chumbera Congreso (Sacromonte, Granada); II Noche Sahiliana (Granada)...

- MUNIQUE NEITH. *Taller Intensivo de Formación para bailarinas: Novedades de Egipto con Munique Neith y Percusión en Directo con Aziz Khodari*. Academia de Danza del Vientre. Barcelona, 2015.
- MUNIQUE NEITH. *Curso de Formación para Profesoras: Módulo 5. Academia de Danza del Vientre*. Barcelona, 2015.
- MUNIQUE NEITH. *Curso Especial de Formación Weeklong: Técnica Avanzada de Velo, Vibraciones Avanzadas, Shaabi, Coreo Clásica completa, Haggala, Tango Oriental, Estudio de Ritmos, Brazos elegantes, Baladí pautas para bailarinas, Melaya, Combos avanzados, Nubia y Zaar*. Academia de Danza del Vientre. Barcelona, 2015.
- SADIE MAQUARDT. *The Golden Era of bellydancers*. Granada, 2015.
- MUNIQUE NEITH. *Curso de Formación para Profesoras: Módulo 4. Academia de Danza del Vientre*. Barcelona, 2015.
- MUNIQUE NEITH. *Curso de Formación para Profesoras: Módulo 3. Academia de Danza del Vientre*. Barcelona, 2015.
- GITZA KROTZSCH. *Taller Balady Egipcio. Secuencias de Balady Tradicional Cantado*. Escola de Danza. Barcelona, 2015.
- MUNIQUE NEITH. *Curso de Formación para Profesoras: Módulo 2. Academia de Danza del Vientre*. Barcelona, 2014.
- MUNIQUE NEITH. *Curso de Formación para Profesoras: Módulo 1. Academia de Danza del Vientre*. Barcelona, 2014.
- GITZA KROTZSCH. *Clase Privada Danza Oriental. Escola de Danza*. Barcelona, 2014.
- MANUELA CABALLERO KARIMA. *Danza Oriental Nivel Profesional*. Granada, 2014.
- MAITE GALÁN. *Escuela de Danza Española y Clásico*. Granada, 2014.
- SADIE MAQUARDT. *Layer Prayer. Danza Oriental. El Arte del Layering*. Granada, 2014.
- YOUSSEF BATANERO. *Belly Ethnic*. Granada, 2013.
- HELENA RULL. *Danza Oriental con Crótalos*. Granada, 2013.
- BOZENKA ARENCIBIA. *El Arte de la Improvisación*. Granada, 2013.
- BOZENKA ARENCIBIA. *Vibraciones, Tranques y Acentos para Danzas de Drum Solo*. Granada, 2013.
- BOZENKA ARENCIBIA. *Clase Especializada de Técnica con Bozenka. Nivel Avanzado*. Granada, 2013.
- BOZENKA ARENCIBIA. *Técnica Clásica Egipcia y Combinaciones. Nivel Intermedio*. Granada, 2013.
- OTMANE BENYAHYA. *Técnica y Lenguaje de los Ritmos Orientales y Andalusíes*. Granada, 2013.
- MO GEDDAWI. *Coreografía Estilo Egipcio*. Barcelona, 2013.
- RANDA KAMEL. *Estilo Propio Egipcio*. Barcelona, 2013.
- GAMAL SEIF. *Oum Khoultoum. Tarab*. Barcelona, 2013.
- MO GEDDAWI. *Oriental Rutines*. Barcelona, 2013.
- GAMAL SEIF. *Shaabi*. Barcelona, 2013.
- RANDA KAMEL. *Shaabi*. Barcelona, 2013.
- BOZENKA ARENCIBIA. *Clásica Egipcia*. Barcelona, 2013.
- RANDA KAMEL. *Balady*. Barcelona, 2013.
- BOZENKA ARENCIBIA. *Percu-Salsa Fusión Latina*. Barcelona, 2013.

- MUNIQUE NEITH. *Oriental*. Barcelona, 2013.
- SUHAILA SALIMPOUR, ANDREA SENDEK, LORI TAWASHA. *Only Six Classes SUHAILA'S BellyDance Studio*. Albany (California), 2012.
- MUNIQUE NEITH. *Curso Intensivo de Perfeccionamiento. Weeklong con Munique Neith. Oriental Rutine, Baladi, Oum Khalthoum, Danza Nuba, Técnica para Sólo de Percusión, Shaabi, Felahi, Novedades de Egipto, Coreografías y diferentes Técnicas de la Danza Oriental*. Academia de Danza del Vientre Munique Neith. Barcelona, 2009.
- SADIE MAQUARDT. *Pops, Locks y Shimmy*. Granada, 2012.
- SADIE MAQUARDT. *Secretos Drum. Segundo*. Granada, 2012.
- SADIE MAQUARDT. *Coreografía de Drum Solo*. Granada, 2012.
- SADIE MAQUARDT. *Combinaciones Estelares*. Granada, 2012.
- SADIE MAQUARDT. *Secretos del Drum Solo*. Granada, 2012.
- SAMIRA STELLA. *Estudio Oriental Dance*. Granada, 2009-11.
- MAHMOUD REDA. *Curso Intensivo de Danza Egipcia*. Madrid, 2008.
- ARJA SAÏD. *Raks Sharki*. Marruecos, 2008.
- OTMAN BENYAHYA. *Ritmos Chifeteli, Samai, Haliyi*. Granada, 2008.
- OTMAN BENYAHYA. *Ritmos Saidi, Malfuf, Ayub*. Granada, 2008.
- SAMIRA STELLA. *Taller Intensivo de Danza Oriental Medio-Avanzado*. Granada, 2008.
- SAMIRA STELLA. *Taller Intensivo de Crótalos (Saggat)*. Granada, 2008.
- OTMAN BENYAHYA. *Ritmos Balady, Maksoum*. Granada, 2008.
- MAITE GALÁN. *1º Elemental (Clásico, Bolera, Folklore, Estilización, Flamenco)*. Madrid, 2003.
- LUNA YATSULIAN. *Danza Iraní, Danza Oriental con Crótalos y Danza con Velo*. Granada, 2003.
- NUR BANÚ. *Técnica de Velo*. Madrid, 2003.
- PAULA LENA. *Técnica y Perfección de Movimientos de Danza Oriental*. Madrid, 2003.
- LAILA EL-GARAD. *Danza Oriental*. Sevilla, 2003.
- SHOKRY MOHAMED. *Danza del Bastón y Danza Nubia*. Granada, 2003.
- FARIDA FAHMY. *Danza Oriental*. Madrid, 2003.
- FISIODANZA. Granada, 2001.
- RONY BARRAK. *Ritmos Orientales con la Darbuka*. Granada, 2002.
- LUNA YATSULIAN. *Curso de Danza Oriental, Bastón, Khaleegi, Crótalos y Percusión. Estudio Pirámides*. Madrid, 2002.
- CYNTHIA GEORGE TAWASHA. *Ritmos Orientales y Percusión*. Granada, 2002.
- SAID EL-AMIR. *Curso Intensivo de Danza Oriental, Danza del Velo, Clásico y Jazz*. Madrid, 2002.
- CARMEN DE LAS CUEVAS. *Curso Intensivo de Iniciación al Flamenco, Técnica de Baile y al Compás*. Granada, 2001.
- NESMA. *Curso Intensivo Danza y Folklore Egipcio*. Granada, 2001.
- OMEIMA. *Taller de Danza Árabe y Africana*. Granada, 2000.
- SALAH SABAGH. *Crótalos*. Granada, 2000.
- ZULEMA. *Curso Intensivo de Danza del Velo*. Granada, 2000.
- LUNA YATSULIAN. *Intensivo de Danza Persa y Oriental*. Granada, 2000.
- MAITE GALÁN. *Escuela de Danza Española y Clásico*. Granada, 2001-04.
- SAMIRA STELLA. *Centro de Danza Oriental Jakaranda*. Granada, 1998-02.
- SAMIRA STELLA. *Curso Iniciación Danza Oriental. Casa de Porras*. Granada, 1998.

7.2 Desarrollando y estimulando la percepción artística

Programa desarrollado en colegio a 3º de ESO en Granada. Consistió en lo siguiente:

7.2.1 Fundamentación

La danza es un arte a través del cual se comunica y expresa. Su finalidad es la consecución de movimientos estéticos, interpretativos y creativos. La ejecución de movimientos acompañados con el cuerpo puede realizarse de una forma improvisada o ya establecida, en forma de coreografía. La coreografía reúne los principales requisitos de integración grupal, desde la desinhibición y motivación, hasta el desarrollo de las principales capacidades expresivas, cognitivas y físicas, que favorecen la integración y la socialización del individuo.

Cuando la danza no se manifiesta como el puro bailar, sino que se imprime una intención determinada se complementa con el que llamaremos Adicionales No Danzantes. Éstos son cuatro: Mímica, Gesto simbólico, Canto y Palabra.

Desde el punto un punto de vista educativo, se podría definir a la educación física “como una disciplina pedagógica que basa su intervención en el movimiento corporal, para estructurar primero y desarrollar después, de forma integral y armónica, las capacidades físicas, afectivas y cognitivas de la persona, con la finalidad de mejorar la calidad de la participación humana en los diferentes ámbitos de la vida, como son el familiar, el social y el productivo”

La Educación Física es muy amplia:

-Forma parte del conjunto de disciplinas o materias que integran los planes de estudios o currículos educativos.

-Se la considera agente promotor de salud.

-Se puede centrar en el entrenamiento deportivo como base para el desarrollo de alto rendimiento.

-Se ajusta a actividades lúdicas y a ambientes naturales, vinculando al individuo con el medio.

-Trabaja la expresión corporal sea con la danza, la música, el yoga...

En general, fortalece tanto el cuerpo como los sentidos. Y explora tanto técnicas deportivas como el movimiento en sí. Esta dimensión de exploración del movimiento permite ampliar objetivos, contenidos y metodología, en la educación física escolar.

La psicomotricidad es la educación de la persona basada en el movimiento. Nos encontramos con un cuerpo en un espacio y todo un idioma por aprender. Un cuerpo que habla tanto en su movimiento como en su quietud, sus poses, sus silencios, sus miradas. Su expresión corporal natural.

Ofrecer dentro del contexto del aprendizaje actividades que permitan descubrir los movimientos del propio cuerpo, que permitan exteriorizar sensaciones, imágenes o situaciones a través de la acción corporal pudiendo dar rienda suelta a la imaginación, a la producción individual de movimientos únicos, auténticos, que brinden un espacio de creatividad donde el individuo puede pensar, elaborar y estructurar sus propias danzas y disfrutar con ello, producir por puro placer.

A veces es necesario respetar los tiempos y maneras de cada persona para incorporarle la actividad, por eso se puede gestionar de una forma flexible pudiendo permitirse el profesor, si las instalaciones y el tiempo se lo consienten, trabajar con una mayor intimidad, bajar la intensidad de la luz, proponer ejercicios donde se cierren los ojos, trabajar más cerca del suelo, realizar movimientos con una sola parte del cuerpo... Y poco a poco ampliar el espacio y los movimientos entrelazándolos, por ejemplo.

Lo interesante es ofrecer la oportunidad para favorecer esa búsqueda, para explorar el entorno de una forma distinta, para descargar energía, comunicarse o dejar aflorar la creatividad... lo mismo da, pronto iremos comprobando lo que cada uno necesita a la vez que ellos buscan su propio repertorio, su estilo, sus gustos musicales... Si el profesor tiene ganas de enseñar, de intercambiar y aprender puede ser una rica experiencia al mismo tiempo que desarrolla las capacidades físicas y motrices de sus alumnos, convirtiéndose la expresión corporal junto con los juegos y los distintos deportes que el profesor crea oportuno introducir en el aula, en una herramienta más de trabajo para conseguir una mejora en la condición física. Y sumando, que no restando, capacidades motrices: Fuerza, Velocidad, Resistencia, Flexibilidad y Coordinación.

7.2.2 *Objetivos didácticos*

- Conocer y adoptar hábitos posturales relacionados con la danza valorando su importancia para mantener una correcta higiene postural y prevenir lesiones.
- Ajustar y controlar el cuerpo y la postura para realizar movimientos fluidos y eficientes.
- Conocer la técnica básica para *Raqṣ Šarqī* (danza oriental). Trasladar los movimientos a otras fuentes sonoras.
- Asimilar diferentes ritmos e instrumentos musicales.
- Despertar el interés por otras manifestaciones culturales.
- Practicar movimientos de *New Style* y concienciar que la danza y la música superan barreras culturales y de género.
- Asimilar distintas técnicas de estiramiento.

-Participar con independencia del nivel alcanzado en la improvisación grupal o coreográfica que se realice.

-Educar y cuidar el cuerpo divirtiéndonos.

-Estimular y desarrollar la percepción artística.

7.2.3 Recursos

Materiales:

-Pabellón polideportivo.

-Tres salas con espejos y buen acondicionamiento una de ellas incluso con tatami.

-Sala con sillas con brazo y pizarra para explicaciones más técnicas, estrategias, reglas del juego, exámenes teóricos o un fin menos “corporal” podríamos decir.

-Equipamiento deportivo (Máquinas para ejercicios de musculación, estiramiento, cardio: bicis, cinta para correr; Pesas; Bancos suecos; Balones: de balonmano, de baloncesto, de futbol, medicinales, voleibol... ; Pelotas: de tenis, bádminton, beisbol...; Raquetas; Vallas de atletismo;)

-Mini cadena, radiocasetes.

-Distintos tipos de música árabe, funky, clásica, pop, española...

Humanos:

-Los alumnos con sus capacidades motrices, creatividad...

-La profesora, en este caso yo.

7.2.4 Contenidos

-Aspectos teóricos y técnica básica para danza.

-Técnica de estiramiento.

-Conocimiento de los instrumentos musicales y su origen.

-Comprensión de diferentes posibilidades de movimiento.

-Conocimiento del propio cuerpo.

7.2.5 Procedimientos:

Adquisición práctica de los siguientes elementos técnicos:

-Estiramiento.

-Noción y utilización del espacio.

-Control de diferentes partes del cuerpo.

-Giros.

-Interpretación, expresión y comunicación.

-Desarrollo de la capacidad de trasladar los movimientos a otros estilos; trabajar ciertas partes del cuerpo y crear la necesidad de bailarlos con control corporal.

7.2.6 Actitudes

-Participar positivamente en ejercicios de grupo (por parejas “el espejo”, en un único círculo improvisación grupal...)

-Respeto al compañero y a uno mismo.

-Respetar y cuidar las instalaciones.

-Valorar la danza.

-Participar de forma activa en las clases.

-Intentar aprender a relajarse, a respirar y a estirarse de otra forma.

7.2.7 Atención a la diversidad

Partimos de la base de que cada alumno/a es “un mundo”. Por eso, intentamos que el aprendizaje sea individualizado, de forma que cada uno observe su propia progresión. De cualquier forma, para casos concretos en los que el alumno o alumna no

puede participar de igual manera que el resto, el libro-cuaderno va a ser un elemento de integración francamente positivo:

En primer lugar plantearemos siempre la evaluación (auto evaluación la mayor parte de las veces) como un progreso desde el nivel inicial hasta el final. Todos pueden marcar su nivel aunque éste sea bajo. Para esto existen gráficas de progresión adecuadas.

Se abren espacios para que el alumno/a anote sus puntos débiles de cualquier índole que necesitan una mejora o una adaptación de los niveles normales para su edad. Los que tienen alguna necesidad especial aprenderán a conocer mejor y valorar sus peculiaridades para intentar superarlas en la medida de lo posible o al menos aceptarlas. En este sentido, el trabajo en valores, actitudes y hábitos que van a ir haciendo a lo largo del cuaderno les va a servir para no acobardarse e intentar aceptar con humor su situación.

Para situaciones en que a un alumno no le sea posible la práctica física normal con el resto de compañeros, en la hoja de observaciones que figura en el anexo de su cuaderno apuntará lo que estime oportuno con respecto a la práctica para mostrárselo al profesor al final de la clase.

También existe en el anexo del cuaderno una hoja de trabajo para que el alumno/a que de ninguna manera (casos muy especiales) pueda hacer práctica física, realice un trabajo serio de identificación de objetivos, contenidos y métodos de la práctica hecha por sus compañeros.

Temas transversales:

-Educación para la salud: por la práctica sistemática de actividades deportivas.

-Educación para la convivencia: mediante las tareas que implican la aceptación del contrario como elemento que posibilita la competición y no sólo como adversario.

-Educación del consumidor: facilitando criterios de calidad-precio a la hora de recomendar la adquisición de material.

-Educación para la igualdad de oportunidades: mediante la promoción de actividades jugadas donde la competencia física no sea lo más relevante y puedan así componerse grupos mixtos.

-Educación moral y cívica: mediante el reconocimiento de la necesidad de unas reglas mínimas necesarias para el buen funcionamiento de cualquier actividad.

Dentro de las posibilidades que tenemos de atención a la diversidad podemos distinguir:

Optatividad. Pretende favorecer que los alumnos desarrollen las mismas capacidades de los objetivos generales de la etapa siguiendo caminos diferentes, a través de materias optativas ofertadas por el centro. Ya que se desarrolla principalmente en el segundo ciclo, no trataremos de ellas en este libro.

Diversificación curricular. Planteada para casos excepcionales de alumnos con dificultades para terminar la Educación Secundaria habiendo cumplido los dieciséis años. La trataremos en el siguiente ciclo.

Adaptación curricular. El modelo abierto y flexible de elaboración del currículo permite realizar adaptaciones que, a través de modificaciones en el currículo de cada área, flexibilicen las condiciones del proceso de enseñanza para posibilitar el aprendizaje de cada alumno. Es la labor del profesor en el aula la que va a concretar dicha adaptación, reflejándola en los distintos aspectos del Proyecto Curricular y, más concretamente, en la programación.

Organización de los recursos personales y materiales dirigidos a los alumnos con necesidades educativas especiales. En aquellos centros acogidos a un Programa de Integración deberá reflejarse en el PCC una serie de medidas destinadas a posibilitar y facilitar el acceso de dichos alumnos a una vida escolar adaptada a sus características. Si bien esto corresponde a la organización general del centro, en nuestra área —debido al carácter específico que la distingue del resto— pueden realizarse determinadas adaptaciones que favorezcan el proceso de integración.

En cualquier caso, ha de considerarse que la atención a la diversidad no debe ser un planteamiento genérico que se plasme circunstancialmente en algunos aspectos de la enseñanza, sino un proceso reflexivo y sistematizado que impregne toda la labor docente. Algunas características que debe reunir son:

Debe plantearse de forma anticipada. Como hemos dicho anteriormente, no puede consistir en pequeños cambios introducidos por el profesor en situaciones concretas. Estos cambios han de producirse como complemento de un planteamiento global reflejado en la programación.

Debe adaptarse a las características específicas de los alumnos del centro. Fruto de la observación sistemática, podemos prever, en determinados grupos de alumnos, comportamientos que sean consecuencia del entorno socioeconómico de la zona en la que se ubique el centro.

No debe afectar a los componentes prescriptivos del currículo, diseñado con un carácter abierto y flexible. Hemos de movernos dentro de los límites que marca dicho currículo.

7.2.8 Evaluación

Para calificar a los alumnos/as, se tendrán en cuenta los aprendizajes que éstos hayan realizado sobre el módulo desarrollado.

En cuanto a conceptos:

Contenidos teóricos desarrollados en las fotocopias e imágenes facilitadas, así como la teoría que se les ha volcado de forma verbal.

Porcentaje sobre la calificación: 20%. Deben obtener en el control teórico de cada evaluación un mínimo de tres sobre diez puntos para que se puedan desarrollar los porcentajes del resto de los contenidos.

En cuanto a Procedimientos:

El grado de rendimiento en la realización de los contenidos del bloque temático. Porcentaje sobre la calificación: 50%.

En cuanto a actitudes:

Se valorarán las planteadas en el bloque temático y en el tratamiento de los temas transversales, destacando entre ellas: la asistencia a clase (tres faltas de asistencia no justificadas en una evaluación, supone no poder superar la asignatura en dicho período),

el equipamiento deportivo (no traer la ropa adecuada supone una falta de asistencia no justificada), la puntualidad (una falta de puntualidad no justificable, supone una falta de asistencia), el comportamiento personal, el trato del material, la participación en las actividades, la realización de actividades, el esfuerzo, el trabajo desarrollado en cada sesión y el interés. Porcentaje sobre la calificación: 30%.

Justificación:

En nuestra área consideramos más importantes los procedimientos que los contenidos teóricos, y asimismo las actitudes son básicas para un buen rendimiento en los procedimientos.

El alumnado deberá atender los tres campos de trabajo sin desatender ninguno de ellos.

Recuperación de lo pendiente:

El alumno realizará el examen teórico, las pruebas prácticas y/o trabajos correspondientes que el profesor estime y considere dependiendo de la trayectoria del alumno en el módulo.

Apéndice VIII. Modelo de examen piloto realizado a alumnos de 3º ESO en la asignatura de Educación física sección expresión corporal, música árabe (proyecto propio: desarrollando y estimulando la percepción artística)

Prueba escrita: tres tipos, según grupo.

Grupo A de 3º de la E.S.O.:

1) Indica el nombre de cada instrumento de música (SURNA, ‘ ŪD, NĀY, VIOLÍN, DARBUKA, QĀNŪN, PANDERETA) y a que elemento pertenece en danza oriental y a que elemento pertenece en danza oriental (agua, tierra, fuego, viento)





2. Defíneme DANZA:

3. Describe estas dos semanas y que has concluido de ellas:

Grupo B de 3º de la E.S.O.:

Une con flechas cada instrumento de música con su nombre:



SURINA ʿŪD QANUN PANDERETA VIOLÍN DARBUKA NĀY

Dime los golpes base que emplea el DRABGI para tocar la DARBUKA.

Detalla estas dos semanas y especifica para que te han servido.

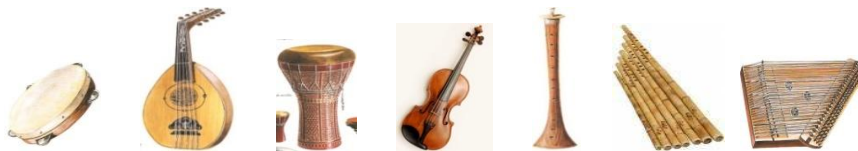
Grupo C de 3º de la E.S.O.:

1. Elige UNA:

A) ¿En qué zona geográfica se ha practicado tradicionalmente la danza oriental? ¿Qué otros nombres recibe ésta?

B) Dime los golpes base que emplea el DRABGI para tocar la DARBUKA.

Une con flechas cada instrumento de música con su nombre:



SURINA ʿŪD QANUN PANDERETA VIOLÓN DARBUKA
NĀY FLAUTAS

Apéndice IX. Sesiones piloto realizadas a alumnos de 3º ESO en la asignatura de Educación física sección expresión corporal, música árabe.

SESIONES:

Las clases se imparten a tres grupos de 3º de la E.S.O. las sesiones se realizaron en dos salas distintas dependiendo de la hora de ejecución. Ambas equipadas con aparatos de música y espejos. Una de ellas con un gran tatami; el cual permitió realizar ejercicios de estiramiento de suelo además de los habituales empleados al principio y final de cada clase, explicando en todo momento las posiciones correctas del

cuerpo para evitar futuras lesiones y pensando que si el alumno quiere estirar fuera de la clase de educación física lo pueda hacer con consciencia y sin peligro para su cuerpo.

También algo habitual en cada sesión, es la continua corrección e insistencia por parte de la profesora, en una adecuada colocación del cuerpo en cada momento (espalda, pelvis...), la importancia de la respiración y como esta ayuda a nuestros músculos y a nuestro estado mental ante un ejercicio, movimiento.

Paralelamente se realizaron algunas clases a niños entre 4 y 7 años y alumnas de 2º de la E.S.O. Aquí, se contemplan las sesiones impartidas a 3º de la E.S.O. en concreto a 3ºA (32 alumnos), a 3ºB (32 alumnos) y a 3ºC (29 alumnos).

| |
|---|
| SESIÓN 1: |
| |
| Objetivos |
| Presentación de la Unidad. |
| Dar una clase de voleibol. |
| |
| Desarrollo |
| Se rompe la red. |
| Improvisamos una clase de danza. |
| |
| Cambian los planes. Por parte del profesor-tutor propuesta de trabajar en este módulo la expresión corporal y aprovechando que la profesora es bailarina y profesora de danza se realizará este módulo utilizando la danza como instrumento de trabajo. |

Se quiere dar a entender los cambios con los que se puede encontrar el profesor y de los que debe tener recursos suficientes para continuar la clase.

| | |
|---|---|
| - | SESIÓN 2: |
| - | |
| - | Objetivos |
| - | Presentación de la unidad. |
| - | Información teórica de la danza oriental, su contexto e instrumentos de percusión. |
| - | |
| - | Desarrollo |
| - | Entrega de fotocopias de la documentación sobre el tema expuesto. |
| - | Visualización de la colocación adecuada de la que partir. |
| - | Estiramiento relajando cada parte del cuerpo. |
| - | |
| - | Explicación, por parte de la profesora, de la técnica básica y la práctica de respiración a desarrollar durante el ejercicio. |

| | |
|---|---|
| - | SESIÓN 3: |
| - | |
| - | Objetivos |
| - | Trabajo de la técnica básica: hombros, pelvis y cadera. |
| - | Familia de golpes y todas sus posibilidades. |
| - | |
| - | Desarrollo |
| - | Estiramiento de cada parte del cuerpo. |
| - | Familia de los golpes: Golpe hacia adelante, hacia detrás, arriba, abajo, laterales, diagonales delante, diagonales detrás... Con tronco, con pecho, con hombros, con caderas y con pelvis. |
| - | Ejercicios de repetición con diferentes músicas. |
| - | Repasamos lo que hemos visto. |
| - | Estiramos relajando cada parte del cuerpo. |
| - | |
| - | Se trata de desbloquear distintas partes del cuerpo y empezar a moverlas con control y conciencia postural. |

| | |
|---|---|
| - | SESIÓN 4: |
| - | |
| - | Objetivos |
| - | Seguir trabajando con la técnica básica. |
| - | Repasar lo aprendido. |
| - | Trabajar técnica y movimientos de psicomotricidad. |
| - | |
| - | Desarrollo |
| - | Estirar calentando cada parte del cuerpo. |
| - | Trabajamos técnica y movimientos para la psicomotricidad. Distintos ejercicios donde se intercalan brazos y piernas; mismo movimiento en distintas direcciones y tiempos y/o con pequeñas variaciones. |
| - | Repasamos y recordamos todas las posibilidades de la familia de los golpes, incorporando la posibilidad de hacerlo con piernas juntas, separadas; moviéndonos lateralmente, hacia las diagonales; en flex o up. |
| - | Estiramos relajando cada parte del cuerpo. |
| - | |
| - | Se trata de transmitir la importancia del movimiento en consonancia con la música. Sabiendo que es lo que se baila y que instrumentos interpretan esa música. |

| | |
|---|---|
| - | SESIÓN 5: |
| - | |
| - | Objetivos |
| - | Explorar las diferentes fuentes sonoras y clasificarlas según su naturaleza. |
| - | Seguir trabajando con la técnica básica. |
| - | Repasar lo aprendido. |
| - | Trabajar y explicar el plano vertical y el horizontal. |
| - | |
| - | Desarrollo |
| - | Estirar calentando cada parte del cuerpo. |
| - | Escuchar distintos instrumentos musicales y aprender sus nombres, procedencia e identificar a la familia que pertenecen. |
| - | Repaso de todo lo aprendido en las distintas sesiones que llevamos. |
| - | Estiramos relajando cada parte del cuerpo. |
| - | |
| - | Se trata de transmitir la importancia del movimiento en consonancia con la música. Sabiendo que es lo que se baila y que instrumentos interpretan esa música. |

| | |
|---|--|
| - | SESIÓN 6: |
| - | |
| - | Objetivos |
| - | Explorar otros estilos de danza. |
| - | Introducción al <i>New Style</i> . |
| - | Transmitir que el mismo movimiento lo puede hacer un varón y dependiendo del estilo y la intención que se le dé se verá una expresión distinta de un mismo movimiento. |
| - | |
| - | Desarrollo |
| - | Presentación de un bailarín y profesor de <i>New Style</i> . |
| - | Explicación de la cultura hip hop, su contexto por parte del profesor. |
| - | Estiramientos calentando las distintas partes del cuerpo. |
| - | Algunos Movimientos Básicos enlazados en una coreografía. |
| - | |
| - | Se trata de transmitir la energía y las diferentes actitudes ante un mismo movimiento. El trabajo coordinado y como uno se puede divertir bailando. Batalla de chicos/as bailando. |

| |
|---|
| SESIÓN 7: |
| - |
| - Objetivos |
| - La familia de los ochos y la familia del <i>Twist</i> : Todas las posibilidades. |
| - Repaso de movimientos y técnicas pero enlazados. |
| - |
| - Desarrollo |
| - Estirar calentando cada parte del cuerpo. |
| - Se explican algunos movimientos haciendo similitudes con acontecimientos de la naturaleza e instrumentos de locomoción, para una mejor asimilación. |
| - Limpiar movimientos. |
| - Estiramos relajando cada parte del cuerpo. |
| - |
| - Se trata de tener asimilada la posición correcta de partida así como comprender e interiorizar los matices de las direcciones diagonal y lateral en los movimientos y hacer un uso con consciencia. Parar partes del cuerpo y mover otras. Un mayor control y precisión. |

| |
|---|
| SESIÓN 8: |
| - |
| - Objetivos |
| - Familia de los círculos y ondulaciones: Todas las posibilidades. |
| - Repaso de movimientos y mayor destreza. |
| - |
| - Desarrollo |
| - Estirar calentando cada parte del cuerpo. |
| - Se explican los círculos y sus posibilidades. Diferencias entre los distintos planos. Con tronco, pecho, caderas, pelvis y hombros. Ondulaciones: laterales, frontales, hacia afuera y hacia dentro y sus similitudes con el medio natural y los elementos básicos de la naturaleza. |
| - Limpiar movimientos. |
| - Estirar relajando cada parte del cuerpo. |
| - |
| - Se trata de tener armonizar los movimientos del cuerpo y “hacer” más tangible su lenguaje no verbal. |

| |
|--|
| SESIÓN 9: |
| - |
| - Objetivos |
| - Pasármolo bien. Y empezar a disfrutar de la técnica aprendida. |
| - Técnica para el giro. Tres tipos base. |
| - Repaso de movimientos individualmente y en grupo. |
| - Conjugar técnica de modelo, de repetición, improvisación y de forma estructurada. |
| - |
| - Desarrollo |
| - Estirar calentando cada parte del cuerpo. |
| - Se explican distintos tipos de giro básicos y la técnica para lograrlos. |
| - Se limpian los movimientos y algunas secuencias que hemos ido repitiendo desde las primeras sesiones. |
| - Trabajamos en parejas conformadas libremente donde uno manda y el otro copia y cuando digo cambio cambia el papel y así sucesivamente. Técnica del espejo. |
| - Trabajamos en un único círculo amplio donde uno a uno van saliendo y bailando con algo de todo lo aprendido y los demás lo copiamos todo ello a ritmo de la música y sacándose unos a otros aleatoriamente hasta salir todos. |
| - Me piden una demostración que les hago a cambio de que me hagan ellos una |

| |
|--|
| antes de que me vaya (estilo y música libre). |
| - Estiramos relajando cada parte del cuerpo. |
| - |
| - Se trata de ver lo aprendido, exteriorizarlo, compartirlo y dar rienda suelta a la imaginación y creación individual aunque sea en pequeñas dosis. |

| |
|---|
| - SESIÓN 10: |
| - |
| - Objetivos |
| - Jugar el torneo de volei y/o practicar algún deporte libre. |
| - Flexibilidad, adaptación y una buena comunicación entre profesor/a y alumnos. |
| - |
| - Desarrollo |
| - Proponen que les gustaría practicar deporte. |
| - Me parece correcto solo por el esfuerzo hecho y aguante. Además estoy satisfecha con lo sembrado. |
| - Jugamos a voleibol. |
| - |
| - Se trata de hacer una actividad física conjunta y de premiar al esfuerzo o por lo |

menos a intentarlo. Aunque cada uno necesita un proceso todo lo realizado les servirá en algún momento. Y me encanta verlos como se comportan también jugando.

| | |
|---|---|
| - | SESIÓN 11: |
| - | |
| - | Objetivos |
| - | Evaluación de contenidos teóricos. |
| - | |
| - | Desarrollo |
| - | Voy a buscarles a su clase para que bajen un bolígrafo. Nos vamos juntos a la sala con la pizarra y las sillas de brazo y realizan el examen. |
| - | Cuando terminan todos me dan los exámenes y deporte libre hasta que finalice la clase. |
| - | Algunos no saben mi nombre o lo pronuncian mal. Es momento de aclararlo. |

| | |
|---|--|
| - | SESIÓN 12: |
| - | Paralelamente algunas alumnas y entre ellas tres chicos querían seguir con la danza, así que se les sigue dando clase. Con un grupo se trabaja más coreografía pues lo piden y con la otra creación libre y fusionándose los chicos con las chicas pues ellos tienen una pequeña base de street dance. |

| | |
|---|--|
| - | Objetivos |
| - | Bailar. |
| - | Desarrollo |
| - | Repasamos, aclaramos, escuchamos piezas de música y hacemos nuevas propuestas para los días que nos quedan. |
| - | |
| - | Se trata de dar la oportunidad de practicar la actividad y de la libertad de elección a los que prefieren practicar otra. Y levantarles la curiosidad de que habremos hecho. |
| - | Siempre vienen a vernos cuando bajan y entran directamente en la clase. Me encanta el ambiente que se crea entorno a ello. |

- Conforme el alumno iba asimilando la coordinación de los movimientos y los interiorizaba se le situaba en su espacio intentando hacerle más consciente de este y su propio cuerpo.

- Se empezó trabajando distintas partes del cuerpo. En un principio se tomó “la temperatura a la clase” viendo el nivel que existía y las necesidades a trabajar. Luego se explicaron más lentamente algunos movimientos subiendo la velocidad y la dificultad según el momento adecuado para ello. Haciendo ver que lo importante es lo aprendido, la nueva destreza, no lo que queda o no sale o como lo hace el compañero.

- Siempre se intenta reforzar a aquel que tenga una actitud de trabajo, disposición participativa, con sentido del humor incluso de acercamiento para intentar mostrar lo que ha aprendido. Reforzando positivamente también a todo aquel que se le ve pensando el movimiento y concentrándose para ello.

- Se trata de que cuando tienen un movimiento lo transmitan según su lenguaje y lo hagan suyo.
- La progresión y la alternancia se han tenido en cuenta en todo momento. Los movimientos y las dificultades tenían un por qué y un para y no son meras palabras.
- Se han trabajado los desplazamientos, hacia los distintos planos y direcciones. Haciendo siempre hincapié en cómo se han de colocar para no molestar y verse. También se cambia las personas de los laterales, los de adelante atrás y viceversa, para que tengan distintas perspectivas de la clase y posiciones más o menos incómodas de seguir una clase y la aprovechen al máximo.