

Música y canción en la tradición islámica

SERAFÍN FANJUL

A estas alturas de los estudios etnográficos no parece un descubrimiento sensacional afirmar que poesía y canción van inextricablemente unidas. En efecto, cuando abordamos un poema popular en seguida se advierte la finalidad primordial para la que se compuso: el canto.

Hasta el I Congreso Internacional de la Música Árabe (1932) la música popular no recibió la atención debida. Sin embargo, con Jargy (*La musique arabe*) contemplamos la existencia de varias teorías sobre el origen de la música popular:

1. Desviación y viciamiento de la música clásica. Postura conservadora paralela a la que se aplica a toda la literatura popular. Se basa en la consideración de aspectos externos y en definitiva en la ignorancia de los hechos mismos en el campo de la música popular.
2. Manifestación local o autóctona de las tradiciones propias de cada región sin mucha relación con la música clásica.
3. Jargy se pregunta si clásica y popular no se remontarán a un pasado común idéntico sin preponderancia de una sobre otra.

En nuestra opinión las tres posibilidades -sobre todo las dos últimas- son perfectamente compatibles entre sí, dependiendo su mayor o menor vigencia de los momentos históricos considerados, los lugares, las etnias, las formas básicas de economía (de pastores, agrícola, artesanal, etc.), porque no existe una "música árabe" común a todos los pueblos árabes, en el nivel popular, pese a la comunidad lingüística. La música es deudora de antecedentes étnicos, sociales y religiosos muy variados: la música "árabe" del Oriente Próximo no es la misma que hallamos en el norte de África, Mauritania u otras regiones con entronques culturales todavía más extraños como sería el caso del Sudán o Somalia. Por el contrario, es semejante en su estructura y formas esenciales a la turca y persa. Así, todos reclaman los mismos teóricos medievales (al-Fárābī, Ibn Sīnā). Se puede comprobar que la música instrumental en su forma clásica de *tagṣīm* -improvisación instrumental sobre las formas clásicas árabo-turco-persas- está extendida por toda la zona.

La impronta profunda que marca a la música popular árabe es la asociación estructural entre palabra y canto, el verso y la melodía; no interviene más que como

apoyo de la palabra que puntualiza y clarifica: se dirige sin duda a la sensibilidad pero también a la memoria, cuyo papel esencial no hay por qué demostrar de nuevo en el dominio de las culturas orales. En los cantos unidos a la danza el ritmo adopta el lugar de la palabra y ésta ocupa una situación secundaria auxiliar.

La música popular no es un género de la "culto". En más de un aspecto parece desafiar el código musical de las teorías medievales árabes y se aparta de su complicado sistema tonal y modal. Ha sido tratada siempre como un pariente pobre y apenas figura en los tratados musicales antiguos y modernos. Por otra parte, mientras existe en música culta una unidad tanto en la antigua como en la moderna, la popular reúne las mayores variedades. Podemos considerar que la música popular parece haber conservado el fondo esencial del canto primitivo árabe antes de que éste se transformara y refinara por el contacto con elementos extranjeros en la corte de los califas abbasíes, si bien esta posibilidad se contempla sólo a título de hipótesis.

Entre las características básicas que podemos observar en la música/canción popular, destacan las siguientes:

1. Es anónima.
2. Su transmisión es sobre todo -o casi exclusivamente- oral.
3. Se somete a unas estructuras rítmicas, métricas y melódicas fijas al tiempo que es fruto de una improvisación constante.
4. En ella el *ṣā'ir-qawwāl* desempeña un importante papel¹.

Por otro lado hay que señalar que la música es impermeable e intransferible, en su conjunto, de una sociedad a otra o de una época a otra², pero parcialmente penetra con mucha facilidad. Tal es el caso de letras flamencas que han pasado a jotas, a huapangos, corridos, etc. De ahí también el entrecruce de ritmos y la pervivencia -que debe entenderse en este caso sí, como factor difusiónista- a lo largo de los siglos y a través de distintas culturas o de distintos estratos culturales, por ejemplo de instrumentos atestiguados por las pinturas faraónicas o mencionados por Heródoto (crótalos y determinadas flautas)³ en el Antiguo Egipto y que hoy día siguen en uso en el mismo país. Mismo caso de las albórbolas que lanzaban las mujeres libias y de las cuales informa el mismo historiador griego⁴.

En nuestra cultura actual poesía y canción aparecen como algo netamente diferenciado o al menos con escasa relación entre sí y los cantores cuyas letras tienen "contenido" son una excepción y casi una especie a extinguir, sumergidos por la barahúnda de ritmos amorfos, omnipresentes y a su vez buen exponente del vacío y

¹ Jargy, *La musique arabe*, París 1971, p. 104.

² M. Mauss, *Introducción a la etnografía*, Madrid, 1971, p. 206.

³ Heródoto, *Historia*, II, p. 394.

⁴ Heródoto, *Historia*, IV, p. 462.

caos ideológico de la cultura dominante (correlato de las tendencias economicistas y mercantilistas de la clase social dominante). Pero éste no es el caso de las manifestaciones de la cultura popular y concretamente de la música/poesía; en ella la asociación estructural entre melodía y palabra es absoluta, como más arriba indicábamos: "Parece seguro que el hombre en sus orígenes, ha cantado tanto como ha hablado. Un gran error de la psicología es haber separado el canto de la palabra"⁵.

De todas las artes, acaso sea la música la que mejor ilustre el efecto de la tradición cultural en la determinación de normas sociales e individuales respecto a qué es lo deseable y digno de ser aprobado. La influencia de la tradición cultural en las normas de apreciación musical a menudo tiene como resultado una especie de condicionamiento fisiológico, hasta el extremo de que la música que agrada y satisface a los miembros de una sociedad puede no ser más que una cacofonía físicamente dolorosa para los de otra.

Como en el caso de la mayor parte de la música ajena a la tradición musical del Occidente europeo, la música china usa una escala diferente de la nuestra. En ambas escalas cada nota representa una onda sonora físicamente determinable. Esta, al llegar al oído humano, causa vibraciones que el sistema nervioso transmite al cerebro de quien las escucha. Cualquier escala musical puede, por tanto, describirse en términos físicos, como una serie de longitudes de onda de magnitud variable con intervalos fijos entre ellas. La diferencia fundamental entre la escala china y la nuestra propia estriba en el uso de un sistema distinto de intervalos entre los puntos fijos de la escala. Son estos intervalos más bien que el tono absoluto de cada nota lo que el oído "percibe" y lo que ocasiona la aceptación o el rechazo de un tipo particular de música.

Para el oído occidental, la música china parece vacía de sentido, discordante y, a menudo, francamente desagradable. A los chinos les sucede casi lo mismo con nuestros sonidos musicales. Puesto que el aparato fisiológico para la percepción del sonido es idéntico en unos y otros, debemos concluir que la diferencia en la apreciación es debida al condicionamiento cultural⁶.

La música de los pueblos incultos -o, simplemente, muy lejanos culturalmente como es el caso de los árabes- parece a la mayoría de los educados en las tradiciones europeas un revoltijo de sonidos, informe y falto de significación. Al analizarla se comprueba que no es este el caso. Es cierto que la música de muchos pueblos iletrados subraya el ritmo en lugar de la melodía y que es interpretada principalmente por el canto y por sencillos instrumentos de percusión y no por un determinado número de instrumentos que suenan en tonos diversos⁷, pero en

⁵ M. Mauss, *Introducción....*, p. 208.

⁶ Vid. Beals-Hoijer, *Introducción a la Antropología*. Madrid, Aguilar, 1972, pp. 658-659.

⁷ Beals-Hoijer, p. 659.

cuálquier caso responde a un sistema coherente consigo misma y con la sociedad que la produce.

La música popular egipcia, v.g., es esencialmente homofónica, aspecto éste en el que vienen a coincidir Jargy⁸ y T. Alexandru (en su Antología en discos de la música popular de Egipto), pese a que ambos reconocen una cierta polifonía arcaica en algunos subgéneros o en la superposición de instrumentos musicales y voz. Y al contrario de la música clásica, en la cual el papel de la palabra es secundario (por la gran riqueza instrumental, la finura de la melodía y la habilidad del cantante), el primer puesto en el canto popular pertenece al poeta-improvisador llamado *ṣā‘ir*, con independencia de la calidad de su voz y de su conocimiento técnico del canto. La forma musical cede el paso a la literaria y se pliega a sus exigencias. El género recitativo es tal vez el caso más notable en este sentido: en él la melodía se desenvuelve en límites muy reducidos.

En la música popular árabe se han introducido poetas-músicos que podríamos calificar de neopopulares (es el caso de Sayyid Darwīš en Egipto o de ‘Umar az-Za‘annī en Siria) quienes, salidos del pueblo e imbuídos de las tradiciones antiguas del canto, quisieron adaptarlas a los gustos y condiciones de su medio contemporáneo. Y tiene interés citar -aunque sólo sea de pasada- esta corriente neopopular tanto por haber producido toda una literatura en distintos dialectos árabes como por haber entroncado los niveles económicos de la sociedad campesina o de las clases bajas con las preocupaciones generales de la sociedad en su conjunto (caso de la literatura política oral en los movimientos nacionalistas⁹) o por haber servido de puente entre esas comunidades rurales, con sus pervivencias ancestrales locales, y la ideología dominante en el terreno de su máxima expresión: el religioso o el de una eventual música-canción-danza religiosa, pues es en este ambiente -aunque las composiciones sean anónimas y en dialecto o en un árabe menos que medio- donde actúan y han actuado los poetas de temática religiosa.

⁸ *La musique arabe*, p. 106.

⁹ Por ejemplo, en un momento histórico (en Egipto) en que el pueblo desaprobó actitudes poco piadosas de algunos descarrierados, se compuso un *mawwāl* en el que se pedía la cabeza del apóstata: "Uno se pone a proclamarse profeta verdadero// y pretende que subió a los cielos y alcanzó la Verdad//. Ibñīs le arrastró y extravió del camino verdadero//. Levanta ministro, y decreta su muerte// pues las gentes sabias dictaminan que esto es herejía en verdad". (R. Sālih, *al-Funūn al-ḥa‘biyya*, p. 84); sobre participación del pueblo y proyección en la política del mismo en la resistencia contra extranjeros, *vid.* R. Sālih, *al-Funūn al-ḥa‘biyya*, (pp. 84 y ss.) o más exactamente contra la administración colonial. *Vid.* A. ‘Abd al-Maṭīd, *Li kulli uqniyya qissa* (p. 24) sobre la matanza de Dīn ḫawāy perpetrada por los ingleses; sobre fenómenos parejos en Túnez puede verse M. al-Marzūqī, *al-Sūr al-ḥa‘bi wa l-intifādāt al-taharruriyya* (p. 7 y ss.). Túnez, 1967; por último, baste recordar la copiosa producción de canción política que alloró en la época de Naser a propósito de temas tales como la evacuación inglesa, el panarabismo, el socialismo, el cooperativismo, o el panegírico puro y simple (inolvidables títulos: Nāṣir, Habīb al-malā-yīn, *al-Mas’ūliyya*, etc.).

Música e Islam.

El Islam no prohíbe la creación o audición musicales, pero siempre se estimó como signo de poca piedad. Aún hoy día la ortodoxia y ciertos grupos ascéticos proscriben su utilización en ceremonias religiosas. En general, la música que se oye en las mezquitas no va más allá del uso de panderos sin címbalos (*daff, riqq, bandūr*), instrumentos que no permiten muchas florituras. Igualmente, una de las virtudes piadosas que se resaltan entre místicos y ascetas es su enemiga por la música, como nos informa cualquier biografía de cualesquiera santo musulmán, en coincidencia con la *Risāla* malikí de al-Qayrawānī y con las enseñanzas del imán Malik b. Anas. Sin embargo, el imán aš-Šāfi‘ī la admite. Pero vayamos por partes.

M. al-Fārūqī en su artículo "Islam and Art"¹⁰ resume la actitud que él presume común -o casi- de la crítica occidental ante el Islam¹¹ y los fenómenos artísticos en general: "...lejos de haber contribuido algo a las artes de los pueblos musulmanes a través de los tiempos, el Islam habría impedido o restringido y -por consecuencia- empobrecido sus capacidades artísticas. El uso indiscriminado y a conveniencia del texto coránico del modo que Herzfeld denominó "beatería" habría sido el principal responsable de esto. (...) Esos estudiosos tratan de mostrar que cualquier manifestación artística producida por musulmanes y exenta de tal mojigatería habría tenido lugar a despecho del Islam y sus preceptos. Según ellos, la aristocracia o la realeza árabes, que tanto disfrutaron y ampararon representaciones figurativas en sus alcázares y bibliotecas, así como la música -que produce borracheras y fornicación- actuaron contra el Islam". Es evidente que la alusión de al-Fārūqī va dirigida tanto a las artes figurativas, representación de seres animados, teatro, etc. pero aquí nos ceñiremos al exclusivo fenómeno musical, soslayando cualquier criterio de juicio de intenciones por parte de los practicantes de una religión determinada hacia los de otra.

Para empezar, es preciso recordar (tras haber señalado antes la asociación poesía-canto) que ya en la Arabia preislámica los poetas no gozaban de muy buena reputación, acrecentándolos como gente disoluta y -lo que es peor- con oscuras relaciones con el mundo de los *yānn*, los demonios y las fuerzas ocultas, las cuales inspirarían sus composiciones (a este respecto no huelga recordar la impetración de ayuda a la diosa, o Musa, en el comienzo de la Ilíada y en otros largos poemas épicos, tal el Martín Fierro, por ejemplo). De ahí que, con el objeto de desacreditarle y vituperar su misión, Mahoma fuera acusado de ser un poeta (*Corán*, 21,5; 52,30; 69,41). De ahí también que el mismo Corán censure en algún pasaje abiertamente a determinados vates: "En cuanto a los poetas, les siguen los descarriados" (*Corán*, 26,224). Y para tratar de ser objetivos, cumple indicar que el resquemor o

¹⁰ Al-Fārūqī, "Islam and Art". *SI*. XXXVII (1973), pp. 81-109.

¹¹ Sobre Islam y artes, *vid.* también M. Kāmil al-Qudsī ♪ M. Jayr ad-Dar', *al-Fann al-tadīr yahtāfi-hu aš-ṣa'b*, Damasco, s.d.

desconfianza contra músicos, cantores, etc. ha tomado carta de naturaleza en muy diferentes culturas. Harto es que traigamos a colación un ejemplo nuestro¹².

Con todo y pese a los recelos y conflictos que personificaban músicos y poetas, el problema de su significado, alcance y en definitiva importancia no ha cesado de plantearse ininterrumpidamente. De modo que un enciclopedista como el egipcio al-İbshīḥī (siglo XV) dedica gran atención a la cuestión de la licitud/ilicitud del canto y tras aducir que la musicalidad se halla inmersa en la Naturaleza misma adjudicando sensibilidad musical a ovejas, abejas, peces o acémilas (*Mustatraf*, II, 375):

"Se dice que existen en el mar animales que hacen oír a veces sonidos melodiosos y armónicos y hay compositores que han tratado de reproducirlos pero sin éxito."

declara de manera nada embozada ni subliminal su afección y clara definición por la música:

"Sólo me ocupo de este asunto porque me parecería lamentable que mi obra que versa sobre diversos campos, tales como literatura, sucesos peregrinos, chascarrillos golfos o sentencias, no incluyera ni una palabra sobre este arte que constituye un deleite para el oído, es alimento del espíritu y primavera del corazón, a la par que palenque del amor, consuelo del afligido, recreo del abandonado y provisión del viajero; de tal suerte señorea una voz hermosa los corazones, tanto influye en todos los rincones del alma"¹³.

La postura oficial, aquella del consenso (*iŷmā'*) sunní predominante en la sociedad islámica y en los círculos pietistas oscila entre la reticencia y el rechazo frontal, pasando por toda una gama de grados de reprobación matizada, como veremos. No obstante, al decir "postura oficial" somos conscientes del riesgo de ignorar la inexistencia de una jerarquía eclesiástica, curia o aparato religioso establecido que regule y dictamine -como en el cristianismo- sobre los problemas de fe, moral o buenas costumbre. Esa carencia -cuyas ventajas o desventajas no

¹² Parece ser necesario mandar V. M., siendo servido, se remedie y ataje la manera de sacar dineros de unos ciegos, y otros que lo fingén por ventura no lo siendo, teniendo muy buena vista, que se ponen en las plazas y calles principales de los lugares grandes destos reinos, y algunos a propósito para ello, a cantar con guitarras y otros instrumentos coplas impresas y venderlas de sucesos apócrifos sin ninguna autoridad, y aún algunas veces escandalosos". (...) "Y también se podrá remediar la manera de pedir y sacar dineros de los que tañen con cíntomas y otros instrumentos, y hacen mil invenciones con unos perrillos que saltan por arcos, pues dan la misma ocasión de ociosidad de los muchachos que la de arriba". (C. Pérez de Herrera, *Amparo de pobres*. Madrid, ed. Espasa Calpe, 1975, pp. 44-5).

¹³ Al-İbshīḥī, II, p. 372.

entramos ahora a discutir- es la que ha propiciado el amplio arco de opiniones, legítimas y discutibles a un tiempo, sobre éste como sobre otros problemas; sin que los musulmanes puedan acudir a una autoridad única que dijera la última palabra al respecto. Los juristas musulmanes consideran (en los cuatro *madhab*) que para un fiel oír música es "indigno" o "inconveniente", aunque no "ilegal"¹⁴, manifestándose esta actitud contraria desde un principio¹⁵.

En la Arabia preislámica se invocaba a los *yinn* y al mundo de los espíritus por medio de la música, e incluso se creía que el profeta David tenía un arpa (*mi'zaf*) para convocar en torno suyo a los genios: "parece claro que en los cultos preislámicos había ritos acompañados de canción. San Nilo refiere que los árabes del norte cantaban mientras circunvalaban una piedra o ara sacrificial (*nus'b*) y es posible que el llamado *nas'b* preislámico constituyese parte del culto"¹⁶. La referencia al *nas'b*¹⁷ es interesante pues éste es descrito¹⁸ como canto de viajeros, cantoras profesionales y jóvenes, es decir, gentes que se mueven de un lado a otro y abiertas por tanto a innovaciones y promiscuidades y porque nos acerca al punto de vista de Mauss sobre la "creación" musical: "las cuestiones relativas a la invención se plantean mal, generalmente; nosotros estamos pensando siempre en términos de invención individual y es la única forma en que la concebimos porque entre nosotros el inventor, el creador, pasa por ser un individuo poderoso que lo ha creado todo. Pero la invención, la creación, fuera de nuestras sociedades, no se conoce ni se comprende, de ordinario, en cuanto que obra de un individuo, sino en cuanto que "ha sido revelada"¹⁹, lo cual puede entenderse también como prueba de la calidad del receptor, por haber sido capaz de concitar la revelación o inspiración por parte de los espíritus malignos o benignos. Y así veremos como jaculatorias, preces breves, cancioncillas diversas tienen un fin claramente propiciatorio.

Bien es cierto que la condena al canto, a la poesía y a la música en general en ocasiones se haya mesturado con censuras, justas o injustas, a otras actividades concomitantes, próximas o derivadas de la música, por ejemplo ciertas danzas. El mismo E. Lane²⁰ incurre en la crítica a las *gawāzī*²¹ motejando sus bailes de poco

¹⁴ Farmer, "The religious music of Islam", *JRAS*, 1952, 9. 61.

¹⁵ Sobre la postura del Islam frente a la música en los primeros tiempos, *vid.* A. as-Sūfī, "HamHa ta' rījī-yā...", *TS*, mayo 1971, p. 214, en que se recogen diversas anécdotas que pese a su sospechoso aire de apócrifas sirven para reflejar un estado de opinión.

¹⁶ Farmer, "The religious...", p. 60.

¹⁷ Los antiguos géneros serían: *nas'b*, *sīnād* (ritmo lento y reiterativo) y el *hazay'* (ritmo rápido "que arrastra los corazones y excita el pensamiento"), *vid.* A. as-Sūfī, "Lamha...", p. 213.

¹⁸ Tanto por el mencionado as-Sūfī como por al-Ibshīrī mismo (II, p. 385).

¹⁹ Mauss, p. 208.

²⁰ Lane, *Manners*, pp. 384-389.

²¹ Que Potocki (*Voyages*, I, p. 88) denominara *raghonaz*: ¿tal vez una mal transcripción por *gawāzī*?

elegantes por consistir -dice- en el bamboleo furioso de las caderas: "Comienza con cierto decoro (*sic*) pero pronto, por las miradas, por el choque de los címbalos, o por el ritmo creciente acaban dando un espectáculo similar al descrito por Marcial (*Epigr.*, 79) y Juvenal (*Sat.*, XI, V, 162) referido a las bailarinas de Gades"²².

En ese revoltijo de baile, flauta, verso, mujeres (u hombres) y vino era fácil que la música recabara desde muy pronto la condena del pietismo o de cualesquiera gentes de costumbres morigeradas y pacatas. Así, en el *Libro de los avaros*²³ uno de los tacaños, Abū-l-‘Āṣ, al argumentar en pro de la austeridad, sobriedad, etc. concluye : "...el canto es un viento que, al soplar, hace caer la hombría cabal, una necedad corruptora, un sonido que pasa". Y en el batiburrillo se incluye cualquier entretenimiento que proporcione solaz y esparcimiento al espíritu, hasta la lectura-recitación de *maqāmat* en las mezquitas por lo que pudieran tener de ficción y creación²⁴. No obstante, la mano se carga -entre los placeres dudosos- en la música, como compañera continua de deshonestidades, así al-Bagdādī²⁵ al relatar las iniquidades de la secta māzyārī dice: "los mazyaríes eran los secuaces de Māzyār, que tenían instituida una noche para juntarse a beber vino y oír música, tanto hombres como mujeres y al apagarse las candelas los hombres se lanzaban a desflorar a las mujeres". Aquí aparece clara la asociación de música con transgresión, con pecado patente, pues esta referencia está comprendida entre otras en que se menciona a ciertas sectas iraníes que practicaban la promiscuidad sexual.

En el mismo sentido abunda al-Ibshī si bien -como ya indicábamos- él rechazaba esta clase de argumentos²⁶: "Quienes condenan el canto aducen que pone el corazón en un estado de sobreexcitación, que conturba el espíritu, que lleva a las diversiones frívolas e incita a los placeres". A continuación, el mismo autor recuerda Corán, 30,5 (que parece no tener nada que ver con el tema) y termina recogiendo varias anécdotas que traen por los pelos *hadīt*, auténticos o prefabricados, o frases del Corán igualmente sacadas de contexto y cuyo objetivo es resaltar la ilicitud o inconveniencia del canto en sentido amplio. No es, pues, extraño que en este ambiente de pietismo más o menos sincero el gobierno mameluco egipcio prohibiera en 1449 (misma época de al-Ibshī) la flauta y el tambor en el interior de las

²² Soslayamos la discusión -por estéril- de los problemas que plantea Lane (p. 387) cuando deja volar su imaginación: "From the similarity of the Spanish fandango to the dances of Ghawázee, we might infer that it was introduced into Spain by the Arab conquerors of that country, were we not informed that the Gaditanæ, or females of Gades, were famous for such performances in the times of the early Roman Emperor. However, though it hence appears that the licentious mode of dancing here described has so long been practised in Spain, it is not improbable that it was originally introduced into Gades from the East, perhaps by the Phoenicians".

²³ Vid. nuestra traducción de al-‘Yāhīz, *Libro de los avaros*. Madrid, ed. Nacional, 1984, p. 210.

²⁴ Vid. al-Wanṣarīsī, *Mi'yār*, I, 24.

²⁵ Al-Bagdādī, *Mujayyar kitāb al-farq bayna al-firaq*, rev. P. Hitti, El Cairo, 1924, p. 147.

²⁶ *Mustatraf*, II, 379.

mezquitas, noticia recogida por Ibn Tagrī Birdī²⁷ y que -por otra parte- confirma que se tocaban y por tanto las autoridades se veían impelidas a prohibirlo.

Sin embargo, tal vez sea en la obra de Ibn ‘Arabī al-Mursī -que seguía la Risāla de al-Quṣayrī²⁸- donde encontramos una actitud más decididamente contraria a los deleites sensibles y a la inducción a la sensualidad que la música -dice- produce. Empieza el místico refiriendo su propia experiencia, anterior a su adscripción al sufismo:

"Recitaba el cantor sus versos llenos de flores retóricas y de seductores giros y, al oírlo, me agitaba yo estremecido de emoción, y poniéndome de pie exclamaba: "¡Bravo! Por Dios juro que eso está muy bien". Y así, juraba por Dios en falso. Entretanto, aquel maldito cantor, instrumento de Satán, no cesaba de hacerme bailar, como lo hace el juglar con su mono (...) yo me felicitaba de mi rapto, mientras los ángeles del cielo me daban el pésame por la ruina de mi fe y la pérdida de mi razón".

"Cuando la noche llegaba a su término, yo y aquel grupo de gentes, malvadas como yo, rendidos de fatiga de tanto danzar, apenas si lográbamos conciliar el sueño un momento y ya la aurora apuntaba. Nos levantábamos, pues, para hacer las abluciones rituales (si es que aquello merecía el nombre de ablución) y en seguida nos íbamos a la mezquita"²⁹.

Cuando ‘Ibn ‘Arabī quiere exaltar las virtudes de alguno de sus maestros sufíes y su perfección en la vida mística destaca su enemiga para con las artes musicales y poéticas:

"Enseñaba (Abū ‘Abd Allāh b. Ŷumhūr) la lectura alcoránica y la lengua árabe. Jamás enseñó en sus lecciones textos poéticos (...). Me refirió Abū l-Hasan al-‘Utmānī: "Aprendía yo, siendo niño, lecturas alcoránicas bajo la dirección de este maestro, cuando oyó tocar un adufe, y, poniéndose los dedos en las orejas, calló de repente y sentóse durante un rato. Luego me preguntó: -¿Ha cesado ya de sonar ese adufe o no?". Yo le respondí: "No". Y en vista de que el ruido continuaba, se levantó, y con los dedos tapándose todavía las orejas se marchó a su casa. Desde ella me envió a llamar; fui y terminé de darle mi lección de lectura alcoránica. Cuando oía a alguien recitar en voz alta en la mezquita una decena de versículos alcoránicos a guisa de plegaria, se tapaba las orejas" ³⁰. La audición musical se contrapone a la del texto coránico³¹ y en cualquier caso se estima como elemento que rebaja el

²⁷ Al respecto vid. E. Bannerth, "La Rifa'iyya en Egypte", *MIDEO*, 10, 1970, p. 21.

²⁸ Ed. El Cairo, 1318 H., p. 178.

²⁹ M. Asín, *Vidas de santones andaluces*. Madrid 1933, pp. 35-36.

³⁰ Asín, *Santones*, p. 102-3.

³¹ "(Abū Ÿa'far al-'Uryānī) En el ejercicio del canto religioso no se conmovía; en cambio, cuando

grado de concentración mística y reduce la santidad del sufí que tal haga: "Si veis al novicio inclinado a la práctica del canto religioso, tened por cierto que todavía queda en su alma un resto de afición a la frivolidad". Consideraba, por tanto, Abū Yazīd el canto religioso una frivolidad para el novicio y un grave infortunio para el iluminado³². Sin llegar a la prohibición tajante para quienes no se dedican a la vida contemplativa, sí declara con virulencia lo inadecuado y desmerecedor de su condición que música y canción son para los iniciados en el sufismo: "Todos los maestros de espíritu que hayan practicado el ejercicio del canto religioso, una de dos: o bien habrá sido antes de alcanzar el grado de confirmación en la unión con Dios -y en tal periodo el canto religioso es ilícito, a nuestro juicio-, o bien habrá sido después de alcanzar dicho grado y, en tal hipótesis, si practican ese ejercicio con sujeción a las condiciones taxativas que explicamos en otros lugares, puede pasar; pero teniendo en cuenta que con ello el tal maestro habrá descendido del sublime grado en que ya estaba a otro inferior y menos perfecto, por buscar un deleite sensible"³³. Aunque pese a ello, el místico murciano lo admite para las gentes comunes³⁴.

Los argumentos favorables a música y canto discurren por vías paralelas y semejantes, si bien de sentido contrario. En primer término -y como era de esperar- el punto de apoyo principal es el Corán, aunque en la misma línea de los detractores, trayendo frases por los pelos y llevando el agua al propio molino aún careciendo de aceite. El ya mentado al-Ibṣīrī³⁵ señala: "Ciertº comentarista dijo a propósito de las voces hermosas estas palabras de Dios el Altísimo: "El da a sus criaturas lo que quiere" (Corán, 35,1)". La base justificativa de la licitud, en el plano puramente religioso no puede ser -como vemos- más delicuente.

En segundo lugar se aducen anécdotas o historias referidas a Mahoma que

oía recitar el Alcorán, sentíase tan contrito y emocionado, como si sus entrañas estuviesen en ebullición" (*Santones*, p. 60)

³² *Santones*, p. 48.

³³ *Santones*, p. 40-41.

³⁴ "Nosotros no lo prohibíamos, antes bien declarábamos lícito el recitar poesías y el cantar, en la medida que la Revelación textualmente consigna, y sólo después de eso tratábamos de la imperfección que implica ese ejercicio en los grados de la vida espiritual" (*Santones*, p. 50), y *a fortiori*: (en el Magreb) por lo que toca a los sufies que en estas tierras practican el ejercicio del canto religioso para provocar el éxtasis, realmente toman la religión como cosa de juego y divertimento. No les oyes decir otra cosa que: "¡He visto a Dios y me ha dicho esto y me ha hecho lo otro!". Pero si a seguida le preguntas, a ese tal, cuál sea la realidad mística que Dios le otorgó o el misterio que le reveló en su trance extático, no encontrarás sino un deleite sensible y una volubilidad satánica: el demonio es, en efecto, quien por medio de su lengua lanza gritos; y mientras el otro iluso, el cantor, sigue rebuznando sus versos él pierde el sentido (*Santones*, p. 23).

³⁵ *Mustatraf*, II, p. 372.

vendrían en apoyo del canto y la flauta³⁶: desde una regañina recogida en los dos *Ṣahīḥ* que dirige a Abū Bakr, quien pretendía expulsar a unos músicos, hasta conversaciones con ‘Ā’iša como la que reseñamos a continuación: "No hay acuerdo sobre la licitud del canto. La mayor parte de los habitantes del Hiŷāz lo consideran algo lícito, en tanto la mayoría de los iraquíes lo condenan. Quienes admiten su licitud aducen como prueba de sus tesis aquellas palabras que el Profeta dirigiera a Ḥassān: "Bravos guerreros combaten a los Banū ‘Abd al-Manāf, pero -¡por Dios!- que tus versos son más mortíferos para ellos que las mismísimas flechas". También se cita en apoyo de la legalidad del canto el siguiente diálogo habido entre El y ‘Ā’iša : "¿Habéis llevado -le dijo- a la novia a su esposo?". "-Sí" -contestó ella-. "¿Habéis tenido cuidado de hacerla acompañar por algún cantor?". "-No", replicó ella. "-¿Cómo -señaló el Profeta- no sabes, pues, que los *anṣār* son gentes que gustan de escuchar palabras rimadas?"³⁷.

Al-Ibshī, por su parte, concluye: "El canto no es censurable, si no hace referencia a nada prohibido y no se puede condenar en una boda, un banquete, una fiesta de *'aqīqa* o en otras conmemoraciones, pues el canto es, en sí mismo, un estímulo que favorece los placeres lícitos o recomendables"³⁸. En la discusión, que ya venía de antiguo, el autor egipcio no hace sino reproducir ideas concomitantes de otros polemistas precedentes. Como no podía ser menos, un polígrafo racionalista y preocupado por los temas de su tiempo como al-Ŷāhīz, cinco siglos anterior a al-Ibshī, ya se pronunciaba sobre la cuestión: "Todo lo que no está prohibido en el Libro de Dios ni en la *Sunna* del Profeta está permitido y es libre y no es sobre la aprobación o desaprobación de los hombres donde hay que apoyarse para encontrar una prueba de su rectitud y una invitación a considerarlo lícito"³⁹. Pero el mismo al-Ŷāhīz no se sustraerá al modo de argumentar al uso trayendo a colación referencias al Profeta: "No vemos nada malo en el canto, pues su base está en la poesía revestida de música: la sincera es buena, la mentirosa es mala. El Profeta dijo: "Hay sabiduría en la poesía"⁴⁰. Y de seguida, al-Ŷāhīz, según su técnica argumental, pasa a relativizar la cuestión situándola en los términos de normalidad lógica que tanto mostrara en diversos campos y en resuelta oposición a los espíritus estrechos que en su época -como en todas- proliferaban: "Si la música fuera ilícita por el mero hecho de que distrae de pensar en Dios, resulta que hay numerosos relatos, comidas y bebidas, contemplar jardines, plantas olorosas, la caza, los placeres sexuales y tantos otros que quitan y distraen de pensar en Dios..."⁴¹.

³⁶ *Mustatraf*, II, pp. 373 y ss.

³⁷ *Mustatraf*, II, 377.

³⁸ *Mustatraf*, II, 378.

³⁹ Pellat, "Les esclaves-chanteuses", *Arabica*, IX (1962), p. 125.

⁴⁰ *Id. ibid.*, p. 134.

⁴¹ *Id. ibid.*, p. 135.

En realidad, no andaban muy descaminados rigoristas y ultraortodoxos musulmanes cuando -desde su punto de vista- se manifestaban contrarios a música y canción como factores que pueden alejar, o distraer, de la concentración religiosa, si bien -como veremos más adelante- la utilización de la música puede ser ambivalente y hasta de usos contradictorios. Desde su posición, empero acertaban y no sólo por las reminiscencias mágicas o recuerdos de cultos preislámicos que pudiera la canción conservar. Nos referimos al estado de exaltación, euforia, entusiasmo y aturdimiento que la música origina en el psiquismo humano. La correlación entre canto y éxtasis chamánico, puros trances, que aparecen en ciertas visiones de Zaratustra⁴² de hecho responde al mismo estado anímico que describe al-İbṣīḥī⁴³: "Los médicos sostienen que una voz armoniosa se introduce en el cuerpo como la sangre se propaga por las venas, purificándola; que exalta el espíritu y sosiega el alma soltando los miembros y volviendo más ligero el movimiento". Es decir, la música -en buena medida- tiende a liberar los planos psíquicos habitualmente reprimidos, de forma paralela a como actúan en la ruptura de las inhibiciones otros estimulantes, tales como el alcohol o alucinógenos; no se trata pues, de un mero problema de goce: si el pietismo religioso (y no sólo en el Islam) ataca el deleite musical es por cuanto subsume de factor que distancia al hombre de la obediencia ciega y de la represión de sus inclinaciones naturales e instintivas. El ya citado Ibn 'Arabī lo declara expresamente, hablando -incluso- del posible trance en que puede caer quien oye recitar el Corán: "en el caso de que el estado psicológico se deba a influencia de los versos, del canto religioso, del aplauso y de la música, únicamente puede subsistir en la concupiscencia y ésta en el alma sensitiva, la cual es amiga de Satanás, cuyo aliento es la poesía erótica..."⁴⁴, porque para él "todo estado psicológico que nazca de la poesía o del canto religioso, debe hacer descender al sujeto que lo experimenta hasta alguna de las cualidades inferiores, opuestas a las que el Alcorán provoca"⁴⁵.

Y, en efecto, en las artes musicales encontramos dos elementos: uno sensorial, que corresponde a las nociones de ritmo, de equilibrio, de contrastes y de armonía, y otro ideal, que podríamos llamar de *teoría*: la bailarina se ve danzar y experimenta por ello un goce; la más simple de las artes musicales implica siempre un elemento de imaginación y de creación. Todas las artes musicales se encuentran muy cercanas a la plástica: para el danzante, la danza es una técnica del cuerpo que implica un movimiento estético. En todas las artes musicales hay una noción de armonía sensorial. Como es notorio, nos estamos refiriendo a ese estado de ánimo

⁴² Vid. M. Eliade, *H^a de las creencias e ideas religiosas*. Madrid, ed. Cristiandad, 1978. I, p. 325.

⁴³ Mustatraf, II, p. 373.

⁴⁴ Santones, p. 44-5.

⁴⁵ Santones, p. 46.

que los árabes denominan *tarab*⁴⁶, consistente en el estado de excitación producido por la audición de música y canto y que no es exclusivo de los árabes, ni antiguos ni modernos⁴⁷, bien que sea en esta cultura en una de las que más patente se hace. Así describe al-Ŷāhiẓ el fenómeno: "Tres sentidos actúan juntos, sin contar el corazón que es el cuarto: para la vista, la contemplación de una hermosa y sugestiva esclava, pues la habilidad profesional y la belleza se unen en una curiosa mezcla para el placer de los aficionados; para el oído (...) disfrute del gozo producido por el instrumento musical; para el tacto, el deseo sexual y el deseo del coito (*bâh*)"⁴⁸.

Como es sabido, abundan las anécdotas referentes al éxtasis sensorial de numerosos personajes transportados por el deleite lírico. No nos extenderemos al respecto y tan sólo hemo de mencionar alguna opinión autorizada: "No es raro que quien oye una voz hermosa se desvanezca por el encanto que vive"⁴⁹. Por su parte, al-Ŷāhiẓ nos informa de la gran categoría y aprecio social que podían alcanzar las cantoras (*qiyān, qaynāt*): "Las más expertas conocen de memoria cuatro mil y más canciones, de dos o cuatro versos, lo que significa unos 12.000 versos (...). Pueden (las cantoras) llegar a ser *ummahāt al-awlād* para quienes inspiran un amor tan profundo que les perdonan todas sus faltas"⁵⁰. Y tan sólo como colofón recordar algún caso de enajenación mental ante la habilidad o dulzura de una cantante, por ejemplo los recogidos por Mas'ūdī referentes a al-Walīd b. Yazīd o a al-Amīn⁵¹, o el relatado por al-Ŷāhiẓ sobre Yazīd b. 'Abd al-Malik: "cuando la música le había emocionado rasgaba sus vestidos gritando: 'Echo a volar'; y Ḥabāba (la cantora) le decía: 'No vuelves, que te necesitamos'"⁵². A tales grados pueden conducir la emoción y la entrega al impacto sensorial.

La música en el Islam popular.

No obstante todo lo precedente, la música no sólo se ha mantenido y desarrollado enormemente en la sociedad islámica, en todas sus capas y en diversas situaciones, sino que incluso ha penetrado en el mundo religioso mismo, empezando por las cofradías de derviches. Estas organizaciones populares religiosas no sólo recurren a toda una gama de cánticos religiosos, sino a la danza misma en su procura

⁴⁶ Vid. 'Abd al-Karīm al-'Allāf, *at-Tarab 'inda l-'arab*. Bagdad 1963.

⁴⁷ "...hacer oír a las criadas una voz extremada, asegurándole que sería en extremo regalado de todas ellas" (Cervantes, *El celoso extremeño* en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1949, p. 909).

⁴⁸ Pellat, "Les esclaves...", *Arabica*, IX, p. 141.

⁴⁹ Al-Ibshī, *Mustatraf*, II, p. 375.

⁵⁰ Pellat, "Les esclaves...", *Arabica*, IX, p. 144.

⁵¹ Mas'ūdī, *Muřūj* (rev. Pellat), IV, p. 53; y *Muřūj*, IV, p. 267 respectivamente.

⁵² Pellat, "Les esclaves...", *Arabica*, IX, p. 134; cf. *Agānī*, XX, p. 106.

de éxtasis místico. Tales canciones religiosas suelen dedicarse al Profeta, a sus descendientes o a personalidades locales estimadas por sus virtudes humanas, su fe, su piedad, etc.

Sabida es la existencia de numerosas cofradías místicas que han adoptado música y baile como expresión del sentimiento religioso o como vía de acceso al éxtasis, etc. Desde los famosos derviches danzantes de Konia en la tumba de Mevlana Ḥalāl ad-Dīn ar-Rūmī hasta la cofradía Ḥisāwiyya que en el Mūled de Sīdī Bū Sa'īd (Túnez) hemos podido presenciar. A veces, los derviches en su entusiasmo llegan a prácticas escasamente ortodoxas como tragarse fuego, saltar sobre las llamas⁵³, o jugar con serpientes como describe Lane.

Sabemos también que las principales cofradías de derviches de Egipto (Ṣādiliyya, Qādiriyya, Badawiyya y Rifā'iyya) se sirven de ciertas formas musicales elementales pero conviene centrar un poco la cuestión: no se trata de un empleo indiscriminado de instrumentos y melodías. Aquellos que impliquen una riqueza tonal y abundancia de melismas están igualmente proscritos por la costumbre. Sin embargo, se da un contraste vivo entre las descripciones, con fuertes indicios de pervivencias folklóricas y mágicas de Asia Central que nos ofrece Ibn Battūta respecto a la cofradía Ahmadiyya-Rifā'iyya y la caracterización de la misma que presenta E. Bannerth: es posible que bajo el dominio de los tártaros las circunstancias favorecieran la entrada de elementos chamánicos en las prácticas de la Rifā'iyya en Umm 'Ubayda (Iraq) tales como tragarse sables o lumbre. La norma en la Rifā'iyya es más bien actualmente la contraria: sin gritos, ni grandes alharacas o exclamaciones censurables; el canto debe ser independiente del *dikr*. Algunas ramas de la cofradía y casi todas las otras permiten la participación de uno o varios cantores que recitan los elogios del Profeta, Dios, etc., mientras los asistentes repiten el nombre de Dios o se balancean a ese ritmo: Al-lāh, Al-lāh⁵⁴.

Sin embargo, el Islam carece de una música litúrgica comparable a la de los servicios religiosos cristianos. No existen coros, ni acompañamientos musicales de los oficios sacros aunque sí se han dado y se dan formas musicales diversas en las invocaciones y plegarias a Dios, tal en el recitado del Corán, en la entonación del *adān*, en las celebraciones de los sufíes y derviches y en los sencillos cantos religiosos de la gente. Por raro que parezca, la entonación o canturreo del Corán se ha convertido en una de las variantes de máxima maestría literaria y artística en el mundo musulmán. Los cantos que se ejecutan desde los alminares o en las mezquitas son relativamente recientes. Por primera vez se fijaron en el siglo XVIII en Damasco⁵⁵ y todavía algunos países árabes, como el reino de Arabia Saudí llegan incluso a

⁵³ Vid. nuestra traducción de Ibn Battūta, *A través del Islam*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 275, etc.

⁵⁴ Sobre cánticos religiosos en Egipto, vid. A. Mursī, *al-Ugnīyya aṣ-ṣa'bīyya*. El Cairo 1970, p. 90 y ss.

⁵⁵ S. Jargy, *Orient*, 1958, p. 120.

prohibir el canto religioso como contrario al espíritu del Islam y a las recomendaciones del Profeta.

Tal como veíamos más arriba, al igual que S. Clemente de Alejandría o Isaías (*Isaías*, 5, 12) los rigoristas del Islam lo que pretendían era preservar las inclinaciones y la mente del hombre de los "placeres" (*malāhi*), es decir, bebida, mujeres y música⁵⁶. Pero la resistencia social fue más fuerte y "los juristas comprendieron al fin el poder espiritual de la música aplicado a la religión, pero el problema residía en cómo aprobar un arte que inducía -o casi- a la fornicación y la bebida; así pues, la música religiosa debía distinguirse claramente de la profana. No era fácil encontrar la solución, pero al fin se dio con una ficción para diferenciar entre ambas formas. El canto en la vida corriente quedó denominado como *gīnā'* y el de aplicación religiosa como *ta'bīr* (interpretación). Así se aprobó el principio de una cierta forma musical religiosa"⁵⁷, pese a subsistir infinidad de resquemores, el menor de los cuales no era precisamente el carácter disoluto, borrachín y de mala reputación de los músicos (*ālātiyya*) populares⁵⁸.

El clima social mantenía -todavía en el siglo XIX- una ambivalencia contradictoria. Según Lane⁵⁹ en Egipto se consideraba que la música era indigna de que la gente cabal y respetable perdiése en ella el tiempo y pese a ello el mismo Lane señala la presencia continua de múltiples formas musicales en diversos momentos de la vida: vendedores, albañiles, lavanderas y *sobre todo* en las cofradías de derviches.

Pero hay más, con simultaneidad a ese uso musical en cofradías y fiestas religiosas, se había producido ya en la poesía culta, semiculta o dialectal⁶⁰ el empleo de un lenguaje puramente erótico para presentar el amor místico. El Hāŷy al-Baqqālī (siglo XVIII) canta a La Meca bajo la apariencia de una hermosa mujer cuyos encantos gusta de enumerar, tratándose en realidad de la Casa de Dios, la belleza espiritual o el Ideal Máximo simbolizados en el vientre, los muslos, los senos, los labios, que los iniciados identificarían con los objetos que en realidad se querían representar, aunque, a veces, la explicitación mística falle no poco. Parece que ya Sīdī Bū Madyan (patrón de Tremecén, donde murió en 1198) empleó poemas báquicos con finalidad pareja y, en efecto, los poetas erótico-místicos a veces declaran que el objeto de su amor es La Meca, Medina, Dios, la religión de Dios...,

⁵⁶ "(En las bodas)...en la España musulmana era, en cambio, el albogue, y hay muchas referencias a su uso en las bodas, contra lo que clamaban los alfaquíes rigoristas", F. de la Granja, "Del perro de Olías y otros perros", *Al-Andalus*, XXXVII (1972), p. 469.

⁵⁷ Farmer, "The religious music of Islam", *JRAS*, 1952, p. 62.

⁵⁸ Recuérdese, v.g. que en el *mawwāl*-romance de Ḥasan y Na'īma el impedimento para una relación normal (es decir, con boda) entre los jóvenes era la profesión del mozo (músico ambulante).

⁵⁹ Lane, p. 353.

⁶⁰ Vid. A. Belhalfaoui, *La poésie arabe maghrébine d'expression populaire*. Paris 1973.

pero otros se limitan a desarrollar las descripciones, o las secuencias seminarrativas sin hacer la menor alusión religiosa, por lo que el poema se puede degustar por los amantes de la poesía báquica o erótica, ya que no carecen de ninguno de sus elementos: buen vino, compañía dulce, noches en vela, amor incansable, música..., lo cual obliga al mismo Bū Madyan a declarar:

"No hagáis cuenta que deseamos la flauta del pecado:
nuestra flauta salmodia e invoca a Dios."

Pero no debe pensarse que la penetración de elementos musicales en mezquitas y celebraciones es homogénea en todos los países musulmanes: "Si se oye el *adān* en la mezquita *mālikī* de Argel, lo que se escucha es un canto monótono y monocorde sin apenas modulaciones, quizás por la proscripción original que los *mālikíes* aplicaron a la entonación del *adān*. Por el contrario, en Egipto se pueden encontrar formas de cantar el *adān* embellecidas y llenas de florituras y que siempre tuvieron buena aceptación en el país"⁶¹.

Las oraciones frecuentemente se salmodian o cantan sin ambages, veamos algunos ejemplos. Con fines preservadores se canta en Egipto lo siguiente, para ahuyentar a los genios (*'afārīt*) en las noches de Ramadán:

Ay, Ramadán; ay, tronco de cerilla...
Ay, el que prende a los duendes todos...
Ay, Ramadán; ay, cuenco de cobre...
A Abū l-'Abbās te eché encima...
y pasarás la noche con nosotros.
A Abū l-'Abbās te eché encima...
y te romperá la cabeza con el cerrojo⁶².

En otro país (Argelia, Mzab) y con la misma finalidad de aplacar a los genios se canta⁶³:

Huéspedes vuestrós, huéspedes de Dios,
huéspedes vuestrós y de mi Señor;
aquí estamos pidiendo perdón.
Vuestro dueño es nuestro señor Salomón.
Nada osharemos, no nos causéis dolor.
Ciegos, no podemos veros.
Sordos, no podemos oiros.
Somos musulmanes vuestrós
Nada osharemos, no nos causéis dolor.

⁶¹ Farmer, *JRAS*, 1952, p. 64.

⁶² M.Qandīl al-Baqlī, *Sūwar min adabi-nā as-sa'bī*, p. 96-97.

⁶³ A. M. Goichon, *La vie féminine au Mzab*, II, París, 1927, p. 142.

Otras canciones semejantes se cantan con fines propiciatorios o de formulación de deseos para la vida de un niño, tal en las ceremonias de *'aqīqa*⁶⁴ o con motivo de la peregrinación⁶⁵:

Como un valle, Profeta, es tu camino, como un valle.
 Por él marchan los peregrinos diciendo: "No es mi país".
 Dice: "Es el país del Profeta, de hermosas mejillas".
 Mis parabienes a quien cumple la promesa: Dios da la salud.
 Rostros de luna, nos enviásteis saludos de paz en alas
 de tórtola.
 Bajo el santuario del Profeta nos hizo sentar con las
 piernas cruzadas. El guía de los peregrinos pregunta
 nuestro origen.
 Somos peregrinos del Profeta en busca de amparo.
 Juntos nos sentamos bajo el santuario del Profeta
 y el guía nos pregunta nuestro origen.
 Somos peregrinos del Profeta que buscamos guía.
 ¡Cómo se alzan las olas! Capitán del navío, ¡cómo se alzan
 las olas!
 No temáis, soy un diestro marino, hecho a los viajes y
 a la vela nocturna.
 Soy un diestro capitán y el Señor es Quien ayuda.

Sobre la muerte de al-Husayn en Karbalā' se canta en Iraq, entre otras muchas, la siguiente elegía⁶⁶:

El alba está queriendo clarear,
 me levantaré y recitaré la oración del *falah*.
 Oiré caer a las gentes y el rasgado de las lanzas.
 Mi hermano, enhiesto como una pica, es caído y muerto.
 El corazón pesa mucho, Husayn,
 por reunir y soportar demasiadas llagas.
 Señores y siervos se sientan abatidos:
 ya se lamentan, ya tienen sombrío el corazón.
 Oh, Husayn, ¿cómo vengar a 'Abbūd
 si quedan de brazos cruzados?.

⁶⁴ Sobre la *'aqīqa*, vid. Lane, *Manners*, p. 54, nota 6; y T. Fahd, "Les fêtes de l'Islam", *REI*, XLVII, 1979, fasc. 2, p. 201.

⁶⁵ E. Bannert, "Une chanson populaire de pèlerinage", *MIDEO*, 6 (1959-61), pp. 403-404; otros cantos de peregrinos en Siria-Egipto, vid. al-Baqlī, *Wahdat al-'ādāt wa-t-taqālīd bayna Misr wa-ṣ-Ṣām*, El Cairo, 1963, p. 96 y ss.

⁶⁶ S. Jargy, *La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche Orient arabe*. Paris 1969, pp. 265, 286 y ss.

La circuncisión, uno de los ritos básicos para la pertenencia a la comunidad islámica, concita gran atención y -como es sabido- se practica entre los 3 y 7 años de edad a los hijos varones, bien en la misma casa o aprovechando alguna de las ferias o fiestas populares, por ejemplo un Mawlid (del Profeta, de un santo local para así conseguir la *baraka* y que la operación tuviera éxito, etc.). Veamos unos textos recogidos por el folklorista egipcio Ahmad Mursī⁶⁷:

(Estríbillo)
 Con cuidado, barbero, con cuidado..
 Hazme oír la llantina del pequeño.
 ¡Ojitos míos!
 (Estríbillo)
 Aquí está su mamá sentada sin el velo
 y en la muñeca pulseras por cientos.
 Aquí está su papá sosteniendo la bandeja
 para repartir los refrescos del niñito.
 ¡Ojitos míos!
 Sólo circuncidado al pequeño, pequeñito,
 el de la candela que alumbría y alumbría.
 Entró con sus remedios y sus cuchillas.
 Entró el maestro en nuestro patio interior,
 despacito a por él...
 Cuando llegue, su tío tomará las ropas.
 Sólo circuncidado al pequeño pequeño,
 el de la candela que alumbría y alumbría⁶⁸.

Hablar de música, canto o baile de sentido religioso en el Islam es hablar de las cofradías de derviches. Bien es cierto que los musulmanes de alto nivel cultural no siempre son favorables a sus manifestaciones externas pero con frecuencia pueden verse en El Cairo, v.g., grupos de cofrades llevando sus banderas y acompañando a sus *šayj* con carros adornados y en representación de los distintos gremios artesanales⁶⁹. Y aunque el baile haya sido prohibido en varias ocasiones dentro de las mezquitas por considerarse lugares para la comunicación con Dios⁷⁰ diversas cofradías lo practican junto con el *dikr*. Por ejemplo, la Rifā'iyya se reúne los jueves en Sayyida Zaynab, sábados en Sayyidna al-Husayn y viernes en la

⁶⁷ Mursī, p. 46 y 49.

⁶⁸ Otros textos sobre circuncisión pueden verse: en Argelia (Goichon, I, 160 y II, 76); en Túnez (aṣ-Ṣādiq ar-Rizqī, *al-Agāñ at-tūnūsiyya*, Túnez, 1967, p. 171-4); en Libia (al-Qaṣṣāṭ, *al-Adab aš-ṣa'bī fī Libiyā*, p. 141 y ss.); en Siria-Egipto (al-Baqlī, *Wahdat...*, p. 91).

⁶⁹ Jomier, J. Corbon, "Le Ramadan au Caire en 1956", *MIDEO*, 1956, 3.

⁷⁰ Al-Wanṣarīsī, *Mi'yār*, III, p. 252.

mezquita de ar-Rifā'i⁷¹. Sulaymān Ḷāmīl refiere así⁷² el ambiente presente en la celebración de as-Sayyid al-Badawī:

"El aspecto musical en los cánticos sufíes cumple un importante cometido: acceso de los cantantes a un elevado estado espiritual que los impulsa hacia Dios (...). Dentro de la mezquita el canto sólo tiene por apoyatura la garganta, es decir: está prohibido servirse de instrumentos⁷³. Pero fuera, donde se levantan las carpas del *dikr*, los instrumentos musicales desempeñan su papel habitual, instrumentos sencillos de viento, fabricados de ramas de árboles, caña, etc. como la *sallāmiyya* o el *argūl*, o de cuero, piel y madera como los adufes".

Los danzantes llegan a grados de obnubilación y cierto estado de posesión sobrenatural cuando la excitación llega al culmen⁷⁴ Lane refiere cómo en el día de 'Ašūrā' en El Cairo se congregan cofradías de derviches danzantes y relata el modo en que los mawlawíes turcos giran en círculo y luego individualmente mientras no cesan de glorificar el nombre de Dios⁷⁵.

Así relata E. Lane algunas de las escenas que presenciará en la fiesta de 'Ašūrā' en El Cairo:

"La mayor parte de los derviches son egipcios; sin embargo, entre ellos se cuentan numerosos turcos y persas. No hube de esperar mucho: enseguida comenzaron sus movimientos y como no me había apartado lo bastante lejos me encontré en un instante rodeado por unos cuarenta que, con los brazos extendidos y las manos juntas, habían formado un gran círculo. Por un momento pensé permanecer donde estaba y sumarme al *dikr*, pero luego, reflexionando, comprendí lo absurdo del intento y el riesgo de ser descubierto por lo que resolví salir de allí. Los derviches que componían el amplio anillo (el cual encerraba cuatro de las columnas de mármol del pórtico) comenzaron a ejecutar el *dikr*, exclamando una y otra vez "Allāh", arqueando a cada grito cabeza y cuerpo y dando un paso hacia la derecha, de modo que todo el corro se movía rápidamente en redondo. Tan pronto como iniciaron este ejercicio, otro derviche, un turco de la orden Mawlawī, en el centro, se puso a girar sobre sí mismo con los brazos estirados hasta que la velocidad del movimiento llegó a ser tanta que sus vestidos se extendieron y volaban como una sombrilla abierta. Así continuó durante unos diez minutos, tras lo cual se inclinó ante su superior, que

⁷¹ Bannerth, *La Rifa'iyya*, p. 19.

⁷² S. Ḷāmīl, "FI mawlid as-Sayyid al-badawī", *al-Ahrām*, 24, oct. 1969.

⁷³ Sobre instrumentos musicales utilizados por los derviches, *vid.* "Ādil al-Ālūsī, Lawāzim ad-darāwīs", *TŞ*, 11, año 5 (1974), p. 67 y ss.

⁷⁴ *Vid.* J. Janheinz, *Muntu. Las culturas neoafricanas*. México 1963, FCE, p. 82 y ss.

⁷⁵ Lane, p. 432.

estaba en pie dentro del círculo, sin dar signos de fatiga o mareo y se unió a los otros derviches que en el corro no habían parado de proclamar el nombre de Dios con gran vehemencia mientras se movían hacia la derecha" (Lane, pág. 432).

Tiene cierta importancia recordar que la danza es una actividad social desarrollada por personas entre las cuales existe un vínculo de asociación común y una experiencia basada en la proximidad de residencia y que este vínculo está reforzado por sentimientos de parentesco y otras fuerzas socializadoras. En efecto, señala Evans Pritchard⁷⁶: "1.) La danza es una actividad colectiva en la cual la personalidad individual total del que danza está complicada por la enervación (*sic!*) de todos los músculos del cuerpo, por la concentración de la atención requerida y por la acción de los sentimientos personales; 2.) En la danza, esta personalidad total del individuo se somete a la acción que sobre él ejerce la comunidad. Está obligado por el efecto del ritmo, así como por la costumbre, a tomar parte en la actividad colectiva, y se le exige que conforme sus acciones a las necesidades rítmicas; 3.) La elación, energía y autoestima del danzarín están en armonía con los sentimientos de sus compañeros danzarines, y este armónico concierto de los sentimientos y acciones individuales produce la máxima unidad y concordancia de la comunidad que es intensamente sentida por cada miembro. Debido a la danza, existe la tendencia a la benevolencia y a que se produzca un sentimiento de concordia".

Es interesante señalar la presencia masiva en las jaculatorias y breves oraciones que se pronuncian en el *dikr* por parte de los derviches del fonema /l/ (en la palabra Allāh, etc), lo cual nos recuerda el inciso "la, la" que aparece en las *muwaṣṣahas* hispanoárabes⁷⁷ o la referencia cervantina que estima imprescindible en el canto el "la, la, la de los que cantan"⁷⁸.

El mismo Lane (pp. 442 y ss.) ya mencionado reseña la ambientación del Mawlid an-Nabī:

"A principios del mes de rabi' al-awwal (el tercero del año lunar) se empiezan a disponer los preparativos del festival del nacimiento del Profeta, el llamado Mawlid an-Nabī. El principal escenario de esta romería se halla en el lado suroeste del vasto espacio abierto denominado Birkat al-Izbekiyah que en la época de la inundación se convierte casi en su totalidad en un lago (1205/1834): este es el caso de los años anteriores en que la fiesta se celebra en las orillas, pero en la actualidad se hace en el lecho seco del lago.(...) Durante el día, la gente allí congregada se divierte con los *ṣā'ir* (o recitadores del romance de Abū Zayd), magos, saltimbanquis, etc. Las *gawāzī*, últimamente han sido obligadas a jurar

⁷⁶ *La mujer en las sociedades primitivas*. Barcelona, ed. Península, 1971, pp. 181-2.

⁷⁷ Vid. Fanjul, *El mawwāl egipcio*, p. 66.

⁷⁸ Cervantes, *El licenciado Vidriera en Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1949, p. 886.

arrepentimiento abandonando su profesión de bailarinas; en consecuencia, en la romería ya no hay ninguna pese a que eran lo más sugestivo de entre todos los asistentes".

Sobre el *dikr* refiere Lane en el Mawlid an-Nabi:

"Los *zikkīr* (o ejecutantes del *dikr/zikr*) eran unos treinta extendidos en una elipse, la mayoría de ellos derviches Ahmadíes, gentes de las clases bajas vestidos medianamente y muchos de ellos con turbantes verdes. En un extremo del grupo había cuatro *munṣid* (o cantores de poesía) y con los cuales se encontraba un músico que interpretaba la flauta (*nāy*). El *dikr* empezó unas tres horas después de ponerse el sol y duró dos horas.

Los intervinientes comenzaron recitando la Fātiḥa juntos todos, tras haber exclamado su jeque: "al-Fātiḥa".

A continuación Lane refiere las salutaciones, bendiciones y mención del Profeta y de los cuatro primeros califas, todo ello a modo de introducción (general en las cofradías egipcias), acabada la cual empezó el *dikr*: "primero cantando - sentados- en voz baja "*lā ilāha illā Allāh*" e inclinando la cabeza y el cuerpo dos veces siempre que repetían la frase. Así siguieron un cuarto de hora para luego pasar a repetir la misma jaculatoria y movimientos pero a un ritmo más rápido. Mientras tanto los cantores entonaban con la misma melodía fragmentos de una casida o una *muwaṣṣaha* referentes al Enviado, motivo de amor y oración. Luego, los participantes se alzaron y continuaron repitiendo las mismas palabras en otro tono más bajo y ronco y girando la cabeza a derecha e izquierda mientras bamboleaban también los brazos. Uno de ellos cayó como un poseso (*malbūs*) al suelo gritando "Allāh, yā 'āmmī 'Ašmawi" y espumajeando, con los ojos cerrados y las manos convulsas. Concluye Lane "No hay duda de que esto era el resultado de un alto grado de excitación religiosa". A nadie extrañó el fenómeno y el mismo personaje de Lane repitió varias veces la suerte. Se recogió algún dinero para los cantores entre la concurrencia pero no para los *zikkīr* que no cobran nada".

Bibliografía

- . 'Abd al-'Azīz 'Abd al-Ŷalīl, "al-Mūsīqā aš-ša'bīyya al-magribiyya", *at-Turāt aš-ša'bī*, 10, año 8, 1977, p. 35.
- . 'Abd al-'Azīz 'Abd al-Ŷalīl, "al-Mizān fī l-mūsīqā al-andalusiyya", *at-Turāt aš-ša'bī*, 8, año 11, 1980, p. 55.
- . 'Abd al-Wahhāb Bilāl, "al-Mūsīqā wa-l-alḥān aš-ša'bīyya fī l-Kuwayt", *at-Turāt aš-ša'bī*, 9, año 9, 1978, p. 61.
- . 'Abd al-Wahhāb Bilāl, "Maqām ad-daṣṭ", *TŠ*, 3, año 11, 1980, p. 203.
- . 'Abd al-Wahhāb Bilāl, "Al-Ma'lūf...turāt al-mūsīqā wa-l-ginā' al-'arabī fī Lībiyā", *TŠ*, 10, año 8, 1977, p. 75.
- . 'Abd al-Wahhāb Akūmī, "al-Fūklūr al-magribī wa-anwā'u-hu", *TŠ*, 1, año 5, 1974, p. 139.
- . 'Ādil Kāmil al-Ālūsī, "al-Binā' at-taqlīdiyya li-l-mūsīqā al-'irāqiyya", *TŠ*, 8, año 9, 1978, p. 5.
- . Aḥmad 'Abd al-Māyid, *Li-kulli ugnīyya qīṣṣa*, El Cairo, 1970.
- . Aḥmad Ādam Muḥammad, "aṭ-Tubūl wa-uṣūlu-hā al-uṣṭūriyya", *al-Funūn aš-Ša'bīyya*, 12, marzo 1970, p. 56.
- . Aḥmad Ādam Muḥammad, "at-Tafsīr at-ta'rījī li-l-mūsīqā aš-ša'bīyya", *FŠ*, 15, diciembre 1970, p. 49.
- . Aḥmad Mursī, *al-Ugnīyya aš-ša'bīyya*. El Cairo, 1970.
- . Aḥmad Ṣadīq al-Ŷammāl, *al-Adab al-'āmmī fī Miṣr fī l-'aṣr al-mamlūkī*. El Cairo, 1967.
- . Aḥmad aṣ-Ṣūfī, "Lamḥa ta'rījiyya 'an ḥinā'at al-alḥān wa-l-awtār wa-l-anqār 'inda l-'arab", *FŠ*, mayo 1971, p. 213.
- . Alexandru, T., Azer, E., *Antología del folklore egipcio* (Discos). El Cairo, 1968, Ministerio de Cultura.
- . Asín Palacios, M., *Vidas de santones andaluces*. Madrid, imprenta editorial Maestre, 1933.
- . Augier, P., "La musique populaire au Sahara Algérien", *Annuaire Afrique du Nord*, 12, 1973, pp. 169-179.
- . Augier, P., "La musique populaire au Sahara Algérien" en *Culture et Société au Maghreb*, CRESM-CNRS, Paris, 1975, pp. 169-180.
- . Augier, P., "La polyrythmie dans les musiques du Sahara", *Libyca*, 19, 1971, pp. 217-233.
- . Augier, P., "Répertoire des musiques sahariennes. Bilan des Travaux", *Révue de L'Occident musulman et de la Méditerranée*, 11, 1972, pp. 171-179.
- . Augier, P., "Ethnomusicologie saharienne. Les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourara", *Libyca*, 20, 1972, pp. 291-311.
- . Azzouna, J., "Evolution de la musique arabe jusqu'au zagal", *IBLA*, 140, 1977, p. 213.

- . Bahīya Ṣidqī Rašīd, *at-Taqāṭīq aš-ša'bīyya*. El Cairo, 1968.
- . Bahīya Ṣidqī Rašīd, *80 ugniyya ša'bīyya min Wādī n-Nīl*. El Cairo, 1971.
- . Bannerth, E., "Une romance de Haute Egypte sur Saint Georges", *MIDEO*, 9, 1967, pp. 133-141.
- . Bannerth, E., "La Rifā'iyya en Egypte", *MIDEO*, 10, pp. 1-35.
- . Barbès, L., "La musique populaire des Arabes de Biskra et des environs", *AIEO* (Argel), 1960-1, pp. 301-358.
- . Beals, R.; Hoijer, H., *Introducción a la antropología*. Madrid, Aguilar, 1972.
- . Belhalfaoui, M., *La poésie arabe maghrebine d'expression populaire*. Paris, 1973.
- . Benachenhou, A., *Connaissance du Maghreb*. Argel, SNED, 1971.
- . Çagatay, N., "The tradition of Mawlid recitations in Islam particularly in Turkey", *Studia Islamica*, XXVIII (1968), pp. 127-134.
- . Corán, trad. J. Cortés, Madrid, ed. Nacional, 1980.
- . Chabrier, J. C., "Music in the Fertile Crescent: Lebanon, Syria, Iraq", *Cultures*, LIII (1974), pp. 36-58.
- . Chottin, A., *Tableau de la musique marocaine*, Paris, 1939.
- . Chottin, A., "Airs populaires recueillis à Fes", *Héspéris*, 3 (1923), pp. 275-258 y *Héspéris*, 4 (1924), pp. 225-238.
- . D'Erlanger, R., *La musique arabe*. Paris, 1930-1949, 5 tomos, Geuthner.
- . Eliade, M., *Hª de las creencias e ideas religiosas*. 2 vols., Madrid, 1978.
- . Evans-Pritchard, E.E., *La mujer en las sociedades primitivas*. Barcelona, ed. Península, 1971.
- . Fahd, T., "Les fêtes de l'Islam", *Révue des Études Islamiques*, XLVII (1979), pp. 191-205.
- . Fanjul, S., *Canciones populares árabes*. Madrid, 1976.
- . Fanjul, S., *El mawwāl popular egipcio*. Madrid, 1977.
- . Fanjul, S., *Literatura popular árabe*. Madrid, 1977.
- . Farmer, H. G., "The religious music of Islam", *JRAS*, 1952, pp. 60-65.
- . Farmer, H. G., "The music of *The Arabian Night*", *JRAS*, 1944, pp. 172-185 y *JRAS*, 1945, pp. 40-60.
- . Gerold, T., *La musique au Moyen Âge*. Paris, 1932.
- . Hammūdī Ibrāhīm, "an-Nūba wa-uṣūlu-hā fī l-Maghrib", *TŠ*, 10, año 8, 1977, p. 181.
- . Heródoto, *Historia*. Madrid, Gredos, 1977.
- . Husayn 'Alī Mahfūz, *Qāmūs al-mūsīqā al-'arabiyya*. Bagdad, 1977.
- . Husayn Naṣṣār, *aš-Ši'r aš-ša'bī al-'arabī*. El Cairo, 1962.
- . Al-Ibshīhī, *al-Mustatraf fī kulli fann mustazraf*, (tr. Rat.), Paris, 1899.
- . Janheinz, J., *Muntu. Las culturas neoafricanas*. México, FCE, 1963.
- . Jargy, S., "Chant populaire et musique savante en Proche Orient Arabe", *Orient*, 1958, I, pp. 107-122.
- . Jargy, S., *La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche Orient Arabe*. Paris, 1970.

- . Jargy, S., *La musique arabe*. Paris, PUF, 1971.
- . Jaussen, J. A., *Coutumes palestiniennes. I. Naplouse et son district*. Paris, 1927.
- . Jenkins, J.; Rousing Olsen, P., *Music and musical instruments in the world of Islam*. Londres, 1976.
- . Jomier, J.; Corbon, J., "Le Ramadan au Caire en 1956", *MIDEO*, 3 (1956), pp. 1-74.
- . Kamāl an-Naŷmī, *al-Ginā' al-miṣrī*. El Cairo, 1966.
- . Kamāl an-Naŷmī, *Ašwāt wa-alḥān 'arabiyya*. El Cairo, 1968.
- . Kāzim Sa'd ad-Dīn, "al-Mūsīqā wa-l-ginā' wa-r-raqṣ al-mawrītānī", *TŠ*, 12 año 10, 1979, p. 29.
- . Lane, E., *An account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. Londres-N. York, 1973 (Rep.), Dover Public.
- . Lecerf, J., "Littérature dialectale et renaissance arabe moderne", *Bull. d'Études Orientales de l'Institut Français de Damasco*. El Cairo, 1933.
- . Al-Mahdī, S., *La musique arabe*. Paris, 1972.
- . Maḥmūd Ahmād al-Ḥifnī, "al-Mūsīqā aš-ša'bīyya fī n-Nūba wa-ṣilatu-hā bi-l-mūsīqā al-miṣriyya al-qadīma", *FŠ*, 13, junio 1970, p. 9.
- . Maḥmūd Ahmād al-Ḥifnī, "al-Mūsīqā wa-l-agānī bi-Miṣr fī alf 'ām", *FŠ*, 9, junio 1969.
- . Maḥmūd Ahmād al-Ḥifnī, "Mūsīqā al-Qāhira fī alf 'ām", *FŠ*, 16, marzo 1971, p. 8.
- . Maḥmūd Ahmād al-Ḥifnī, "an-Nāhiya aš-ša'bīyya fī mu'tamaray al-mūsīqā al-'arabiyya allādayni 'uqidā bi-l-Qāhira fī māris 1932 wa-dīsambar 1969", *FŠ*, 12, marzo 1970, p. 9.