

Luca Chiantore

UN FENÓMENO INTERPRETATIVO SIN IGUAL: LA LLAMADA ISLÁMICA A LA ORACIÓN.¹

Llegué a Egipto por primera vez a finales de julio del año 2001. Viajaba entonces como simple turista; la tierra del Nilo y las antigüedades faraónicas eran suficiente reclamo como para lanzarme, por una vez, a unas vacaciones en línea con la oferta de un dépliant de agencia de viajes: unos días recorriendo las ruinas del Alto Egipto, las exóticas bellezas de Asuán y Luxor, los paisajes desérticos del lago Nasser y unos días de descanso en el Mar Rojo. Para terminar, cómo no, una breve estancia en el Cairo: justo el tiempo para visitar las pirámides, el Museo arqueológico y realizar las últimas compras en medio del bullicio de sus once millones de habitantes. O, al menos, eso pensaba.

Egipto es un país de tales bellezas y tales atractivos que habitualmente, en los viajes organizados, la etapa cairota se deja para el final y pasa bastante desapercibida: tantas imágenes, tantos sabores, tantos aromas llevas acumulados en tu memoria que cuando llegas a la capital no parece quedar espacio para más. Pero puede suceder, como fue mi caso, que una serie de coincidencias te desvelen de golpe una realidad diferente, que ilumina retrospectivamente lo vivido en los días anteriores.

Desde aquel día he vuelto a Egipto muchas veces, he entablado amistades, he visitado nuevos lugares, he ido comprendiendo algunas de las tantas cosas que no entendí durante aquel primer viaje. He vuelto a Luxor y he vuelto a Asuán, he navegado una y otra vez por el Nilo, pero para mí Egipto sigue siendo, como lo fue en aquel primer viaje, El Cairo. Sigo enamorado como el primer día de esa ciudad y de sus contradicciones, de sus olores y de sus luces, de sus cafés y de sus calles, siempre imprevisibles. Volver a encontrarme con ella y con sus gentes se ha convertido en una cita periódica, que despierta en mí una expectación que no decrece con los años. Y con los años he entendido una cosa: que me enamoré del Cairo por su voz.

Hay ciudades que saben cantar. Goethe, en su *Italienische Reise*, describe las antífonas de los gondoleros venecianos y los desbocados cantos de la plebe de Roma como quien está describiendo un rasgo de la personalidad de la propia ciudad, no de los individuos que la forman. Algo de esto sentí en El Cairo el día en que por primera vez oí la llamada a la

¹ Este texto fue escrito en verano de 2004, partiendo de la documentación recogida durante cuatro distintas estancias en Egipto, en julio-agosto de 2002, noviembre de 2002, enero de 2003 y noviembre de 2003.

oración. Nunca había estado en un país islámico, y de lo que era una llamada, un *adhan*, no tenía una idea muy precisa. Por ello, tal vez, me quedé boquiabierto la primera vez que oí de cerca al Sheik Said, en la Mezquita del Sultán Hassan, cantar sin amplificación una llamada a la oración. Y nunca podré olvidar el momento en que, pocas horas después, por primera vez pude escuchar una llamada en plena calle, cuando lo que puede oírse no es una voz, sino un concierto de voces diversas, disparadas todas ellas desde antediluvianos altavoces en absoluto preparados para la descarga de decibelios que se les exige.

Para mí, la voz del Cairo es el sonido de la llamada a la oración. Cada vez que vuelvo al Cairo, vuelvo a la Mezquita del Sultán Hassan; a veces entro y me siento en la alfombra de su patio abierto, a la espera de ese mágico momento; otras veces me quedo fuera, en la frenética Midan Salah ad-Din, la plaza de Saladino, para escuchar mejor el multitudinario canon que crean las miles de mezquitas de la ciudad llamando simultáneamente a sus feligreses, pero desfasadas de unos pocos segundos: un fenómeno indescriptible, incomparable con cualquier otro.

SORPRESAS

En el paisaje acústico de cualquier ciudad musulmana, la llamada a la oración constituye una manifestación sonora cotidiana. Un fenómeno de gran interés antropológico y acústico, impactante para el filósofo de la música y estimulante como ningún otro para quienes estudiamos la teoría de la interpretación, cautivante por su habilidad de adaptar la tradición más arcaica a la modernidad del sonido amplificado y, además, aparentemente sencillo de estudiar, ya que se desarrolla en público, en plena calle y a la vista de todos.

Sería lógico esperarse, pues, que semejante manifestación sonora haya sido objeto de estudios numerosos y muy diversos. En cambio, no es así. Buscar en el RILM alguna monografía con referencias a la llamada a la oración es una interesante experiencia. Por muy increíble que parezca, no hay entradas. Ni *adhan*, su nombre árabe en la transcripción fonética más usual, ni su equivalente turco *ezan*, ni *athan* o *azan*, como a veces se encuentra escrito, ni las fórmulas inglesas *call for prayer* o *call to prayer*, ni las correspondientes expresiones usadas en otros idiomas nos permiten acudir, en el momento de redactar estas líneas (2004), a un texto de envergadura dedicado a este fenómeno. Tan sólo hallamos algunas esporádicas referencias a reseñas discográficas; un único artículo publicado en *Ethnomusicology* a principios de 1999² dedicado al caso específico de Singapur, y algunas publicaciones que, sin dedicarse específicamente al tema, contienen algunas referencias a la

² Lee, Tong Soon: 'Technology and the production of Islamic space: The call to prayer in Singapore'. *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 43, nº 1: pp. 86-100.

llamada a la oración.³ Es un fiel reflejo de la realidad: sobre la llamada a la oración hay muy poco escrito, en Occidente, y no existe ningún estudio de referencia que nos sirva de apoyo para desarrollar reflexiones de peso. Ningún estudio comparable, por ejemplo, a la magnífica obra de Kristina Nelson *The Art of Reciting the Qur'an* dedicada a la cantilación del Corán.

A diferencia de lo que podría imaginarse, la situación no es muy distinta en los países musulmanes. Los estudios musicales de tipo académico —cuando no se ciñen la música occidental y se orientan hacia las tradiciones autóctonas— tienden a centrarse en la música culta o en el folklore, sin ver en los componentes sonoros de la devoción religiosa un interesante objeto de estudio. La consecuencia es que tanto en la Music Library of Cairo como en la Biblioteca Alexandrina no puede hallarse ni un texto que incluya referencias de peso a este tema, ni menos todavía una monografía. No es, pues, de textos escritos de donde hemos de empezar nuestro estudio, sino de la observación directa del fenómeno sonoro y de sus múltiples relaciones con otras manifestaciones musicales.

EL TEXTO Y EL RITUAL

Uno de los cinco pilares del Islam obliga a los musulmanes a rezar, cinco veces al día, con la frente orientada hacia la Meca. La llamada (*adhan*) a dicha oración (*salat*) nace de la necesidad eminentemente práctica de avisar y congregar a los feligreses. Se repite, pues, cada día cinco veces, la primera al amanecer y la última ya entrada la noche. La llamada es efectuada tradicionalmente por el muecín (*al-muaddin*) desde el alminar de la mezquita, de quince a treinta minutos antes de la hora establecida para la propia oración y no presenta variaciones de relieve en función de la hora ni del período del año. El muecín exhorta a los feligreses a través de un texto convencional que tiene únicamente una pequeña variante en el caso de la oración del alba, la primera del día, y que depende sólo en mínima parte de las distintas “escuelas”. Las propias diferencias formales entre las llamadas suníes y chiíes se

³ Entre ellas, Salah Al-Mahdi: ‘Les formes improvisées de la musique arabe’ (en *The-world-of-music/Die-Welt-der-Musik/Le-monde-de-la-musique*, 1976; XVIII/3, pp. 42-45) y Jacques Porte (ed.): *Encyclopedie des musiques sacrees*, I. Paris: Labergerie, 1968. En realidad, si perfeccionamos la búsqueda extendiéndola a otros términos, el RILM nos permite alcanzar al menos una entrada que efectivamente tiene relación con el objeto de nuestra investigación. Se trata de una breve publicación de la Universidad de Cincinnati, *Oriental elements in the invitorium of the muezzin*, escrito por Hakham Kakurdi, 68 páginas que según el RILM incluyen ejemplos musicales y bibliografía: un texto de escasísima difusión, ausente de la mismísima Library of Congress de Washington. La irreperibilidad del texto y su evidente marginalidad muestran por sí solas el poco interés que el tema ha suscitado hasta la fecha en el mundo académico.

limitan a la inserción de un octavo verso —con referencias a Alí, yerno de Mahoma— como añadido al texto básico siguiente:⁴

<i>Allahu akbar</i>	Dios es el más grande! (4 veces)
<i>ash-hadu an la ilaha illa-llah</i>	Afirmo que no hay más dios que Dios ⁵ (2 veces)
<i>ash-hadu anna Muhammadan rasulu-llah</i>	Afirmo que Mahoma es su profeta (2 veces)
<i>hayya ala-s-salah</i>	Venid a la oración ⁶ (2 veces)
<i>hayya ala-l-falah</i>	Venid a la salvación (2 veces)
<i>Allahu akbar</i>	Dios es el más grande! (2 veces)
<i>la ilaha illa-llah</i>	No hay más dios que Dios

Este *adhan* debe pronunciarse estando de pie, y los musulmanes presentes, al menos en teoría, han de repetir en voz baja aquello que va diciendo el muecín. Al terminar, es usual que los presentes reciten también en voz baja una invocación ritual, la *du'a*, cuyo texto varía ligeramente en función del área geográfica y las escuelas coránicas. La versión más usual en Egipto es:

<i>Allahumma rabba hadiid-da'wati-tammah</i>	Oh Dios, Señor de esta perfecta llamada
<i>was-salatil-qaa'imah</i>	y de la oración que va a decirse
<i>ati Muhammadan al-wasilati</i>	concede a Mahoma la grandeza
<i>wal-fadila wab'at-hu maqaman mahmudan</i>	y la dignidad, elevándole al rango más glorioso
<i>alladhi wa'adtah</i>	como Tú le has prometido

⁴ La transcripción fonética y la correspondiente traducción se han realizado a partir de Haláwa (1993: 14-17), Chevalier (1986: 252) y de las traducciones inglesas publicadas en la página web del *Shadhilyya Sufi Center of North America* (<http://suficenter.org>).

⁵ La fórmula *la ilaha illa-llah*, llamada *shahada*, es una de las fórmulas clave del Islam y presenta importantes problemas de traducción (cf. Chevalier, 1986: 252-253). El término final, en árabe, es obviamente *Allah*, pero una traducción del tipo “no hay otro Allah que Allah” no habría tenido ningún sentido. La traducción más usual de este verso —“no hay otro dios que Allah”— tiende a establecer una separación que no hace justicia al elegante y musical juego de palabras que se establece en el verso árabe original, ni con la auténtica pretensión de este verso orientado a remarcar el monoteísmo del musulmán y no su rechazo de otras confesiones religiosas. Recordemos que el término *Allah* es la única palabra que conoce la lengua árabe para nombrar a Dios. No debe entenderse, pues, como nombre propio, sino como término genérico, aunque la peculiaridad de su significado impide que pueda adaptarse a ninguna otra situación. Puede resultar interesante recordar que los cristianos coptos de Egipto, en las plegarias y los sermones realizados en lengua árabe llaman Allah a su propio Dios, el Dios cristiano.

⁶ En este punto, durante la oración del alba se añade el insólito verso siguiente (tras él, la llamada sigue el texto base hasta el final): *As-salatu khairum min an-nawm* (“orar es mejor que dormir”), repetida 2 veces.

Tras la llamada principal, poco antes de la oración y una vez ya congregados los fieles en la mezquita, tiene lugar una segunda llamada (*iqama*, o *iqamatus-salah*). Por lo general, es más rápida y menos solemne que la primera y su texto es una variante del texto básico del *adhan*:

<i>Allahu akbar</i>	Dios es el más grande! (2 veces)
<i>ash-hadu an la ilaha illa-llah</i>	Afirmo que no hay más dios que Dios
<i>ash-hadu anna Muhammadan rasulu-llah</i>	Afirmo que Mahoma es su profeta
<i>hayya ala-s-salah</i>	Venid a la oración
<i>hayya ala-l-falah</i>	Venid a la salvación
<i>qad qamati-s-salah,</i>	Ahora estamos presentes para la oración (2 veces)
<i>Allahu akbar</i>	Dios es el más grande! (2 veces)
<i>la ilaha illa-llah</i>	No hay más dios que Dios

Esta segunda llamada se realiza desde el interior de la mezquita mirando hacia la Meca, y a continuación tiene lugar la oración propiamente dicha, que incluso en el caso de la oración del mediodía de los viernes y en las festividades solemnes tiene una dinámica no particularmente atractiva para el musicólogo. Los textos en ella no se entonan y el único acontecimiento de relieve es el impactante *amin* característico de las oraciones solemnes, que con su imponente sonido largo y tenido al unísono rompe de repente la amortiguada intensidad sonora de todo el ritual.

FENÓMENOS PLURIFOCALES

El primer elemento característico de la llamada, aparentemente obvio pero decisivo, es que se trata de un fenómeno público: la voz del muecín se expande en un espacio potencialmente ilimitado, proyectándose desde la mezquita hacia la población que la rodea con la clara voluntad de hacerse oír, de entrar en las casas, de impregnar cada esquina de la ciudad. No obstante, al menos en el medio urbano, el muecín no está solo; su invocación se cruza con otras llamadas, las que proceden de otras mezquitas cercanas, y que parecen a menudo respuestas a la llamada del primero. No hay, sin embargo, ninguna voluntad imitativa; todos responden a la común voluntad de realizar la misma acción en el mismo momento del día. Un momento que, por otra parte, no se corresponde con precisión milimétrica a ningún reloj: la tradición determina que las horas de oración no estén contabilizadas de forma aritmética, sino marcadas por la posición del sol.

Los propios nombres de las oraciones nos recuerdan esta conexión. La primera oración, o oración del alba (*Fayr*), debe realizarse entre “el alba y la salida del sol”; la

segunda, *Az-Zuhr* (mediodía), tiene lugar a penas el sol ha alcanzado su cenit; la tercera, la oración de la tarde (*Asr*) se realiza, según la tradición, “desde el momento en que las sombras de los objetos sean iguales a los mismos, hasta la puesta del sol”; le sigue la oración del anochecer (*Magrib*), entre la puesta del sol y el final del crepúsculo; y finalmente la oración del *Isa*, la oración de la noche, que debe tener lugar tras la desaparición del crepúsculo (cf. Haláwa, 1993: 5).

Hoy en día el respeto de una tradición que, como puede apreciarse, deja mucho margen de movimiento —especialmente en el caso de las oraciones de la tarde y de la noche— se encuentra matizado por las necesidades de una sociedad profundamente influida por otros ritmos de vida. En la práctica, las llamadas acaban por tener un horario no tan variable y según el período del año es posible definir la hora exacta en las que tendrán lugar. Pero aún a riesgo de establecer incómodos paralelismos, no es impropio decir que las horas de oración nos recuerdan que gran parte de la sociedad egipcia aún no ha consumado (y quién sabe si nunca cumplirá) la que Jacques Le Goff en el título de un célebre ensayo (Le Goff, 1960) definía como la transición del *tiempo de la iglesia* al *tiempo del mercante*.

Esta manifestación sonora, originada por distintas fuentes y de una forma de algún modo coordinada, recuerda experiencias sonoras propias de la música religiosa europea, desde Gabrieli a Biber, marcadas por precisos espacios físicos. Y recuerda aún más las investigaciones de autores contemporáneos como Iannis Xenakis, o las ingeniosas puestas en escena de las óperas de Karlheinz Stockhausen. No obstante, en todos estos casos el replanteamiento de la relación espacial que se establece tradicionalmente entre el intérprete y el oyente no abandona la idea de un espacio cerrado, incluso más cerrado de un habitual auditorio. Ni los conciertos al aire libre (incluyendo tanto los conciertos clásicos como todo tipo de música moderna) parecen querer o saber renunciar a la tradicional direccionalidad de la escucha tan arraigada en la cultura occidental.

Para encontrar una situación que recuerde aunque sea de lejos la realidad de una llamada a la oración hemos de dirigirnos a los márgenes de los cánones “oficiales” de nuestra música. La mejor definición de lo que representa el fenómeno sonoro de una llamada a la oración la encontramos en un texto del semiólogo Rubén López Cano, *Música Plurifocal. Los conciertos de ciudades de Llorenç Barber* (1997), dedicado a reflexionar sobre los conciertos de campanas de este conocido músico valenciano. Como en el caso de las invocaciones de los muecines, también las campanas de Llorenç Barber esparcen su sonido hacia la ciudad, sin contar con un espectador localizado en un lugar concreto sino con la voluntad de llenar el espacio circundante con sonidos provenientes de distintos lugares. Y es particularmente importante subrayar la dimensión *urbana* de estas músicas *plurifocales*, que no tendrían sentido en un medio rural. De hecho, la naturaleza polifónica y plurifocal de la llamada a la oración sólo se manifiesta como tal en las ciudades de cierta dimensión: en los pequeños poblados donde sólo hay una mezquita el fenómeno es totalmente distinto.

¿UN CANON HETEROFÓNICO?

En ámbito etnomusicológico se ha subrayado a menudo la importancia de la heterofonía en numerosas culturas musicales incluso muy próximas a nosotros. Sabemos bien cuán característico resultado sonoro puede producir esta propensión a realizar simultáneamente “versiones” ligeramente distintas de una melodía dada, introduciendo las que según la música clásica occidental serían ornamentaciones o cambios de afinación sin más coherencia que el hecho de tener todas un mismo punto de partida.

No es difícil aplicar a la llamada a la oración esta misma definición. La llamada se realiza a partir de un texto de base, igual para todos y totalmente codificado. Pero la entonación no está marcada por ninguna pauta escrita, ni por una tradición totalmente vinculante, de modo que el componente sonoro en todos sus aspectos puede variar profundamente de un muecín a otro. Simultáneamente puede oírse una llamada más uniforme y otra ingeniosamente ornamentada, una más extrovertida y otra más íntima. En nuestro oído se acumulan tercios, cuartos y sextos de tono mezclados con intervalos que reconocemos infaliblemente como segundas mayores, terceras menores y quintas justas.

El aspecto más cautivante de esta peculiar heterofonía es que las voces que la componen no empiezan ni terminan en el mismo momento, sino proceden por lo general con cierto ligero desfase, un desfase que adquiere dimensiones colosales precisamente en el caso del Cairo, donde los muecines son, literalmente, decenas de miles. De este modo, lo que oímos es una especie de canon, un inmenso canon de dimensiones descomunales que aunque no nazca con esa intención acaba por presentarse como tal a nuestro oído.

La naturaleza “imitativa” de esta peculiar polifonía se hace aún más sugerente para el observador occidental por otra característica sólo aparentemente obvia: en cada caso, las llamadas tienen no sólo una distinta interválica y una ornamentación variada, sino una extensión en el tiempo que también depende de las predilecciones individuales del muecín. El texto, por supuesto, es invariable, pero no así la duración proporcional de las sílabas, de modo que la llamada desde el alminar de una mezquita puede extenderse durante un tiempo que sea el doble o el triple que el que llama a la mezquita vecina. En los trabajos de campo que hemos efectuado en Egipto, así como en las observaciones sobre los documentos recogidos y publicados por distintos investigadores, la sola cuádrupla repetición del “Allahu akbar” inicial, principio de toda llamada, puede variar hasta diez veces su extensión.

Esta duración variable en la emisión de un mismo texto vocal rememora inevitablemente un capítulo muy concreto de la historia de la polifonía occidental: la práctica de los cánones mensurales. Obviamente, la milimétrica organización de la *Missae Prolationum* de Ockeghem y los juegos de encaje de Pierre de la Rue distan mucho de la anárquica belleza de una llamada del mediodía de un viernes, la más solemne y por tanto la más compleja y heterogénea. No obstante, la complejidad sigue estando allí: más parecida,

en este segundo caso, al caos organizado del cálculo fractal que a la aritmética precisión de los polifonistas flamencos del siglo XV, pero siempre basada en la idea de que la variedad en la imitación puede residir precisamente en la duración de los valores. Un supremo homenaje a la dimensión *temporal* de la realidad de la que la música y la religión saben más que ninguna otra faceta de la existencia humana.

ENCUENTRO DE CULTURAS

Un canon heterofónico, mensural y plurifocal: así podríamos definir la llamada a la oración. Se trata de una provocación, por supuesto, ya que términos como éstos intentan explicar fenómenos cuya intención es totalmente distinta del que es nuestro objeto de estudio. Mantienen, esto sí, una similitud formal, y esto es un hecho. Pero lo que esta fórmula no dice es que esta variedad de emisiones, intervalos y ornamentos sintetiza el aspecto más extraordinario de la relación entre música y religión islámica. Valdrá la pena profundizar en ello con atención.

Hemos subrayado la enorme variedad de formas que puede asumir en Egipto la llamada a la oración. Esta variedad es especialmente evidente en el norte, tierra que desde la llegada del Islam, en el siglo VII, no ha dejado de acoger gentes de culturas musicales diversas, desde árabes y palestinos hasta beduinos del desierto libio y nubios del sur: todos ellos musulmanes, pero de etnias y tradiciones muy distintas. Obviamente, la influencia árabe es predominante en El Cairo. Pero El Cairo es también un polo de atracción para jóvenes universitarios de todo el mundo musulmán, y en la Universidad de Al-Azhar, la más antigua del mundo, siguen formándose los imames de la mayoría de los países de África y Asia. Nigerianos, malienses, paquistaníes o indonesios acuden al célebre centro de estudios, residen durante años en la capital egipcia y a veces ni siquiera vuelven a sus países de origen una vez terminados sus estudios, lo que contribuye a hacer de la ciudad un fascinante crisol de culturas.

Por otra parte, existe el fundamental influjo otomano. La élite política en Egipto ha sido de origen turco durante más siete siglos, y musicalmente hablando este predominio no ha dejado sólo huellas fundamentales en la producción instrumental (el qanun, el instrumento por excelencia de la música popular egipcia, es de origen otomano) sino también en la devoción religiosa. Las hermandades sufíes de raíz turca, en particular, siguen presentes hoy en día en el Cairo, y con ellas la tradición de los derviches giratorios — conservada sobre todo como atracción turística (inevitable aquí como en la propia Estambul) — junto con otras prácticas devocionales arraigadas en importantes segmentos de la población.

Todo esto, sin moverse del Cairo. Pero si además viajamos por Egipto, esta misma variedad adquiere una nueva dimensión, microcosmos a su vez de la fascinante

heterogeneidad del mundo islámico en su conjunto. Las llamadas a la oración en Ismailia y en las otras ciudades del canal de Suez, se hacen eco de la importante presencia de comerciantes orientales, indios y persas, que hasta allí llegaban incluso mucho antes de la construcción del canal. En la península del Sinaí, las pocas áreas habitadas aún no totalmente desfiguradas por el turismo de “sol y playa” del Mar Rojo denotan la influencia de las poblaciones tradicionalmente nómadas de la península arábiga, tan distintas, por otra parte, de las culturas beduinas del desierto occidental, en cuyas oasis se llegan a hablar (como en el caso de Siwa, cerca de la frontera con Libia) lenguas que no mantienen ninguna relación con el árabe.

Aún más impactante es el caso del llamado Alto Nilo, en el sur, donde la población es mayoritariamente producto de ancestrales cruces entre árabes y negros de los actuales Sudán, Etiopía y Chad. La etnia más importante y definida de esta zona, los nubios, tienen una cultura musical de increíble riqueza pero totalmente distinta de la árabe. Su sistema musical se organiza entorno a escalas pentatónicas, descartando casi completamente los melismas microinterválicos tan característicos de la música árabe, y sus frases simétricas, en compás por lo general binario y con una base rítmica muy marcada, muestran con precisión sus vínculos con las culturas del África subsahariana.

En Asuán, capital del sur desde tiempos inmemoriales, es fácil constatar la influencia de estas tradiciones sobre la llamada a la oración: los melismas frecuentes en el norte a menudo dejan paso a intervalos simples y exactos; una sonoridad gutural sustituye la tradicional emisión de cabeza y —lo que es más sorprendente— la métrica de los versos tiende a una simetría prácticamente desconocida en El Cairo. La influencia de la música nubia está fuera de toda duda.

El caso egipcio es, por supuesto, un modelo a pequeña escala de la realidad de conjunto de la sociedad islámica a nivel planetario. Las barrocas llamadas de Pakistán, las rocosas y severas voces nigerianas, la tímbrica peculiarísima de los muecines de Indonesia o la ingeniosa diversidad de las llamadas turcas y magrebíes (que podemos apreciar en las grabaciones publicadas en diversas colecciones de documentos etnográficos) son otros tantos ejemplos del infinito potencial de un género que es ejemplo de flexibilidad y adaptación. Aún así, Egipto se nos presenta como una tierra de insustituible riqueza, tanto por la diversidad de sus tradiciones como por el profundo sentimiento religioso de sus gentes.

UNA “BUENA VOZ”

La libertad de la que dispone el muecín pone de manifiesto su cultura, sus orígenes, sus predilecciones. Pone de manifiesto el entorno musical que le vio crecer, pero también sus estudios y su propio itinerario formativo. De ahí que, incluso lejos del Cairo, los muecines que han estudiado en la capital egipcia o tienen una educación más completa tiendan a

manifestar con menos intensidad los rasgos autóctonos, adecuándose frecuentemente al modelo ecuménico representado por las autoridades religiosas de la Universidad de Al-Azhar. Pero las sorpresas no faltan, hasta el punto que una de las llamadas más sorprendentemente distintas que he podido escucharse recientemente en Egipto es precisamente la de la propia mezquita de Al-Azhar, con sus fantasiosos melismas encajados en intervalos de chocante asimetría.

Puede parecer una contradicción, y lo sería si la manera de realizar la llamada entrara de algún modo dentro de la formación coránica. Pero no es así. La figura del muecín es una peculiarísima muestra de la unicidad de la religión islámica. Los muecines no pertenecen a ninguna jerarquía religiosa; de hecho, ni siquiera existe el *cargo* de muecín: lo único que se exige para desempeñarlo, como todo musulmán sabe, es tener “buena voz”. ¿Qué se entiende con ello? Es inevitable pensar en algún modelo estético, relacionado con el timbre y el tipo de emisión. Por el contrario, la “buena voz” es, por encima de todo, una voz potente, una voz capaz de llegar lejos y alcanzar así todos los rincones del barrio. La belleza del timbre es secundaria, en todo caso subordinada no sólo a la intensidad sino a la capacidad de sostener notas largas y potentes gracias a una adecuada respiración.

El simple requisito de una “buena voz” nos recuerda la importancia de la aceptación del muecín por parte de la comunidad. No se trata de una tarea especialmente prestigiosa, sino de un cargo que se desempeña por iniciativa propia, con la tácita pero indispensable aceptación de los feligreses. En efecto, el muecín se limita a *llamar* a la oración: la oración propiamente dicha la dirige otra persona. Una persona que, a su vez, puede ser el imam de la mezquita o también otro feligrés, por lo general mayor y de comprobada devoción. Como puede apreciarse, la organización de estas tareas es el fiel reflejo de una forma muy comunitaria y en absoluto jerarquizada de vivir la religión. Los muecines no pertenecen a ninguna estructura religiosa. El Islam no tiene una Iglesia en el sentido cristiano del término: predica un contacto directo entre Dios y el individuo, de modo que ni siquiera la única autoridad existente, el imam, tiene valor de “intermediario” ante la divinidad, siendo un simple coordinador de las actividades de la mezquita y un punto de referencia para cada miembro de la comunidad en asuntos religiosos.

Esta realidad, aplicada al caso de la llamada a la oración, tiene una especial trascendencia. El hecho de que la realización de la llamada se aprenda por simple imitación y reelaboración propia —consciente o inconsciente— de lo oído impide que existan “escuelas” en el sentido académico del término. No hay maestros, no hay clases donde aprender o perfeccionarse. Todo lo que el muecín hace es producto de su iniciativa personal, reflejo de su personalidad y sus preferencias. Incluso no es difícil reconocer las tendencias en su mismo nacer: la creciente proximidad de una parte importante de la juventud egipcia por las posiciones wahabíes predominantes en Arabia Saudí se ve perfectamente reflejada por la creciente similitud entre las llamadas de la Meca y las que escuchamos en los barrios periféricos del Cairo o en ciudades de provincia como Beni Suef o Al-Minya. Cada vez es

más fácil escuchar, a través de la televisión vía satélite, las oraciones desde la propia ciudad santa del Islam, y la fascinación por el mensaje ultraconservador del wahabismo ejerce sobre los jóvenes más alejados de la fascinación capitalista un indudable atractivo que se ve perfectamente reflejado también en las costumbres de oración.

LLAMADA A LA ORACIÓN Y RECITACIÓN CORÁNICA

En el posfacio preparado para la segunda edición de su texto sobre la recitación del Corán, Kristina Nelson subrayaba la creciente influencia de los hábitos de origen saudí en relación con la lectura del texto sagrado entre los egipcios:

El estilo de recitación de Arabia Saudí añade una nueva voz al paisaje sonoro. Este estilo se caracteriza por un tiempo rápido y un ámbito melódico reducido en el estilo *murattal*, pero con algunos melismas y ornamentaciones y sin la intensidad estética del estilo *mujawwad*. [...] El atractivo reside en una imagen de Arabia Saudí como una tierra de peregrinación, la tierra natal del Islam, el lugar donde el profeta Mahoma caminó y predicó. La sociedad saudí está también innegablemente fundada en la *sharia*, la ley islámica: muchos egipcios miran hacia Arabia Saudí como hacia una nación que practica los ideales islámicos con profundidad y en su totalidad. La voz saudí es, por tanto, “más segura”, más libre de inadecuadas influencias ajenas [...]. No ha de sorprender, pues, si la audiencia por esta voz es una generación más joven de egipcios que han crecido animados por un espíritu de un Islam militante [...]. El sonido saudí no sólo desafía el monopolio de la tradición egipcia [de recitación], sino que también parecen generar un cambio en las costumbres de la gente que configuran la propia tradición egipcia. El número creciente de media egipcios que programan el estilo *murattal* parecen confirmar este cambio (Nelson, 2001: 235-236).

La estudiosa americana escribía estas líneas en mayo de 2001. Desde entonces la situación ha evolucionado rápidamente, marcada por los acontecimientos del 11 de septiembre, las simpatías suscitadas por los movimientos integristas, el unánime rechazo por las presiones occidentales sobre la sociedad árabe y, al mismo tiempo, por las inquietudes de unas jóvenes generaciones que parecen no conformarse con acatar acríticamente la tradición.

Los sonidos son, una vez más, un fascinante reflejo de la sensibilidad y las pasiones de quien los produce, y la recitación coránica es un magnífico ejemplo de ello. Pero la llamada a la oración presenta significativas diferencias con respecto a la recitación entonada del texto sagrado, diferencias que la hacen aún más fascinante como objeto de estudio. Tres aspectos, en particular, deben ser tenidos en cuenta:

- En primer lugar, la llamada está menos codificada que la recitación. Sobre la recitación existen escuelas y discusiones teóricas desde tiempos inmemoriales y por encima de ellas

un sistema de reglas intocable, el *tajwid*, que establece el marco dentro del cual debe situarse todo tipo de lectura (cf. Nelson, 2001: 14-31). Sobre la recitación los estudios coránicos se entretienen y forman a los discípulos marcando pautas precisas que son el punto de partida de las elecciones individuales de cada musulmán. Nada de esto acontece con la llamada a la oración.

- En segundo lugar, la llamada tiene una funcionalidad precisa. No es un acto devocional o un ritual cíclico que cumplir: la llamada tiene el objetivo preciso de avisar a los fieles y animarlos a acudir a la mezquita (o en su caso rezar en su propio domicilio). Esta funcionalidad otorga a la llamada un rango de algún modo “inferior” con respecto a la recitación coránica, pero la vincula a elementos contingentes que han condicionado y siguen condicionando su evolución.
- En tercer lugar (casi como consecuencia implícita del punto anterior), la llamada se canta, no es simple recitación entonada. Un hecho obvio, tal vez, pero absolutamente decisivo. Más allá de las tradicionales discusiones sobre la posibilidad de aplicar el concepto de *música* a la lectura del Corán, no cabe duda que para llegar lejos las palabras del texto de la llamada deben emitirse apoyando firmemente la voz. Es decir, el texto se debe cantar, con una emisión impostada que responda a los requisitos esenciales de intensidad y claridad que la función impone.

Este último elemento, que para el oído occidental representa un indudable punto a favor, es en realidad irrelevante para la sensibilidad musulmana. Los informantes consultados para este estudio, cuyas edades y niveles educativos eran muy variados, han coincidido en la incapacidad para entender mi entusiasmo por unas u otras soluciones melódicas elegidas por los diversos muecines e incluso mi propia curiosidad hacia el fenómeno de la llamada a la oración. El hecho de que una llamada tenga unas u otras características rítmicas o interválicas es para el musulmán medio un elemento secundario: lo importante es que cumpla con la función básica de animar a la oración, y sólo a partir de allí puede apreciarse la ejecución llevada a cabo en un momento dado.

La comparación con la recitación coránica es, de nuevo, inevitable. También en ese caso la “sacralidad” del texto está muy por encima de la lectura que de él pueda hacerse en cada ocasión. Pero existe una diferencia. En el caso del Corán la complejidad del texto, con su extensión y sus múltiples niveles de significado hacen que la lectura resulte decisiva para la comprensión de las frases: la comprensión que empieza por una adecuada pronunciación de los fonemas —fundamental en la lengua árabe—, continúa por una correcta reproducción de la estructura gramatical y sintáctica para prolongarse en la necesaria variedad de efectos y acentos necesarios especialmente para las suras simbólicamente más elaboradas.

Este margen de intervención desaparece bruscamente en el caso de la llamada a la oración. Allí no hay mucho que descubrir (o, al menos, eso parece): el texto es conocido por todos, no tiene ambigüedades y vive en primer lugar de la repetición iterada de fórmulas

convencionales. El muecín no parece intervenir tanto en el significado de las cosas sino en su presentación exterior, un hecho que desclasa inmediatamente el valor del gesto interpretativo. No es casual que en cualquier ciudad musulmana sea increíblemente fácil comprar grabaciones de suras del Corán, mientras que resulta a menudo imposible hacerse con la grabación de una llamada a la oración. La población conoce los nombres de decenas de célebres recitadores y manifiesta con fervor sus opiniones sobre la voz y el estilo de unos y otros. Nada de ello sucede con la llamada a la oración.

Esto choca especialmente si pensamos que la diversidad de formas que el oído occidental aprecia en las llamadas a la oración es mucho mayor que la que presenciamos en la lectura del Corán. Sólo muy contadas suras, por su estructura y su sofisticada retórica, pueden acercarse a la potencialidad del texto del *adhan*: es el caso, por ejemplo, de la elegantísima sura Al-Qaf, especialmente apreciada entre los egipcios. Pero en el escaso interés que parecen mostrar los propios nativos no les impide ser concientes del impacto que este peculiar fenómeno sonoro genera en quienes no han nacido en el seno de una sociedad islámica.

La sabiduría popular quiere que haya sido precisamente la llamada a la oración la que hechizó a Layla Murad, célebre cantante egipcia de origen judío que triunfó en los años cuarenta y cincuenta con una serie de afortunadas películas musicales. Layla Murad fue de las pocas cantantes que consiguieron recortarse un espacio propio en los años del ascenso imparable de Um Kalthum, la más célebre cantante de la historia musical árabe. Sin tener el carisma de esa inolvidable artista, la hermosa y refinada Layla era en muchos sentidos su *alter ego*. Um Kalthum era la voz del pueblo, la portavoz de aquel Egipto rural en el que ella había crecido y que en los años de Nasser buscaba el difícil equilibrio entre la tradición y la modernidad. Layla Murad era la otra cara de aquellos mismos años. Su sangre era judía, y en la difícil época de la guerra de los seis días, en 1967, y la posterior revancha en la guerra del Kippur, Layla Murad, judía convertida al Islam, devino todo un símbolo.

PALABRAS MÁGICAS

Para nosotros es especialmente significativo que la tradición popular atribuya a la llamada a la oración poderes casi mágicos como el de haber convertido a Layla Murad (una conversión por otra parte controvertida, que no le evitó duras acusaciones por haber respaldado al gobierno del recién creado Estado de Israel). El propio texto de la llamada recuerda, de hecho, una fórmula mágica, más que un texto extraído de algún libro sagrado. Fórmulas de este tipo existen en todas las religiones: bastará pensar en las repeticiones iteradas del rosario católico o en el *Kyrie eleison*, que ha resistido así, con texto griego y una precisa simbología numérica, durante casi dos milenios. Pero en el Islam —religión muy austera en

lo que a devoción se refiere— la apariencia taumátúrgica de esta llamada a la oración adquiere especiales significados.

La tradición en que se fundamenta la práctica de llamar a la oración añade nuevos elementos en esta misma dirección. A diferencia de tantas prácticas vinculadas al culto musulmán, la llamada no aparece mencionada en el Corán. Se trata de un hecho trascendental, ya que por mucha autoridad que lleguen a tener las tradiciones sólo aquello que aparece en el libro sagrado es “palabra de Dios”. De la llamada habla, en cambio, la Sunna, el conjunto de dichos y relatos sobre la vida del profeta Mahoma que tanta importancia reviste en la interpretación del Corán. La Sunna nos ofrece, entre otras cosas, dos interesantes versiones del proceso que condujo a la creación de la llamada, que sin duda se remonta a los inicios del Islam. Detengámonos un momento sobre este interesante detalle.

La descripción más antigua nos la ofrece Al-Bukhari (194-256 A.H.) en su inmenso texto conocido como *Sahih Al-Bukhari*, una de las dos secciones más importantes de todo el *corpus* de la Sunna:

Cuando los musulmanes llegaron a Medina, solían reunirse para la oración, y solían adivinar el horario en que hacerlo. En esos días, la práctica de la llamada a la oración no había sido todavía introducida. Una vez, discutieron el problema de cómo convocar la oración. Algunos sugirieron el uso de una campana, como los cristianos; otros propusieron una trompeta como el cuerno usado por los judíos. Fue Umar el primero en proponer que un hombre debía convocar a la oración. Entonces el Profeta ordenó a Bilal que se levantara y pronunciara el *adhan*. (*Sahih Al-Bukhari*, vol. 1, libro 11, párrafo 578)

Este relato pertenece a la vasta sección que Al-Bukhari dedica a la oración (libros 8-16), y es de extrema relevancia por dos motivos:

- 1) Por un lado, la comparación con las campanas cristianas y el *shofar* judío subraya la idea típicamente islámica de que la palabra humana es el único e irrenunciable vehículo de oración, una propuesta acorde con la percepción del Islam como religión que dignifica la dimensión humana frente al mundo animal (el cuerno) y al mineral (la campana).⁷
- 2) Por otro —y es lo más importante— la institución de la llamada no se nos presenta como dictamen divino y ni tan siquiera es una propuesta del Profeta, sino de uno de sus seguidores.

⁷ En un párrafo poco posterior Al-Bukhari cita otro testimonio análogo, donde se menciona otra propuesta: la de encender un pequeño fuego a la entrada del lugar de oración (vol. 1, libro 11, párrafo 580). También en este caso, la idea fue descartada en favor de la llamada oral.

Al-Bukhari reúne numerosas tradiciones ligadas a la institución y a la práctica de la llamada, pero no es el único cronista que, en la Sunna, nos habla de los orígenes del *adhan*. Abu Da'ud (202-275 A.H.), menos de una generación después, recoge otros interesantes testimonios, y una narración, en particular, atrae nuestra atención. En principio parece tratarse de una versión novelada del relato anterior: encontramos de nuevo las propuestas de imitar a judíos y cristianos, junto con otras opciones sistemáticamente descartadas por el propio profeta. Pero el desenlace es significativamente distinto: la idea y el propio texto de la llamada a la oración son revelados en sueño al antes mencionado Umar y sucesivamente a un nuevo personaje, Abdullah Ibn Zayd, quien se encargaría de hablar de ello al Profeta, teniendo finalmente el cometido de enseñar el contenido de la revelación a Bilal, primer muecín (*Sunan Abu Da'ud*, libro 2, párrafo 498).

Esta revelación en sueño, de importantes implicaciones, es detallada en otro testimonio recogido por el mismo Abu Da'ud, atribuido a Muadh Ibn Jabal, que nos muestra a Ibn Zayd relatando al Profeta el texto completo de la revelación recibida en sueño, que es al pie de la letra el texto actual de la llamada. La respuesta de Mahoma es reveladora: "Enseña esto a Bilal, para que recite el *adhan* con estas mismas palabras" (*Sunan Abu Da'ud*, libro 2, párrafo 507). El hecho de atribuir el texto de la llamada a un sueño tiene la evidente intención de remarcar su origen sobrenatural, aunque Abu Da'ud no haga mención explícita al origen divino de este sueño. No puede ser casual, sin embargo, que esta versión de Abu Da'ud sea posterior a la anterior de Al-Bukhari, quien goza de mayor autoridad también gracias a la mayor proximidad cronológica con la predicación de Mahoma.

FÓRMULAS RITUALES

El carácter mágico de la llamada se manifiesta también en otros fragmentos de la Sunna. Al-Bukhari, por ejemplo, recuerda que aunque uno se encuentre sólo es conveniente que antes de orar declame el texto del *adhan*, para que quienes lo oigan, ya sean "otros seres humanos, genios o cualquier otra criatura", puedan ser "testigos el día de la Resurrección" (*Sahih Al-Bukhari*, vol. 1, libro 11, párrafo 583). Pero la mención a los genios se acompaña, también en Al-Bukhari, con otra muy distinta y complementaria: la acción de Satanás para contrarrestar el poder benéfico de la llamada:

Cuando se pronuncia el *adhan*, Satanás mueve sus alas y envía ruidosas ventadas para que ésta no pueda oírse. Cuando el *adhan* termina, vuelve y de nuevo mueve sus alas cuando se está pronunciando el *iqama*. Al finalizar vuelve de nuevo para insinuarse en el corazón de la persona y hacerle recordar cosas que no recordaba antes de la oración, para que olvide todo lo que ha rezado. (*Sahih Al-Bukhari*, vol. 1, libro 11, párrafo 582)

En este texto la llamada parece un exorcismo: el diablo que intenta interferir en la escucha y se introduce en los corazones de las personas para contrarrestar el poder benigno de la oración nos remite a una religiosidad mágica de remotos orígenes. Esto no debe extrañarnos: el propio centro geográfico del Islam es una piedra negra que es un recuerdo explícito del pasado preislámico y a la vez manifestación palpable de la voluntad cósmica del propio culto. Y si de estas manifestaciones públicas pasamos a una dimensión privada, seguimos encontrando fórmulas y rituales capaces de dar una dimensión sacra a los momentos más diversos de la existencia. Un ejemplo emblemático de esta religiosidad es la célebre *basmala*, el versículo inicial de todas las suras del Corán (menos una, la número nueve): *bismillah Al-Rahman Al-Rahim*. Que estemos delante de una fórmula especialmente delicada y de compleja simbología lo entendemos enseguida, con tan sólo buscar una traducción adecuada. En su *Comprender el Islam*, Frithjof Schuon dedica tres largas páginas a explicar con detalle el significado de estas tres palabras que habitualmente traducimos como “En el nombre de Dios [*Allah*], el Clemente, el Misericordioso”. Y las relaciona con otra omnipresente fórmula, la *shahada* “No hay más dios que Dios”, parte integrante de la propia llamada a la oración. Leamos algunos fragmentos de su explicación antes de vincular esta fórmula con los fenómenos sonoros que frecuentemente la acompañan:

La *basmala* es una suerte de complemento de la *shahada*: ésta es una “ascensión” intelectual y aquélla un “descendimiento” ontológico [...]. Los nombres *Rahman* y *Rahim*, que derivan de *Rahma*, “Misericordia”, significan, el primero, la Misericordia intrínseca y, el segundo, la Misericordia extrínseca de Dios; el primero indica, pues, una cualidad infinita y, el segundo, una manifestación ilimitada de esta cualidad. Se podrían traducir también, respectivamente, “Creador por Amor” y “Salvador por Misericordia”, o comentar de la manera siguiente [...]: *Al-Rahman* es el Creador del mundo en cuanto ha proporcionado *a priori* y de una vez por todas los elementos del bienestar de este mundo, y *Al-Rahim* es el Salvador de los hombres en cuanto les confiere la beatitud del más allá, o en cuanto da en este mundo los gérmenes de aquélla, o en cuanto dispensa favores. En los nombres *Rahman* y *Rahim* está la divina Misericordia frente a la incapacidad humana, en el sentido de que la conciencia de nuestra incapacidad, combinada con la confianza, es el receptáculo moral de la Misericordia. (Schuon, 2001: 58-59)

Todo esto y más puede verse en esa breve fórmula habitual para cualquier musulmán. Pero, para nosotros, resulta especialmente interesante observar qué papel desempeña el sonido en esta riqueza de significados. La *basmala* es una presencia sorprendentemente frecuente en la vida diaria de los países árabes. En Egipto, concretamente, nos cruzamos con ella docenas de veces al día: las comidas se bendicen con esta breve fórmula, los discursos públicos, hasta los noticiarios de la radio y las crónicas de fútbol empiezan con la invocación a Dios, “clemente y misericordioso”. En todos estos casos, sin embargo, la declamación es hablada, no entonada. Diferente es el caso de la recitación de la *basmala* cuando introduce la

lectura de una sura del Corán: aquí la entonación es obligada, señal explícita de que estamos ante una situación muy distinta y espiritualmente más elevada.

MUSIQA Y GINA

Las evidencias nos llevan a la conclusión de que precisamente el sonido otorga profundidad a las palabras de la *basmla*, adecuándolas a situaciones tan distintas que oscilan desde el gesto más cotidiano hasta la solemne declamación de la revelación divina. Y esto nos obliga a abordar, aunque sea durante unos instantes, el delicado tema del *sama*, o “audición”, que resume perfectamente la desconfianza de sectores muy extendidos de la sociedad islámica hacia el poder y la seducción de la música en relación con los textos sagrados. La capacidad del sonido para potenciar el sentido y el efecto de la palabra ha sido desde siempre el núcleo de las polémicas en torno a la legitimidad de la música, que ha generado posturas históricamente contrapuestas que siguen siendo frecuentemente banalizadas en Occidente.

El tema adquiere un especial significado si lo relacionamos con la terminología árabe, visto que en árabe clásico no hay un vocablo que cubra el conjunto de significados que el occidente cristiano ha atribuido históricamente a la palabra *música*. Existen, en cambio, dos términos, significativamente complementarios, cuyos significados son al menos aparentemente sorprendentes:

- *musiqa*, que indica la música teórica y la música instrumental
- *gina*, que por contraposición sirve para definir la música práctica y el canto

Como podemos apreciar, se trata de una división para la cual los modernos vocabularios occidentales no tienen una terminología adecuada. Pero nos hallamos también muy lejos del antiguo *musiké* griego y helenístico, que indicaba esa fusión de palabra y sonido que más tarde se rompería irremediabilmente, a pesar de que el término *musiqa* se incorporó al vocabulario árabe precisamente por influencia griega.

Ni el concepto de *musiqa* ni el de *gina* tienen nada que ver con la recitación entonada del Corán. Pero ¿y la llamada a la oración? No es “música” en el sentido árabe del término, pero su propia existencia muestra de una manera implícita la confianza en el poder de seducción de la voz humana. Además, a menudo —especialmente en los días más solemnes— la llamada está precedida e íntimamente asociada a las llamadas “alabanzas”, cantos ligados a la tradición sufí que a su vez custodia desde hace siglos la práctica del *sama*, la declamación ritual de los nombres de Dios que a través del éxtasis persigue la unión mística con el propio Dios. Las discusiones en torno al *sama* y a la legitimidad de una escucha del fenómeno sonoro que apele a la estimulación de los sentidos se relacionan directamente con la declamación de la palabra sagrada: discusiones aún plenamente vivas en

el sino de la sociedad islámicas e imposibles de abarcar en pocas páginas. Pero sí vale la pena subrayar el aspecto que más puede cautivar al estudioso occidental actual: el hecho que en el centro de la controversia no está tanto el fenómeno sonoro en sí mismo como su recepción.

En juego está, como es lógico, la delicada relación entre los sonidos y el significado de las palabras, un tema fundamental en cualquier aproximación a las músicas sacras de cualquier cultura. Es inevitable pensar, en particular, en el caso de las otras religiones del Libro, que también tienen una secular tradición en la lectura pública de los textos sagrados, y en particular con la tradición hebraica. Como hemos visto, la propia Sunna nos recuerda que la tradición judía de convocar para la plegaria a través del *shofar*, el cuerno de carnero utilizado todavía hoy en día en la liturgia sinagoga. El *shofar* desempeñaba tradicionalmente diferentes funciones de tipo social y militar, y tenía un explícito poder mágico; lo encontramos en la Biblia, entre otras ocasiones, asociado al sacrificio de Isaac (Génesis XXII, 13), a la aparición de Dios en el Sinaí (Éxodo XIX, 6, 19) y al traslado del arca de la Alianza (II Samuel VI, 15), y lo hallamos todavía en el siglo XIX ligado a prácticas mágicas y a exorcismos (Basso 1984: 339).

Las similitudes con la llamada son evidentes, pero también lo son las diferencias. Las escasísimas posibilidades musicales del *shofar* limitan sus recursos a un manejo de posibles efectos alrededor de dos únicas notas. Dos notas, eso sí, nada casuales: aunque el *pitch* varía según el instrumento, el intervalo clave es siempre el salto de quinta ascendente (Sadie 1980: 261-262).

CREATIVIDAD Y REITERACIÓN

El *adhan*, como la llamada del *shofar*, está a menudo ligado al mismo intervalo de quinta, pero la creatividad de los muecines a la hora de realizar la llamada supera ampliamente las codificadas fórmulas instrumentales judías. Los recursos expresivos de la voz humana, aplicados a un texto de notable riqueza fonética, generan una enorme diversidad de matices, que se hace especialmente palpable ante las numerosas repeticiones de las mismas frases que caracterizan el texto del *adhan*. Los textos cargados de repeticiones de los mismos versos, tan frecuentes en tantas manifestaciones rituales, son a menudo un terreno de estudio especialmente fértil, y en el caso de la música islámica los ejemplos son numerosos y muy diversos. La tradición mística sufí ha convertido la pronunciación reiterada de los distintos nombres de Dios en un género (el *dhikr*) con características propias y una inmensa riqueza espiritual y musical.⁸ Y la recitación entonada del Corán muestra todo su potencial allá

⁸ Cf., en particular, Ernst (1999): 112-117.

donde se repiten una y otra vez las mismas frases, como en el caso de la citada sura Al-Rahman.⁹

Pero no hemos de llegar tan lejos para observar el enorme potencial de textos pasados en la repetición: en la propia llamada a la oración los versos principales se repiten dos y cuatro veces. Entre ellos se encuentra la *shahada* (“no hay más dios que Dios”) —tan amada por los sufíes y tan cautivante por sus densísimas aliteraciones— y el inicial *Allahu-akbar*, que por lo general es donde mejor se manifiesta la creatividad del muecín. La cuádrupla repetición de este primer verso (“Allah es grande”) raras veces supone la repetición de una misma estructura rítmico-melódica. Al contrario, las tendencias mayoritarias en Egipto favorecen los versos pares, y en particular el último de los cuatro. Podemos, pues, encontrarnos con una rápida y uniforme declamación del primer verso que termina en un segundo verso caracterizado por un largo *Allah* y un más rápido *u-akbar* (tras lo cual un silencio más o menos prolongado da paso a una repetición más o menos similar de los primeros dos versos). Pero no es insólito escuchar otra espectacular alternativa, que consiste en pronunciar muy rápidamente los primeros tres versos, uno tras otro y sin interrupción, para terminar abalanzándose en la última y triunfal cuarta repetición.

La curva melódica, a su vez, presenta una imponente variedad, potenciada por la posibilidad de introducir melismas de distinto tipo que sólo a veces los muecines exploran de lleno. En el Cairo, las llamadas se desarrollan frecuentemente a partir de un esquema tradicional semifijo, pero no podemos hablar de una versión ideal sino únicamente de tendencias: la línea melódica inicial es por lo general ascendente, frecuentemente se estabiliza una cuarta o una quinta por encima de la fundamental y desde allí toma origen la parte más melismática, para terminar volviendo normalmente al tono de inicio. Las llamadas parecen buscar frecuentemente un preciso punto culminante, pero dicho punto culminante no está siempre localizado en el mismo sitio, ni tiene por qué ser único, ni debe alcanzarse necesariamente por grado conjunto.

Ningún elemento es suficientemente fijo como para hablar de un “texto” musical de referencia, y falta hasta la fecha un estudio estadísticamente fiable como para hablar con fundamento de esta diversidad. Los propios modos en que se realizan pueden variar: los más frecuentes son los modos *rast* e *higaz*, entre los más comunes de la música árabe, pero no faltan incursiones en modos menos frecuentes así como importantes concesiones a las

⁹ En esta célebre sura, el verso 13 vuelve a presentarse en las frases sucesivas otras treinta veces, alternando dicho verso con otros siempre distintos y creando de este modo un efecto casi hipnótico, especialmente característico. La pronunciación de este verso varía tanto de un recitador a otro que unas veces parece tratarse de una especie de refrán siempre idéntico, mientras que otros recitadores prefieren encadenarlo cada vez con los versos que lo preceden, haciendo que éstos le impregnen con su variedad de acentos, primero con su creciente dramatismo y más tarde con su imaginativa descripción de la gloria del Paraíso.

sugerencias del momento.¹⁰ De hecho, como recuerda Frédéric Lagrange en su *Músicas de Egipto*, “es verosímil que la llamada a la oración constituyera en el siglo XIX un arte mucho más variado que en nuestros días: en la gran mezquita Al-Hussein, situada en el centro histórico de El Cairo, el *adhan* del sábado estaba en modo *‘ushshaq*, el domingo en *higaz*, el primer lunes del mes en *sikah*, y así sucesivamente según un procedimiento codificado para cada día del mes”¹¹. Una reflexión importante sobre todo porque la llamada es una manifestación sonora que ha mostrado a lo largo de toda su historia una impactante capacidad de transformación, hoy más evidente que nunca.

EL PAISAJE SONORO URBANO

En el caso de la llamada a la oración, los límites al despliegue de toda esta creatividad no parecen dictados tanto por la tradición, sino por las propias condiciones materiales ligadas a su realización. En primer lugar, una llamada en su conjunto deberá ser suficientemente larga como para avisar al más despistado y al tiempo lo bastante breve como para dar tiempo a acudir a la mezquita antes del *iqama*, la segunda llamada. Pero una llamada que llegue lejos deberá realizarse, sobre todo, con voz firme y potente; deberá tener notas largas y penetrantes, indispensables para poderse oír en la distancia, y al mismo tiempo hacer inteligible el texto, cuyo significado tiene una relación tan directa con el ritual que anuncia.

Desde tiempos inmemoriales, el problema de la llamada, especialmente en las grandes ciudades, fue el de la intensidad de la emisión. Las grandes mezquitas tenían altos alminares, para que el muecín fuera visible y audible por todos; pero llamar a la oración desde 30 o más metros de altura suponía un desafío nada despreciable incluso para los mejor dotados. Durante siglos, a pesar de que la formación religiosa no implicaba un estudio específico relacionado con el *adhan*, los muecines de las mayores mezquitas fueron desarrollando técnicas especiales de emisión. Las históricas grabaciones realizadas en 1932 en ocasión del Congreso de Música Árabe del Cairo nos permiten apreciar voces forzadas y artificiales pero potentísimas, muestras de un uso muy peculiar de los recursos vocales. Y nos permiten compararlas con el estado actual de esa misma práctica, confirmando lo que podíamos sospechar: en dos generaciones la llamada se ha transformado completamente. De aquella técnica vocal no queda más que algún esporádico rastro, mientras que nuevos e inesperados timbres se mueven entre las calles de la ciudad.

¹⁰ Una transcripción de tres llamadas significativamente distintas, una siria, una turca y otra bosníaca, se encuentra en Shiloah (2002): pp. 111-119. La mejor toma de contacto con la apabullante diversidad de formas que la llamada puede adquirir es, no obstante, la escucha directa. En la conclusión de este artículo podrá encontrarse una selección de grabaciones comerciales y otras propuestas de escucha.

¹¹ Lagrange (1997): 57.

La responsable de tan radical cambio es, por supuesto, la amplificación: esa amplificación que permite al muecín llamar a la oración desde el interior de la mezquita y no desde el balcón circular del alminar, sin forzar la voz si no lo desea. Quien se encarga de que el sonido llegue lejos ya no es él, sino el altavoz que reproduce su voz, casi siempre saturando la señal pero con una intensidad inalcanzable para cualquier garganta humana. Pero la amplificación no ha transfigurado sólo la técnica vocal: ha cambiado el perfil mismo de la figura del muecín. Antiguamente, al menos para las mezquitas de mayores dimensiones, ejercer esta función suponía por lo menos unas cualidades vocales de excepción y un entrenamiento específico para adaptarlas a este fin. Tener una voz fuera de lo común era un requisito realmente indispensable, y esto suponía inevitablemente una especialización. Hoy en día todo esto ya no tiene sentido. Sigue siendo importante tener una voz potente, pero los requisitos para acoplarse adecuadamente a un micrófono y a un aparato de reproducción ya no son los mismos de antaño. Además, para llegar al balcón del alminar, el muecín tardaba un tiempo considerable recorriendo cientos de peldaños en empujadas escaleras, cinco veces al día. Un tiempo que hoy sería casi impensable incluso en una sociedad que vive a otra velocidad como es la egipcia. La amplificación permite que un mercader (o un camarero, o un barrendero, poco importa) se encargue de la llamada al minuto de haber abandonado temporalmente su lugar de trabajo.

Pero la amplificación no se ha impuesto sólo por comodidad: se ha impuesto en primer lugar por su capacidad de competir con el creciente ruido urbano. Para la voz del muecín, competir con las voces, los carros y los ruidos de los animales en El Cairo de 1920 era perfectamente posible. Hoy en día El Cairo es una ciudad infernal, con cláxones y motores en perenne funcionamiento, donde ningún sonido producido por el hombre llegaría a proyectarse tan sólo al otro lado de cualquier calle principal. Los altavoces permiten que la llamada se eleve por encima de este ensordecedor umbral sonoro y que la voz del muecín cumpla con la que es su verdadera y única función: que los fieles estén avisados de que ha llegado la hora de la oración.

Por supuesto, mucho se ha perdido en este proceso. En pocas décadas, una técnica de emisión con siglos de antigüedad ha desaparecido al quedarse de repente obsoleta, y el sonido que la ha sustituido, tal como resulta emitido por los raquíticos altavoces de tantas mezquitas, tiene poco en común con el ideal sonoro de los propios muecines. Pero en Egipto nadie se inquieta por ello: el *adhan* existe porque existe una tarea que desempeñar y lo único que realmente importa es poderla llevar a cabo. Tímbicamente, los altavoces (*esos* altavoces) se cobran un pesado tributo, llevándose consigo gran parte de la formidable riqueza de armónicos propia de la voz de tantos muecines. Sin embargo no olvidemos que sin esa uniformidad artificialmente alcanzada no tendríamos el efecto de extraordinaria caótica homogeneidad que hace tan sobrecogedora la llamada a la oración en una gran ciudad como El Cairo.

TECNOLOGÍA Y TRADICIÓN

Una vez más, el mundo islámico muestra su inalcanzada capacidad para compaginar las tradiciones más arraigadas con los adelantos tecnológicos que el mundo moderno pone a su disposición. Pero tal vez no sea ésta la mejor forma de enfocar la cuestión. Lo que está desesperadamente intentando hacer el Islam en estos tiempos difíciles no es fundir la tradición con la modernidad, sino poner la modernidad al servicio de la tradición, lo que es muy distinto. No se trata de hacer pactos con la modernidad: para el musulmán (y para el musulmán árabe, en particular) la tradición es intocable. Pero su historia y su cultura le enseñan que las formas concretas en que esta tradición se manifiesta pueden adaptarse a las condiciones más diversas, y sigue coherente a este cometido.

La tecnología es un buen ejemplo de ello. Los egipcios, por lo general, son bastante reacios a lo que es "última moda". Por mencionar tan sólo un par de ejemplos, en el momento de escribir estas líneas (2004) todavía es difícil comprar en el Cairo un aparato para la reproducción de DVDs o un MiniDisc: no parecen ofrecer nada realmente nuevo con respecto al video VHS y a las viejas cintas de cassette, y casi nadie está interesado en un gasto que parece inútil. Pero no así en el caso de los teléfonos móviles: aquí hablamos de comunicación, de un objeto que nos permite mantenernos en contacto con aquellos seres queridos que los nuevos ritmos de vida tienden a alejar de nuestro lado. El móvil es, pues, un medio para no perder los valores tradicionales de la familia, de aquella familia extensa todavía tan arraigada en los países árabes, y también de mantener una comunicación constante con las personas de tu misma generación, algo especialmente importante en un país con una población especialmente joven.

La propia devoción religiosa se ha puesto fácilmente al día. Según una tradición musulmana muy arraigada en Egipto es especialmente beneficioso (sobre todo durante el mes de Ramadán) recitar el Corán en las casas o en otros ambientes comunitarios. Las familias adineradas frecuentemente se sirven de los servicios de hombres que viven de ello, sin que sea necesario que nadie escuche la recitación: lo importante es ahuyentar a los demonios y bendecir de este modo las estancias. Una simple radio puede ser un válido sucedáneo de estos recitadores profesionales: basta con sintonizarla en la *Ida'at Al-Qur'an Al-Karim*, la emisora religiosa que emite ininterrumpidamente lecturas del Corán 24 horas al día, y que con la ayuda de estas prácticas es actualmente la emisora más oída de Egipto. No es difícil, pues, ver a los creyentes encender la radio justo *antes* de salir de casa, especialmente en Ramadán, para que la casa se mantenga a salvo de las intervenciones de Satanás.

Con la llamada a la oración, la situación no es distinta. Cada vez son más los musulmanes residentes en países no musulmanes, países donde oír un muecín con regularidad es prácticamente imposible. ¿Cómo recibir, entonces, el aviso? Para todo hay

una solución. Por ejemplo, en este mismo momento es posible localizar y descargar gratuitamente desde Internet al menos cinco softwares diferentes pensados expresamente para que el propio avise automáticamente de los momentos de oración. Un *adhan* personalizado gracias a sencillos programas informáticos, todos ellos, cómo no, con sus actualizaciones automáticas y sus múltiples versiones en función del sistema operativo. Y para demostrar que todo evoluciona realmente al día, el más evolucionado de estos softwares, *Al-Muezzin*, existe incluso en una modernísima versión para todo tipo de aparatos electrónicos, para que el muecín vaya realmente siempre con nosotros.

La llamada a la oración es, una vez más, el mejor emblema de esta formidable capacidad de adaptación. El Islam, como todos nosotros, se asoma a un futuro incierto, y su mayor aportación a ese futuro podría residir en la flexibilidad de la que sabe ser capaz con tal de preservar sus valores esenciales. La libertad que el *adhan* confiere al muecín, dentro del respeto absoluto de una tradición, es el fiel reflejo de esta actitud. Una simple llamada a la oración, por tanto, pero también una muestra de un estilo de vida y, tal vez, una propuesta para el futuro de todos.

OBRAS CITADAS

- Basso, Alberto, ed. (1984): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, vol. 4. Torino: U.T.E.T.
- Chevalier, Jean (1986): *El Sufismo y la tradición islámica* (traducción castellana de Manuel Serrat Crespo; título original: *Le Soufisme*. París: Culture Arts Loisirs, 1974). Barcelona: Editorial Kairós
- Ernst, Carl W. (1999): *Sufismo. Una Introducción esencial a la filosofía y la práctica de la tradición mística del Islam* (traducción castellana de Joan Carles Guix; título original: *The Shambhala Guide to Sufism*. Boston: Shambhala Publications Inc., 1997). Barcelona: Ediciones Oniro
- Haláwa, Walid (1993): *La oración islámica*. Madrid: Asociación Musulmana en España (3.^a edición)
- Lagrange, Frédéric (1997): "Músicas de Egipto" (traducción castellana de Carmen Julia Gutiérrez; título original: "Musiques de l'Egipte", Actes Sud, 1996). Madrid: AKAL
- Le Goff, Jacques (1960): « Au Moyen Âge : temps de l'Eglise et temps du marchand », *Annales. E.S.C. XV*, pp. 417-433 (reeditado en *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*. Paris: Gallimard, 1977; nueva edición: 1991, pp. 46-65).
- López Cano, Rubén (1997): *Música Plurifocal. Los conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México D. F.: JGH Editores
- Nelson, Kristina (2001): *The Art of Reciting the Qur'an*. Cairo & Nueva York: American University of Cairo Press. Originariamente publicado en 1985 por University of Texas Press.
- Sadie, Stanley, ed. (1980): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17. Londres: Macmillan Publishers
- Schuon, Frithjof (2001): *Comprender el Islam* (traducción de Esteve Serra; título original: *Comprendre l'Islam*, París: Éditions du Seuil, 1987). Palma de Mallorca: Sophia Perennis
- Shiloah, Amnon (2002): *La musique dans le monde de l'islam. Une étude socio-culturelle* (traducción del inglés de Christian Poché; título original: *Music in the World of Islam*, Scolar Press, 1995). París: Fayard, 2002