

EL CUERPO ESCRITO *Malek Chebel

" Lee, en nombre del Señor que te ha creado! Que ha creado al hombre de un cuajarón de sangre. ¡Lee...!

"Pues tu Señor es el Muy Generoso que ha instruído al hombre por medio del cálamo, y le ha enseñado lo que ignoraba".

EL CORAN, XCVI, 1-5.

Hay un aspecto inédito de la presencia del magrebí para su cuerpo: el de la representación como lugar privilegiado de una inscripción social ritualizada, graffía polimorfa de significaciones simbólicas y efectos normativos. Se trata de la caligrafía señalética de una filosofía de la persona en su confluencia vital con el mundo material y recogida en la superficie del cuerpo. El cuerpo es ante todo un cuerpo textual, un cuerpo sometido a la supremacía del verbo en los encantamientos religiosos y pergamino donde se inscribe la Ley Social. Las inscripciones de/sobre el cuerpo magrebí son constitutivas de una taxonomía moral, religiosa y social. Así, puede decirse de manera totalmente excepcional, que la Ley se ha hecho carne y la razón del guerrero se ve legitimada para suprimir a los seres sin ningún tormento, sin el menor distanciamiento intelectual: ¿debe la fé ser superior a la razón?

*Cap.VII de Le corps dans la tradition au Maghreb, Paris, PUF, 1984.

En el Magreb, el cuerpo se halla sometido a una diversidad de prácticas que mantienen un parentesco natural con la Escritura. Basta pensar en las escarificaciones faciales, el tatuaje, la s'fah (o cosido de vagina), la circuncisión, la apertura del lóbulo de la oreja, y otras manifestaciones concretas, bajo el ángulo de la transmisión de un código social, de un pattern comunitario, para darse cuenta de la importancia de esa escritura llevada sobre el "pergamino" epidérmico.

La razón de tal cosa no se halla claramente explicitada, recorre la mano de la "escritura" interior, actúa en filigrana, discreta y eficazmente. Antes de que llegue a romperse la representación del cuerpo-tipo, del cuerpo tal como aparece interiorizado por el inconsciente colectivo, dicha razón domina con toda su enigmática potencia la naturaleza del cuerpo en el conjunto geográfico del Magreb, y a veces en las regiones aledañas, situadas bajo una influencia directa (historia), o indirecta (transferencia de mentalidades), del pasado o el presente. Parece como si un cuerpo sin marcas socializadas remitiera a un reino inferior y extraño. El eunuco presenta un cuerpo sin ley; carente de lenguaje social, del que se aleja por una especie de heterodoxia malsana. El incircunciso es abominado por idénticos motivos. Es impuro y canónicamente inepto para asumir un gran número de tareas sociales, y ciertas responsabilidades individuales. Pues semejante ser se halla infantilizado en su representatividad, reducido a un estatuto anterior al límite extremo de la peritomía. Los peregrinos malayos son circuncidados a su llegada a La Meca, a fin de que su peregrinación les resulte permitida y válida. Esta escritura corporal, que al concentrarse en los tegumentos, debiera denominarse escritura tegumentaria, se interesa también por la caligrafía (pintura cuya intención es cuidar o embellecer),

como por las supresiones (peritomia, excisión, etc.), las las escarificaciones (que no afectan más que a la epidermis), e igualmente por las costumbres higiénicas (corte de pelo, de uñas, rasurado de la barba).

En ciertas regiones del Globo, el ritual supresivo sólo interesa a -o al menos prioritariamente- a esa última categoría, a saber, las fáneras del cuerpo.

La semiología gestual que informa sobre el cuerpo se encuentra implicada de paso en los contactos de la palma masajista (en el marco del hammam), en las punciones, en las sangrías, los lavajes, las fumigaciones, las inhálaciones, las purificaciones y los perfumes.

La relación con el cuerpo es procesualmente la misma, sólo la técnica de aproximación y la naturaleza del producto intermedio específico difieren.

Así, lo que nos importa concretamente es en qué la relación con el cuerpo resulta idéntica en las diferentes operaciones suscitadas. Hay una presencia corporal idéntica pues el hecho de que el cuerpo sea concretamente solicitado, inmediatamente investido y profundamente "marcado" -siendo, como es, el tatuaje indeleble- constituye precisamente una condición sine qua non del proceso encarado. Podemos aproximadamente decir que el rasurado de cabeza y el de pubis se conforman con el mismo principio. Lugar de inscripción, el cuerpo es igualmente un simulacro de organización subjetiva que desconoce al niño en el momento del nacimiento. Pero, muy precózmemente, la sociedad se encargará de marcar su identidad con el sello de la comunidad-anfitriona, atribuyéndole un estatuto a la medida de unas intenciones, de las que en último término no es más que portador: siendo los iniciadores -como

mínimo- cualesquiera personas que no se confundan con el self como tal.(2)

La mejor ilustración que se nos ofrece del cuerpo como pergamino de escriba es la caligrafía de la fórmula inaugural del Corán escrita epigráficamente sobre el pubis de las mujeres de Bengasi. Ex-libris de propiedad. Esas inscripciones tatuadas, esas caligrafías conservadas sobre la más estricta intimidad del cuerpo femenino rechazan las codificaciones sociales. ¿Están ahí para aumentar el deseo que los usuarios del lupanar experimentan por sus huéspedes? ¿O acaso no figurativizan sino angustias, estéticas diversas (o por lo menos dudosas) y profilaxis? ¿Y por qué precisamente la fórmula sagrada del texto divino? (3) ¿Lo divino y lo sexual confundidos, en qué misterioso destino? Abdelkebir Jatibi intenta un orden analítico de semiología literaria muy sugestivo, en la medida en que nos enriquece con una aportación documental nada despreciable (4). El cuerpo para el calígrafo no es lo esencial: el cuerpo es texto. Es la estructura textual en sí misma, parece decirnos el autor. La pluma es fina, la mano experta, la expresión precisa. El calígrafo es creador de formas que, por más que deriven de formas humanas, permanecen auténticas y equilibradas. El tatuador va más lejos. Sistematiza el discurso social, atribuyendo a los segmentos que traza una apelación que los distingue y los hace nacer. Las funciones son simbólicas y globales. La muestra sucinta que presentamos a continuación muestra la complejidad de la elaboración social del cuerpo, un trabajo cuyos fines últimos se ocultan sistemáticamente en el discurso de los mismos que lo preconizan y lo instauran. (5) En el Magreb, el tatuaje (del tahitiano tatou (Petit Robert), o del inglés to tattoo (1769), y del polinesio tatahou (dibujo: ta), según otras fuentes) se dice Ushem, ûsam, o ueshma, en una acepción genérica, y Ushem...para especificar que se trata de un determinado

tatuaje y no otro (6).

Tatuaje es localizar

Los tatuajes del entrecejo se denominan sêndo eleh ("testimoniad contra él"). Es una expresión tomada del lenguaje de las hetairas, gummâz (el que guiña el ojo), yebha (frente), yebbahiya (frontal), ûsâm bîn lâ-nîn (tatuaje entre los ojos).

El tatuaje de la nariz se llama sergiya (el oriental), ngeita (pequeña punta), shemmâma (la que olisquea); el de la mejilla queda retratado por la expresión lyem sisi (la brida del señor), o simplemente hadad, hadud (mejillas), en lo que concierne al tatuaje de apófisis mamaria.

El tatuaje del mentón (bu-ârroy), que significa "el cojo", el cojitranco, contrasta con los tatuajes del cuello, ûsam er-regba (tatuaje del cuello) y del pecho, que no es llamado sino sder (pecho): la imaginación se despliega de manera irregular a la hora de denominar los tatuajes llevados sobre una parte del cuerpo con otro tatuaje ya que la configuración anatómica constituye un elemento determinante del folklore nominativo, así como, por lo demás, su función y el poder sugestivo que libera.

El tatuaje de la espalda recibe el nombre de ûsham la-hmel, o tatuaje de media espalda, de la parte lumbar; el tatuaje de los hombros es a la vez el ktef (hombro) y âwwâma (la que nada). En cuanto a los tatuajes del brazo, el antebrazo, el puño y la mano son sucesivamente denominados: ûsam ez-zend (tatuaje de lo alto del brazo), ûsada (almohada, tatuaje de la parte interna del brazo), sobre el que posa la cabeza de la amante, conocido en

Túnez con el evocador nombre de chehda, (o golosina de miel), ûsam ed-dre'en (tatuaje del antebrazo), hniyyash (pequeña serpiente), halhal (anillo de pies), warda (rosa), para el tatuaje de la mano y el puño.

El tatuaje de los miembros inferiores es evocado con términos similares. Tenemos el ûsam el-fhat (tatuaje de los muslos), llamado también ûsam dyâl es-serroual (tatuaje del calzón), por la parte donde el calzón se ciñe a la rodilla. En cuanto los tatuajes de la rodilla, las piernas y los pies, son conocidos bajo los términos de shbika (encaje o pasamanería) y metreq (bastón).

El tatuaje subpubiano es el que recibe más numerosas apelaciones: está la hammaga (el tatuaje que vuelve loco o "enloquecedor"), la snisla (cadeneta), que sugiere que el amante está transido de amor por su bienamada gracias a ese tatuaje, simbolizado por el eslabón de una cadena, y el famoso wâshma fygo, literalmente "tatuada por debajo de él" (la vagina).

La referencia a la metáfora sexual, por habitual que sea en este contexto, no constituye, como hemos visto, la exclusiva. Se la pone principalmente en escena en la literatura, la poesía y los proverbios. No obstante, la belleza real de ciertas producciones tatuadas hace que dicho procedimiento haya quedado profundamente marcado por su carácter ornamental que lo liga a la seducción (7).

¡"El Qd habla", suele decirse! .

Los estadios, iniciales de algunas representaciones sabias, como la música, estaban marcadas por el recurso de los datos del cuerpo, en tanto que obra de arte insupera-

ble, concebida como propicia para diferentes formas de inspiración y sobre todo para la inspiración métrica.

En el siglo X, el instrumento rey de la música árabe, el úd (el laúd), se templaba según complejas prescripciones basadas en la noción de "ligadura", es decir, el punto más frecuentemente marcado por el dedo.

Las cuatro grandes posiciones esenciales de dichas "ligaduras" se repartían en función de los cuatro dedos de la mano, jugando el pulgar en dicho dominio un papel relativamente menor.

1. La sabbaba (índice);
2. El bincir (anular);
3. El jincir (meñique);
4. El wosta (corazón);

El sabbaba, el bincir, el jincir y el wosta se caracterizan por su rigurosa permanencia. A 1/9 de la cuerda, el sabbaba da el tono mayor, el bincir un tono por encima, el jincir un limma más alto, dando así la cuarta, considerada como el nivel más refinado de este arte en su época original. El wosta tenía la particularidad de alcanzar un tono mayor por debajo de la cuarta, es el wosta ditónico el que culminaba la gama pitórica.

El Kitab el Aghani y numerosos autores dividen los estilos de tocar en dos géneros principales: los aires de bincir (tercio mayor) y los aires de wosta (tercio menor). Ambos géneros se corresponderían con el sistema musical contemporáneo, utilizado en la música occidental y que se configura a partir de los tonos mayor y menor.

Según otras fuentes (Al-Kindi), la cuerda más alta del úd (do) se corresponde con la bilis, y estaba de

hecho pintada de amarillo. Tendría por ello un efecto saludable sobre la pituita. La cuerda de la sangre sería de color rojo (sol) y tendría por efecto disminuir la atrabilis. La cuerda negra (tierra, re) aumenta la atrabilis y apacigua la sangre. La cuerda del agua (la), teñida de blanco, aumenta la pituita y combate la bilis. (8)

Rouanet refiere que la cuerda más alta del ûd (ciz) aumenta la bilis, semeja al fuego y tiene sonidos cálidos. La segunda (mazna) fortifica la sangre y tiene sonidos dulces y frescos. La tercera (mizlaz), teñida de blanco se asemeja al agua y tiene sonoridades frías y húmedas. Cuando en Andalucía, Ziriab añadió una quinta cuerda a las ya existentes del ûd, la llamo nefs (lit: alma), diciendo, para justificar este añadido que las otras cuerdas del ûd representaban los cuatro humores del cuerpo, y no podían existir sin alma.

He aquí pues que el instrumento musical se convierte, por sí solo, en una cosmología consumada. El ûd, por su concepción estética (línea hemipiriforme), sus ricas sonoridades, la nobleza de su diseño, y lo aterciopelado de su timbre, simboliza la perfección y la armonía. Su presencia en una orquesta realza con prestigioso brillo cualquier ceremonia, y ningún melómano dejará de tener en cuenta su poder sobre el auditorio, pues correría el ridículo que corresponde a semejante falta de delicadeza. ¡El ûd habla, suele decirse!

Otros instrumentos, de factura más simple, gozan de un respeto similar aunque inferior en intensidad. Es el caso principalmente del ney (larga flauta tallada en madera de rosal) y del bendir (instrumento de percusión de factura relativamente simple, constituida por una piel muy fina tensada sobre el marco cuadrado de madera

de cincuenta centímetros de diámetro), emparentado con la derbuka, más utilizada por las orquestas folklóricas del Magreb y del Medio Oriente. A propósito del ney, la tradición refiere que Maulana Yalal-ud Din Rumí, célebre sufi del siglo XII, consideraba al ney como el símbolo del hombre completo, que obedece a Alá como el instrumento obedece al soplo del instrumentista. El bendir era utilizado en una época más antigua y servía en ciertas terapias del "mal espíritu". Las diferentes cofradías del Islám hacen uso regular de él en las ceremonias del dikr y las orquestas tradicionales del Sur lo utilizan para animar las bodas.

La música actúa sobre los niveles psico-afectivos del ser, lo que nos prueban aún hoy todas las modernas terapias basadas en la emisión y recepción de gamas musicales. Desde entonces ya no es posible imaginar que lo que es válido en el marco de la musicoterapia (efectos catárticos) lo sea con el mismo impacto sobre otros niveles conscientes e inconscientes) de la persona. Los autores que se han interesado por el tema son unánimes al respecto: el poder de la música se extiende hasta los límites de lo absoluto, drenando a su paso los niveles material, espiritual, cósmico, que mantienen entre sí una relación de interferencia constante. Así, la salud y la enfermedad dependen a la vez de una hierba mágica y de una nota musical. La práctica pagana confluye con los poderes cuasi-misteriosos del curandero. De ahí que la música del Ūd contuviera en sí, si hemos de creer a los antiguos, el poder de detener la marcha de los camellos en su loca carrera hacia el agua, o bien de hacer aparecer un manantial en medio de un roquedo, o de remover el augusto entorno de un príncipe despótico. No se trata ciertamente de una realidad común, pero en la perspectiva de este trabajo -que versa sobre las representaciones del cuerpo, tal como se manifiestan en las concepciones tradicionales-

nos parece ésta una aportación importante. Hay una coherencia interna, cuyo cruce está representado por el cuerpo: su ritmo, su superficie, su volumen, se termina...en una palabra, su estructura.

El cuerpo, la coreografía

Existe un gran número de danzas que el zandali (o zandari) en el Magreb y la "danza del vientre" en Oriente Medio, han arrinconado en los últimos reductos de la estética coreográfica árabe. Esta ocultación de la variedad rítmica que caracteriza a la cultura árabe procede directamente de la aculturación masiva que perturbó el universo cultural durante los pasados siglos. Para ciertas visiones externas al campo de la sensibilidad árabe, la danza del "vientre" (sólo en la literatura extranjera es denominada de esa manera), simboliza al parecer la lucha de la mujer con su poseedor virtual, una lucha encarnizada y feroz, ya que la mujer árabe es una criatura que sólo se deja seducir por la brutalidad y la violencia corporales. En términos más actuales, la mujer bajo el estandarte del Islám, debido a su extremada dominación, reacciona con una oposición arisca para ganarse las violencias indispensables que le demuestren, convertido el narcisismo en simple masoquismo, que el hombre le otorga la estima que la sociedad supuestamente le niega. Hay en ello, frente a semejante situación, una construcción puramente imaginaria, nacida de cabo a rabo de los fantasmas de la mirada etnocéntrica del observador extranjero. Otra posición, no menos limitada, considera la "danza del vientre" como una emanación directa de los pensamientos eternamente lascivos que persiguen a las mujeres, una pornografía organizada con el fin de vadear la castidad de las costumbres religiosas, y en general morales. Cuando la mirada del observador es pudibunda, el hecho observado

se hace impuro en la medida en que no es conforme a su entendimiento: las mujeres son prostitutas perdidas en las manos de proxenetas incurables. Toda la imagen de la mujer en los países árabes debe ser reformada de arriba a abajo la percepción de su cuerpo por el hombre árabe debe radicalizarse en una mirada nueva, desprovista de los prejuicios que le han sido inyectados por los valores coloniales. Pues ¿en qué la "danza del vientre" resulta moralmente más criticable que las danzas de salón o discoteca como el twist, el jerk o el rock? ¿Por qué tiene que haber una jerarquía de preeminencia entre los movimientos del cuerpo femenino aquí y en otras partes?

Sin embargo, una tercera vía intenta con bastante torpeza reajustar una deriva de sentido que no ha estado a favor de las tradiciones locales. Es nuevamente Jules Rouanet quien la expresa. Así, para este autor, la "danza del vientre" sería un rito celebrado en homenaje de una divinidad masculina protectora, en la imagen de una afrodita, y cuya tradición árabe no ha dejado huellas. "En el Sur, en los países árabes nos dice (9), la danza del vientre no comienza abruptamente por las oscilaciones y las sacudidas; es como la exposición de un drama amoroso, que desemboca en la posesión después de toda una serie de actos preliminares no carentes de poesía. La danzarina llega con una marcha lenta, velada a medias, la cabeza tocada con una diadema, los pies apenas visibles bajo una larga túnica bordada de oro o constelada de lentejuelas con velo de seda. Al son de la música va moviéndose, el cuerpo tenso, los ojos perdidos en un sueño lejano. No camina, sino que se desliza. Un encantamiento la atrae. Poco a poco la cadencia se preceptita: el amor la llama; su cuerpo, bajo las telas radiantes se flexibiliza y vibra. Ella se resiste; sus brazos proyectados hacia delante parecen rechazar el amor imperioso que viene

a ella; sus manos se dan, y se retiran; su talle tiembla. Entonces se manifiesta el deseo; tras una lucha desesperada, éste invade todo su ser. He aquí que el dios sale vencedor, y el vientre, en ese momento, es lo único que se mueve, mientras la cara permanece congelada en vago éxtasis, marca de tal victoria, apoteosis de la voluptuosidad. En un grito, como un espasmo, la danzarina cae sobre el tapiz, inmóvil, hermética, silenciosa sacerdotisa de un culto primitivo, como si tuviera conciencia de la grandeza del rito sagrado que acaba de expresar mediante sólo el ritmo de su cuerpo". ¡Qué ingenuidad colonial en una mirada que se pretende no obstante animada de las mejores intenciones! Sí, ingenuidad, y las frases subrayadas muestran claramente el modo como el objeto de estudio, frente a las representaciones propias de quien lo manipula, se complace en distorsiones discutibles y arbitrarias, a fin de reaccionar afirmativamente frente a la pregunta que se le plantea. Pues, varios decenios más tarde, un número incalculable de investigaciones llevadas a cabo en el mundo árabe no ha logrado demostrar ninguna hipotética divinidad orgiástica como trasfondo sacral o histórico inconsciente de semejante culto. El grito, el espasmo, el inmovilismo, el primitivismo y la ignorancia de los fines últimos de la actuación de la danzante son un discurso bien conocido, propio del "buen investigador" de la época colonial, cuando se imponía el deber de describir lo primitivo, para que pueda tomárselo al pie de la letra. Desgraciadamente, tal descripción está llena de errores (10).

¿Pero qué hay en verdad de esa danza árabe que con tanto colorismo carga las tintas?

La danza en el Magreb procede de un simbolismo mucho más simple, que no tiene más jerarquía que la afiliación lingüística a leyendas oralmente transmitidas (y relatadas

por el meddah, entre otras mediaciones vehiculares), en las que interviene el conjunto de las representaciones tradicionales tomadas como un todo coherente. La danza es una actividad normal, del mismo modo que los restantes medios que componen la situación festiva. Ocupa un lugar que no la desnaturaliza, ni en el sentido de la pertenencia a un universo místico, ni en el un atavismo de la sensibilidad estética.

Reconocemos, no obstante, a Rouanet el mérito de haber evocado, con un hermoso espíritu enciclopedista, los demás géneros de danzas que puntúan el mundo árabe con una tela densa y variada. Además del zendari (típico de los constantineses), hay que señalar las "danzas de manos", las "danzas del sable" y las "danzas de fulard": todas estas se encuentran con la mayor frecuencia en el Sur, y el Sudeste, siendo el Oeste el lugar más habitual de las "de fulard". La originalidad de las danzas magrebis está en instaurar, más allá de la expresividad corporal en sí misma, un diálogo intenso entre los participantes: es, a la vez, reacción marcada por movimientos del cuerpo adecuados a la música, y contacto caluroso entre músicos y asistentes, por intermedio del cuerpo del danzarín o la danzarina. Pues, la danza no es en el Magreb, como en otras partes, tarea exclusiva de la mujer. El hombre está tan llamado a ella como la mujer, cambiando sólo el recorrido de la demanda. En cuanto a las danzas mixtas, exigen una identidad de desplazamientos y de pasos de carácter riguroso. Se abandona el balanceo ondulante y los lánguidos contoneos, para abocarse al carácter conjuntista de la coreografía y al placer de la danza.

NOTAS:

- 1) Para todo este capítulo, ver La blessure du nom propre, obra magistral de Abdelkebir Khatibi, Paris, De noël, 1974.
- 2) Sobre el cuerpo como figuración metafórica del texto social, ver Mitchel de Certeau, "Des outils pour écrire le corps", en Traverses, Nº 14-15, abril, 1979, titulado "Panoplies du corps", pp. 3-14. Ver igualmente el conjunto de artículos que componen ese número de Traverses, por cuanto propone una serie de ensayos puntuales sobre numerosos aspectos del "cuerpo", tomado en el conjunto de la sociedad, la cultura y la historia.
- 3) "En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso".
- 4) La blessure du nom propre, cit.
- 5) Debemos esta aportación a J. Herber, "Onomastique des tatouages marocains", Hesperis, 1948. Ver, igualmente, E. Gobert, "Notes sur les tatouages indigenes tunisiens", L'Anthropologie, 1924 p.57-90.
- 6) Para este préstamo, como cada vez haremos que citamos a un investigador, conservamos la transcripción que él mismo ha elegido.
- 7) E. Gobert nos dice que antiguamente, en Tunicia, cuando una mujer estaba bien tatuada, se decía de ella Fulana tabagha jir men mra kamlá, lo que significa "el miembro tatuado de esa tal vale más que una mujer entera". Hemos heredado hermosas páginas de la poesía popular que tienden a magnificar en exceso el cuerpo tatuado. He aquí algunos ejemplos (referidos por E. Gobert, cit.):

a) Uachem, uachem, ia uachamHayar dlili el achéq zad gharam

"Tatua, tatua, oh tatuador,

Que el amor me ha dado la vuelta a la cabeza y mi pasión crece".

- b) Uachama ala el bzul ya mazregħa
Harget gliḃi gbel ma nelħagħa.
 "Un tatuaje sobre su seno ¡Oh qué azul es!
 Ha abrasado mi corazón antes de haberla conquistado"
- c) Er rik jabbel haramek
Netferyu ala uchamek
U ana qtelni ġharamek.
 " El viento sacude tu velo,
 Yo contemplo tu tatuaje,
 Y mi pasión por ti me mata".

8) Cfr. Marius Schneider, "Le role de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes", en Histoire de la musique, I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard , 1960, pp.131-214.

9) J.Rouanet, La musique arabe dans le Maghreb", Histoire de la musique, cit.

10) Hay errores en el sentido de que la terminología utilizada vehicula la idea de que el autor haya ante una orgía disfrazada. La idea probablemente no le desagrade puesto que por aquellas fechas estaban de moda las "prostituciones sagradas", la "noche del error" (leilat el ġħalta) y otras composiciones teóricas de trasfondo lombrosiano. Frente a las provocaciones de la mujer generosa y lasciva, que se adelanta hacia el círculo de los barones, éstos, "bajo las museilnas de sus turbantes, arropados en sus múltiples burnus...permanecen impasibles". la oposición es tajante: la mujer absolutamente provocadora no provoca nada absolutamente a esos "seres" a los que no está lejos de llamar, con no poco paternalismo, "primitivos, carentes de vibraciones coherentes, misteriosos o extraños".

(traducción:Alberto Cardín)