

Supervivencias en Jajouka algo bueno viene hacia ti (2012) de Marc y Eric Hurtado¹

Por ANDRÉS DAVILA*

Abstract

Based on Marc and Eric Hurtado's film *Jajouka, Something Good Comes to You* (2012), this article analyzes some correspondences between ethnographic and artistic practices. The notion of survival (*Nachleben*) is used to create correspondences between this film and the work of artists such as Paul Bowles, Brion Gysin, William Burroughs and Pier Paolo Pasolini. Through these elements, an attempt is made to understand migration and persistence capacity against time of the survivals evoked in *Jajouka*.

A través del film *Jajouka algo bueno viene hacia ti* de Marc y Eric Hurtado (rodado en el año 2012 en una comunidad de músicos sufís de Marruecos), este artículo analiza ciertas confluencias entre la práctica etnográfica y la práctica artística. Especialmente, en la obra de artistas como Paul Bowles, William Burroughs y Brion Gysin (a quien está dedicado el film) quienes durante los años cincuenta residieron en Marruecos. Estos dos últimos, vislumbraron el trasfondo vital de las supervivencias pre-islámicas, presentes en la música extática de los Maestros Músicos de Jajouka, protagonistas del film de los hermanos Hurtado.

Por una parte, la noción de supervivencia (*Nachleben*), proveniente de la antropología y utilizada por Aby Warburg para acercarse a una «complejidad de los modelos del tiempo», alejada de una noción cronológica de la historia, es utilizada en este artículo para poner en relación las migraciones y las metamorfosis que atraviesan a la figura pagana de *Boujeloud* (en árabe, el hombre de las pieles), supervivencia del dios griego Pan y figura central de los rituales representados en el film.

Por otra parte, las intersecciones en *Jajouka* entre ficción y etnografía generan analogías y resonancias formales con la obra de Pier Paolo Pasolini. Principalmente, con su uso de métodos de investigación etnográfica y el interés por las supervivencias del «tercer mundo» y de la Italia pre-industrial de finales de los años sesenta. A partir de estas convergencias, este artículo intenta comprender la capacidad de persistencia frente al tiempo

¹ Notas de una investigación en curso.

* Universidad de las Artes del Ecuador. El ensayo está vinculado con el Proyecto de investigación "La filosofía y las artes" (VIP-2017-069).

y a la homogeneización cultural de estas supervivencias, paganas, vitales y constantemente en metamorfosis.

Jajouka

Los realizadores Marc y Eric Hurtado –fundadores del grupo *Étant donnés* (Francia, 1980)- son artistas de prácticas múltiples: poesía, música, performance y cine. En *Jajouka* encuentran una nueva posibilidad de expresión, cercana en muchos aspectos a sus espectáculos «a la vez eróticos y de una violencia extrema, situados en las márgenes del Teatro de la crueldad de Antonin Artaud y de la ceremonia dionisiaca» (Brenez 2005: 216). Fruto de un lenguaje y una estética personal, *Jajouka* resulta una experimentación en sí, tanto para los realizadores como para el espectador. Grabado en el pequeño pueblo de Jajouka, en las montañas del rifeño Marroquí, en el sur de Tánger, el film se centra en la relación entre los mitos y la música de esta región y pone en escena a los Maestros Músicos de Jajouka, cofradía de tradición Sufí, creada por Sidi Hamid Shikh en el siglo IX. *Jajouka*, alterna entre partes de ficción, al colocar en escena cuentos iniciáticos, y partes más cercanas al documental etnográfico, al presentar diferentes rituales donde se puede apreciar en su esplendor la música de los Maestros Músicos².

En este film, se opera un encuentro entre el imaginario del pueblo –habitado desde hace siglos por *djinns* y personajes míticos como *Boujeloud*- y la música de trance sufí. Gran parte de las historias iniciáticas son narradas en voz *off* por Bachir Attar, líder de los Maestros Músicos de Jajouka. En ellas se revela el vínculo que los habitantes del pueblo mantienen con los elementos y con los espíritus de la naturaleza. Este trato con las fuerzas telúricas y lo divino es puesto en relieve a través de la aparición constante de la luz solar, los elementos naturales y de *Boujeloud*, ser mítico, «padre de las pieles» y «padre del miedo», cercano en muchos aspectos al dios Pan de los griegos, divinidad de las montañas y del mundo salvaje, con quien comparte el gusto por la música y el descontrol. La presencia de *Boujeloud*, afirma en *Jajouka* la expresión de una cultura que aún mantiene con intensidad su relación con las fuerzas de la naturaleza; agenciamiento que adquiere, según los hermanos Hurtado: «la [estética de] un libro de mil años con las páginas excavadas en la tierra [...] el encuentro del oro de la luz con la sal de plata del film» (Brenez 2013: 8).

Baraka

En Jajouka, la música de los Maestros Músicos es un vector potente que media entre la

² La película está dividida en los siguientes segmentos: *Historia del labrador*; *El padre del miedo*; *Jajouka está cerca del cielo*; *El padre de las pieles*; *Los tres hadjs*.

influencia espiritual o bendición (*baraka*) del Santo Sidi Ahmed Cheikh –cuyo mausoleo se encuentra en el pueblo- y las personas que buscan curarse de trastornos mentales. La música sufí, dotada de una gran variedad de formas, tiene un rol central en los rituales de sanación magrebíes. Su dimensión terapéutica está presente en diferentes cofradías. En la mayoría de estas, existe un sincretismo entre el Islam y religiones o prácticas pre-islámicas³. La noción de *baraka* permite comprender la dimensión iniciática de estas y la manera en que se lleva a cabo en el sufismo la transmisión de esta fuerza sobrenatural, a través de una relación estrecha entre maestro y discípulo. *Baraka*

Designa el aura que rodea a un hombre santo, su santuario, sus milagros, su bendición o su tumba. La *baraka* es un símbolo de santidad e integridad [...] ella representa los beneficios del Creador todo-poderoso y su transmisibilidad: un Santo puede de hecho «heredar» de su padre o de su maestro la bendición que él mismo recibió por investidura. (Chabel 1995: 91)

En *Jajouka*, la *baraka* del santo Sidi Ahmed Cheik pasa directamente por los instrumentos que tocan los Maestros Músicos. Durante rituales terapéuticos, estos sirven de vasos comunicantes entre la fuerza divina y los adeptos. En el siglo XV, un repertorio musical fue creado por este santo con la finalidad de curar desórdenes mentales y otras enfermedades. La potencia de los ritmos de este repertorio interpretado por los Maestros Músicos se debe, entonces, a la influencia espiritual (*baraka*) a la que están vinculados.

En la parte del film intitulada *Jajouka está cerca del cielo* (minuto 18:09) Marc y Eric Hurtado ponen en escena una sesión musical de sanación. En esta, la música de los Maestros Músicos «hace un llamado» a la *baraka* del santo, para curar a un joven afligido de desórdenes mentales. Los hermanos Hurtado utilizan varios planos secuencia que aspiran a hacer visible la dimensión ritual de la sesión terapéutica. Aunque se trata de una puesta en escena, la duración de los planos y los tipos de movimiento de cámara suscitan una experiencia cercana a la del ritual, en la que el tiempo adquiere una dimensión y una densidad diferente al de la vida cotidiana. Además, la presencia de la música, apoyada en el uso de planos secuencia, genera una inmersión en la duración de las acciones.

Este acercamiento formal, cuyo eje se basa en la música de los Maestros Músicos de *Jajouka*, permite a los hermanos Hurtado «entrar» en la temporalidad de la sesión, en su dimensión ritual. Esta aproximación puede ser asociada a la relación que establece Gilbert Rouget entre tiempo y música:

En la dimensión del tiempo, la música modifica más aún la consciencia del ser. Es la arquitectura del tiempo. Da al tiempo una densidad diferente de su densidad cotidiana

³ En Magreb, la confería gnawa (de origen subsahariano y cuya música, danza y rituales de trance se fusionaron con las culturas bereberes y árabes) presente principalmente en Marruecos y en Argelia, es la más conocida internacionalmente gracias a su música y sus rituales de posesión.

[...] Todo indica que su rol es el de mantener una cierta resonancia y de asegurar la continuidad de la acción. En suma, de instaurar otro orden de duración. O, si se prefiere, de efectuar una suerte de cristalización del tiempo. (Rouget 1990: 253)

Además, en la ceremonia de sanación presentada por los hermanos Hurtado cohabitan, de una parte, una realidad islámica y, de la otra, la invocación a entidades sobrenaturales no-islámicas integradas a las prácticas sufís de esta región de Marruecos. Comúnmente, en los ritos sufís «el poder extraordinario» de la *baraka* de los santos es invocado para beneficiar de una bendición. Sin embargo, existe igualmente el culto de los *djinnns* o divinidades pre-islámicas conjuradas por la música, como en el caso de conferías como los gnawa donde el sincretismo entre Islam y cultos pre-islámicos es evidente.

En el libro del antropólogo Bertrand Hell, *Posesión y chamanismo, los maestros del desorden*, el autor analiza, utilizando como hilo conductor los rituales del culto sufí gnawa de Marruecos, las supervivencias de diferentes fenómenos de chamanismo y posesión de religiones como el Islam, el catolicismo o el budismo. Los maestros del desorden son para Hell intercesores –con frecuencia marginalizados- entre el mundo visible y el invisible. Estos son encargados de negociar con las fuerzas del desorden, en una gran variedad de rituales que normalmente llevan al trance. Para Hell,

los rituales apuntan a aportar una respuesta concreta, inmediata y práctica de la confrontación con lo aleatorio, con lo imprevisto. Esta finalidad prohíbe a los discursos sobre los espíritus fijarse en dogmas y al sistema de anquilosarse en una iglesia. Para adherir de más cerca a la dialéctica del orden y del desorden, se requiere un pensamiento fundamentalmente abierto. La dimensión terapéutica de estos cultos se inscribe en esta óptica. (Hell 2012: 19)

Esto hace eco con la naturaleza de las prácticas rituales presentes a lo largo del film de los hermanos Hurtado, donde las potencias de lo invisible, a las que están vinculados los Maestros Músicos de Jajouka, sobrepasan largamente los dogmas del Islam.

Tánger : Bowles, Burroughs, Gysin

El film, inicialmente pensado en 1989 como un documental sobre los artistas americanos relacionados con la Generación *Beat* e instalados en Tánger en los años cincuenta, se convirtió en el 2000 en un nuevo proyecto «basado esta vez en un acercamiento a la vez documental y ficcional de la historia, de los ritos y de la música de Jajouka» (Brenez 2013: 8). Los Maestros Músicos de Jajouka se dieron a conocer en Occidente gracias al artista visionario Brion Gysin, artista polivalente difícil de enmarcar, quien creía profundamente en los orígenes y la dimensión mágica del arte. En los años cincuenta, él creó un vínculo

personal con Marruecos gracias a un viaje junto al escritor Paul Bowles que le permitió visitar diferentes regiones de este país. Durante un *moussen* (festival religioso en el cual tienen lugar manifestaciones ligadas a la música y a las tradiciones orales), Gysin descubrió la música de los maestros músicos de Jajouka. Algunos meses más tarde, en compañía del pintor marroquí Mohamed Hamri, originario de Jajouka, visitó por primera vez este pueblo, con el fin de volver a escuchar a los músicos sufíes. Gysin hizo conocer esta música a William Burroughs y en 1967 llevó al guitarrista de los Rolling Stones Brian Jones a Jajouka, quien grabó en 1968 el primer álbum de los Maestros Músicos de Jajouka: *Brian Jones presents the pipes of Pan at Jajouka*. «Hamri lleva Brian Gysin a la montaña y Gysin escribe al respecto en *The Process*. Gysin lleva William Burroughs a la montaña, y Burroughs lo describe en *The Ticket That Exploded*. Brian Jones escucha las cintas de grabación de los Maestros Músicos de Jajouka y sube la montaña con un Uher y un ingeniero de sonido» (Palmer 2009: 119).

El mundo árabe, bastante hermético en esa época se irá integrando progresivamente en la obra de Gysin, a través de la música de Jajouka, la caligrafía árabe y la escritura mágica magrebí, motivos omnipresentes en su obra artística. Al igual que Gysin, en los años cincuenta, escritores americanos como Paul Bowles y William Burroughs, entre otros, se instalaron en Tánger, atraídos principalmente por su posición geográfica y su estatus de territorio-frontera y de zona internacional. Para Bowles –quien pasó la mayor parte de su vida en Tánger–, esta ciudad inspiró gran parte de su obra literaria. Además, entre 1959 y 1961, Bowles grabó, gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, música tradicional y religiosa de diferentes provincias de Marruecos. Estas grabaciones conocidas como *The Paul Bowles collection*, resguardadas en el archivo del US Library of Congress, permitieron descubrir internacionalmente los diferentes tipos de música del norte de África.

En su libro *Memorias de un nómada*, Bowles relata la reticencia y la falta de cooperación que las autoridades marroquíes mostraban frente a su proyecto. Bowles escribe a propósito de su viaje:

A veces, cuando presentábamos nuestros papeles, nos enfrentábamos a tal hostilidad de las autoridades, que lo mejor era dejar la provincia sin tardar. Estos hombres parecían pensar que hacíamos parte de una conspiración gigantesca que se proponía presentar a Marruecos como una nación subdesarrollada, como un país de salvajes. Eran ellos los que utilizaban la expresión *una música de salvajes*; teniendo en cuenta su opinión, podíamos esperar que quisieran impedir a orejas extranjeras percibir sonidos bárbaros producidos por sus compatriotas. Debían considerar esto como un deber. Hacían, sin embargo, una excepción con la música andaluza, sin duda porque los textos estaban escritos en árabe. (Bowles 1999: 460)

Además de recopilar una gran parte de la música tradicional marroquí, Bowles tradujo, del árabe al inglés, historias provenientes de la tradición oral marroquí, especialmente las

de narradores y escritores como Driss Ben Hamed Charhadi, Mohammed Mrabet y Larbi Layachi. La traducción en 1945 del español al inglés de libros de etnografía cuyo tema central era la cultura Latinoamérica, hizo que sienta «el deseo de crear sus propios mitos, adoptando el punto de vista primitivo» (Bowles 1989: 10). La influencia de la tradición oral marroquí y el imaginario árabe influenciaron gran parte de su obra literaria. Esto se evidencia en sus cuentos y novelas, donde están presentes los viajes en el desierto, las tribus saqueadoras y las historias de *djins* y de místicos.

Por su parte, William Burroughs será otro importante escritor inmerso en el espíritu místico marroquí. Una parte de su libro más célebre, *El almuerzo desnudo*, fue creado durante una estada en Tánger entre 1954 y 1958, periodo en el que conoció personalmente a Gysin y a Bowles⁴. Burroughs, al igual que escritores norteamericanos pertenecientes a la Generación *Beat* como Allen Ginsberg o Jack Kerouac –cuyos temas inherentes a sus obras son próximos al mundo de la droga, la marginalidad y la homosexualidad- va a encontrar en la errancia, tal como lo hicieron estos, una forma de vida alternativa. En 1963, Burroughs publica *Las cartas del yage*, libro escrito a partir de su correspondencia con Allen Ginsberg desde América del Sur entre 1953 y 1960; obra heterogénea que atraviesa a la vez la novela epistolar, el diario de viaje, la etnografía, la etnobotánica y el *cut-up*. En ella, los «sketches etnográficos» del alter ego del autor devienen –al igual que en la obra de Bowles y Gysin- una práctica alternativa de la etnografía que se irá articulando progresivamente en toda su obra.

En 1959, en el famoso Beat Hotel en París, Burroughs conoció íntimamente a Brion Gysin, con quien mantuvo una relación que este último calificará luego como una «simbiosis psíquica» (Gysin 1982: 166). Su colaboración inició con la técnica del *cut-up* (descubierta por Gysin en 1959), que Burroughs desplazó de la pintura hacia la novela y dará nacimiento más tarde a la obra *Dreamachine* y a los cortometrajes *Towers Open Fire* (1963), *The Cut ups* (1967), *Ghost at Number 9* (1982), realizados junto al realizador inglés Anthony Balch. La Música de los Maestros Músicos de Jajouka fue utilizada en estos cortometrajes. Del mismo modo, esta música acompañó la experiencia de la *Dreamachine*: «La primera obra de arte para ver con los ojos cerrados» (Gysin 1982: 57), obra realizada por Gysin en colaboración con Burroughs e Ian Sommerville. Una «máquina capaz de producir visiones a la manera de un film del que no quedaría nada excepto la luz» (Michaud 2016: 124).

⁴ En una carta escrita en Tánger en 1959 a Allen Ginsberg, quien se encontraba en Estados Unidos, Burroughs escribe a propósito de Bowles: «Pensamos de la misma manera, la telepatía corre como el agua. Hay algo en él que es extremadamente familiar para mí, es como una revelación. También tengo su libro que encontré excelente» (Burroughs 2009: 488).

Pan y lo dionisiaco

Bou Jeloud, figura central del film de los hermanos Hurtado, es indisociable de la música de los Maestros Músicos de Jajouka. Él fue asociado, particularmente por Brion Gysin y William Burroughs, al imaginario sagrado y salvaje de la figura del dios griego Pan⁵. Pan es el único dios con rasgos animales del Panteón griego: «el símbolo de la naturaleza pagana en sí misma» (Ellinger 1981: 121). Al igual que Dioniso, Pan es una divinidad de la vegetación, la fertilidad, el instinto primitivo y la música. En el arte y en la poesía lírica griega se le atribuyeron varios rasgos dionisiacos y es representado como parte del cortejo que acompaña a Dioniso, junto a las ménades, los sátiros y los silenos (Porres 2014: 262).

Para Nietzsche, en su libro *El nacimiento de la tragedia* (1871), los fundamentos de la tragedia griega presentan una dimensión sagrada proveniente de los ritos dionisiacos. Dioniso es para Nietzsche el prototipo del héroe trágico que en el éxtasis, es decir, en el «desmoronamiento de su individualidad», llega a un estado de identificación primordial con la naturaleza. Según P. Adams Sitney,

el clasicismo consideraba las artes de Grecia y Roma como paradigmas de orden lógico y moral. El cambio de punto de vista viene de una visión romántica tardía de la irracionalidad griega que debuta con Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y afirma la presencia de elementos primitivos y de rituales en todas las artes, utilizando a la tragedia griega como eje de su demostración. (Sitney 2000: 150)

En este sentido, Nietzsche propondrá una nueva interpretación de la tragedia, opuesta a la concepción Socrática de Eurípides (quien según Nietzsche habría despojado a la tragedia griega de su carácter sagrado) y a la concepción de la cultura griega de clásicos alemanes, como el arqueólogo e historiador del arte Johann Joachim Winckelmann o Goethe, basada en la noción de serenidad, belleza y armonía; Nietzsche propone una nueva interpretación de la tragedia griega a través del concepto de Dioniso. Se puede encontrar una estrecha relación entre *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y la obra de Aby Warburg (ambos discípulos del historiador de arte suizo Jacob Burckhardt). Los dos autores critican la mirada idealista y globalizante sobre el arte y la historia:

La historia que Nietzsche abomina es precisamente la historia que se muestra incapaz de abordar el pasado desde el ángulo de las supervivencias y de sus metamorfosis.

⁵ Burroughs va a incluir la figura del dios Pan y de la música de Jajouka dentro del imaginario de anticipación y la dimensión de revuelta política en *La máquina blanda* (1961), *El billete que explotó* (1962) y *Nova Express* (1964). En esta trilogía, van a inscribirse igualmente confluencias geográficas, sociales e imaginarias entre América Latina y el norte de África. Según Burroughs: «En Marruecos, los músicos son también magos. La música gnawa sirve para exorcizar los demonios. La música de Jajouka evoca al dios Pan, Pan dios del pánico representa las fuerzas mágicas reales que apartan las falsas» (Burroughs 2008: 292).

Para ella el pasado es un objeto muerto, incluso y sobre todo cuando cree *conservarlo*: porque lo que hace es momificar aquello que cree preservar contra el anacronismo y el presente. Es decir, mantiene una *forma* del pasado, pero renuncia a todo pensamiento de su *fuerza*. (Didi-Huberman 2013: 149)

Lo dionisiaco, en muchos aspectos, es cercano a la naturaleza extática del dios Pan. Los dos expresan una «fuerza superviviente del pasado» instintiva y animal: «la experiencia voluntaria de la energía y del terror [...] el agradable éxtasis que se eleva de lo más profundo del hombre y aún de la Naturaleza al romperse el mismo *principium individuationis*» (Nietzsche 2007: 43-51).

Boujeloud

Los puntos en común entre Pan y *Boujeloud* son numerosos. Los dos pertenecen parcialmente al mundo animal y vegetal y representan la naturaleza agreste de la montaña y el poder de la vegetación. Los dos son protectores de rebaños y padres del miedo pánico. En este sentido, el dios Pan, figura híbrida entre lo humano, lo vegetal, lo animal y lo divino coincide perfectamente con *Boujeloud*. Los dos representan la fertilidad y la sexualidad, la transgresión y las fuerzas del caos primordial.

En Jajouka, *Boujeloud* es encarnado cada año, durante las fiestas estacionales, por un hombre cuyo cuerpo desnudo es enteramente pintado con cenizas y recubierto de la piel aún fresca de una cabra sacrificada. Para Gysin, *Boujeloud* «el padre de las pieles», ser mítico que ofreció el don de la música a los habitantes de Jajouka a través del sufí Sidi Hamid Shikh, representa la supervivencia de los ritos griegos y de las lupercales romanas.

Gysin retoma esta teoría de los estudios realizados en Marruecos por el filósofo y sociólogo finés Edvard Westermarck, quien la formula en sus obras *Sobrevivencias paganas en la civilización mahometana* (1933) y *Rituales y creencias en Marruecos* (1926). En ellas se estudian los vestigios de las culturas pre-islámicas. Según Gysin:

Westermarck fue el primero en reconocer en su patrón, *Boujeloud*, el padre de las pieles, Pan, el pequeño dios cabra del pánico con sus flautas. A partir de una narración de sus danzas, dedujo, que debían aún entretener las Lupercales romanas, vinculándose a las festividades musulmanas del año lunar para sobrevivir. (Gysin & Burroughs 1978: 26).

Boujeloud, para Westermarck, es un personaje ambivalente, un personaje a la vez protector y siniestro, venerado y menospreciado, «la supervivencia (*survival*) de un ritual pre-Islámico [...] de alguna manera, un espíritu en oposición a la nueva religión» (Westermarck 1933: 150). *Boujeloud* es el protector de las cosechas que beneficia con su *baraka*

a las fiestas agrarias, facilitando la germinación de las semillas. La hipótesis formulada por los orientalistas franceses Edmond Doutté y Émile Laoust de que esta festividad es «la supervivencia de una antigua costumbre de asesinato del dios de la vegetación» (Westermarck 1934: 149) está, para Westermarck, basada en «la teoría de Sir James Frazer del dios muerto en hechos locales» (Westermarck 1934:149). Westermarck se distancia de la orientación teórica de sus predecesores, aunque reconoce en los ritos agrarios del norte de África, ciertos particulares que los acercarían a las Lupercales Romanas y a otras fiestas mediterráneas. A diferencia de ellos, él va a integrar estas prácticas al calendario y a los ritos ortodoxos de sacrificio musulmanes, con el fin de resaltar las relaciones complejas que existen entre las fiestas paganas y el Islam.

Antiguamente, a algunos kilómetros del pueblo de Jajouka, en el interior de una caverna, los jóvenes músicos se preparaban para formar parte de la cofradía de los Maestros Músicos de Jajouka. Esta caverna cercana al pueblo es igualmente el lugar ritual donde se encarna *Boujeloud*. Esta preparación es visible al inicio de la parte de la película llamada *El padre de las pieles* (minuto 31:50) cuando, dentro de una caverna iluminada por antorchas, un grupo de hombres vestidos en *djebalas* negras, pinta el cuerpo desnudo de un joven para luego vestirlo con la piel de una cabra y decorar su cabeza con un viejo sombrero de paja. En esta escena, la caverna (símbolo de un arcaico «retorno al caos pre-cosmogónico») es el lugar donde se encarnan las fuerzas elementales, oscuras, telúricas y, al mismo tiempo, el lugar donde se manifiesta lo divino; ambiente oscuro y «primitivo» que permite al «hombre profano» transformarse en divinidad.

¿Qué es Bou Jeloud? ¿Quién es? ¿El joven que se estremece y que ha sido escogido para ser desnudado en una caverna, cosido en la pieles sangrientas y cálidas y enseguida cubierto con un viejo sombrero de paja, amarrado alrededor de su rostro? Es él, Bou Jeloud. Cuando baila y corre no es Ali Mohamed sino Bou Jeloud. Él será tabú en su pueblo el resto de su vida. Cuando baila, solo, los músicos producen un sonido parecido al de la tierra que se arranca su epidermis. Él es el padre del miedo, él es también el padre de los rebaños. Cuando te estremeces como si alguien caminara sobre tu tumba, es él, es Pan, el padre de las pieles. (Jajouka algo bueno viene hacia ti, minuto 45:00)

En este sentido, es pertinente la analogía creada por Philippe-Alain Michaud entre vida en movimiento y movimiento de las imágenes: «La figura no es ya concebida como una modificación o un estado, sino como la manifestación de una energía que se actualiza en un cuerpo» (Didi-Huberman 2013: 107). Es en este sentido que la noción de supervivencia nos permiten comprender la capacidad de metamorfosis y resistencia frente al tiempo de estas fuerzas «subterráneas», su «potencia de anacronismo» y su «oscura y poderosa

energía formal»⁶.

Supervivencias

En *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman resalta la fuente antropológica de la noción de supervivencia, que Warburg va a utilizar para crear un «desplazamiento conceptual» de la antropología hacia la historia del arte. Esta noción, cercana a los enunciados de Darwin «relativos a la complejidad y a la imbricación paradójica de los tiempos biológicos» (Didi-Huberman 2013: 60), estudia las apariciones accidentales, «el retorno» de formas que se encuentran durante largos lapsos de tiempo en estado latente. Según Didi-Huberman, con la noción de supervivencia «Warburg *abrió el campo* de la historia del arte a la antropología no solo para reconocer en ella nuevos objetos de estudio sino también para *abrir su tiempo*» (Didi-Huberman 2013: 46). Esta noción crea una ruptura con la noción cronológica de progreso histórico, rasgos globales o épocas de la humanidad, medidas por periodizaciones (progreso y decadencia; civilización y barbarie).

De la misma manera en la que Westermarck encontró supervivencias paganas en los rituales Islámicos del norte de África, el etnólogo británico Edward B. Tylor –de quien Warburg va a tomar la noción de supervivencia (*survival*)–, en su recorrido por México en 1856, va a encontrar un «nudo de anacronismos» en las fiestas de Semana Santa, donde se

actualizan conmemoraciones heterogéneas mitad cristianas mitad paganas; así, el mercado indio de Grande actualiza un sistema de numeración que Tylor creía que no se podía ya encontrar más que en los manuscritos precolombinos; así, los ornamentos de los antiguos cuchillos sacrificiales están próximos a los de las espuelas de los vaqueros mexicanos (Didi-Huberman 2013: 49).

A los investigadores anteriores se sumará el etnólogo italiano Ernesto de Martino quien, encontró en el fenómeno del tarantismo, acontecido en la región de la Puilla en el

⁶ Didi-Huberman en su libro *La imagen superviviente*, a propósito de la relación entre Warburg y Nietzsche, escribe: «¿Cómo podría sorprendernos, entonces, ver surgir en Warburg –y trabajar a lo largo de toda su vida intelectual- la famosa polaridad nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco? ¿Cómo podría sorprendernos ver el contra-motivo dionisiaco enfatizado –en cuanto que hasta entonces rechazado- por su oscura y poderosa energía formal? Warburg valorará espontáneamente en las imágenes todos los aspectos que Nietzsche reconocía a lo dionisiaco: la “gracia de lo terrible” (¿acaso no eran las Gracias unas divinidades temibles?), el combate sin reconciliación duradera (Laocoonte con las serpientes), la “embriaguez del sufrimiento” (un deseo que no reprime ni siquiera la proximidad de la muerte), la soberanía de las metamorfosis (en detrimento de las serenas eternidades, etc.)» (Didi-Huberman 2013: 132).

sur de Italia, sobrevivencias de costumbres milenarias de la Grecia antigua perpetuadas en gestos, movimientos y dialectos. De Martino demuestra que los rituales de sanación del tarantismo –enfocados en sanar las profundas depresiones melancólicas y la locura a través de la danza y de la música-, provenían de los cultos dionisiacos.

Al igual que otros ritos paganos, el tarantismo fue absorbido por el cristianismo y, de alguna manera, institucionalizado. Asociado a la fiesta de San Paolo en Galatina, en la actualidad, es únicamente conocido como una modalidad folklórica:

En el tarantismo apulien –que sobrevive de manera cristiana en la fiesta de San Paolo en Galatina- descubrimos numerosos paralelismos histórico-religiosos, en particular el maguismo de tipo chamánico. H. Jeanmaire, en su monografía *El tratamiento de la manía en los misterios de Dionisos y de las Coriantes* (en «Journal de Psychologie», 1949, pp. 65 sgg.) puso en evidencia un conjunto de prácticas de este género, diseminadas en una vasta zona que comprende los países islámicos del África mediterránea, y que se extienden también en la península árabe, en Sudán y también en Abisinia (De Martino 1982: 188).

En *Jajouka*, el sincretismo entre fiesta pagana y sufismo es vehiculado principalmente a través de la figura de *Boujeloud*. En *El origen de la tragedia*, «Nietzsche había evocado las supervivencias báquicas en los bailes de San Vito, las tarantelas sicilianas y otras “locuras colectivas” animadas de animismo y de animalidad» (Didi-Huberman 2013: 97). Para Westermarck, las fiestas en el norte de África, actualizan conmemoraciones paganas, intrincadas desde hace siglos ligadas al calendario islámico. Es, en este entrecruzamiento de «temporalidades heterogéneas» donde converge la figura pagana del dios Pan con el Islam. Lo que se actualizaría entonces en la figura de *Boujeloud* sería la supervivencia de una fuerza salvaje y oscura, con un «“trasfondo espantoso”, un helenismo vital, violento, explosivo, dionisiaco, siempre por redescubrir» (Didi-Huberman 2013: 131).

Pasolini: ¿muerte de las supervivencias?

En la parte de *Jajouka*, *El padre del miedo* (del minuto 8:29 al minuto 17:14), las diferentes elecciones estéticas operadas por los hermanos Hurtado para la primera aparición de *Boujeloud*, hacen evidentes las resonancias formales de *Jajouka* con la obra fílmica de Pier Paolo Pasolini. Prueba de ello son la intersección entre ficción y etnografía, la utilización de técnicas provenientes del documental, la cohabitación en una misma narración de pasado y presente y la actualización del mito en un contexto moderno. El carácter simbólico de esta parte, hace eco especialmente a las elecciones de puesta en escena de Pasolini, especialmente en *Edipo Rey* (1967).

Se puede hacer un paralelo entre la utilización que en *Jajouka* se hace de la luz solar

para figurar la aparición de lo sagrado, con una escena de *Edipo Rey*, en la cual Pasolini se sirve de ésta para figurar la presencia de lo divino. *Edipo rey* es el primer film de Pasolini basado en un mito clásico. Grabado esencialmente en Marruecos, es parte de sus films realizados en África y Asia, inspirados en tragedias griegas como *Medea* (1969) y *Apuntes para una Orestiada africana* (1969), así como en la literatura árabe como *Las mil y una noches* (1974). En *Edipo Rey*, la luz solar es además un mediador entre el mundo de los hombres y el de los dioses. De la misma manera, en *Teorema* (1968), Pasolini utiliza la luz solar para acompañar las irrupciones de un joven «socialmente misterioso» en la monotonía burguesa de una familia de Milán.

Tanto en *Jajouka* como en *Edipo Rey* y *Teorema*, lo divino se presenta como aparición luminosa. La proximidad con la obra de Pasolini, asumida por los hermanos Hurtado como «un milagro estético»⁷, revela un interés por un tipo de cine poético que permite, como lo dice Pasolini en su libro *Empirismo herético*:

liberar las posibilidades expresivas asfixiadas por las convenciones narrativas convencionales, en una suerte de retorno a los orígenes: hasta encontrar en una suerte de regreso en los medios técnicos del cine su primera cualidad onírica, bárbara, irregular, visionaria. (Pasolini 1991: 179)

Este interés por la relación entre el mundo antiguo y el mundo moderno, está presente en Pasolini desde las antologías de poesía popular y en dialecto italiano que publicó en los años cincuenta. Este acercamiento etno-literario a las culturas campesinas, tendrá una continuación en sus primeras novelas y películas de los años sesenta que tienen lugar en la periferia de Roma. El dialecto, los cuerpos y los gestos del lumpen-proletariado romano y del sur de Italia serán para Pasolini una «reserva de vida pura y misteriosa» (Pasolini 2018: 76), la supervivencia del mundo pre-moderno en una Italia que estaba uniformizándose a causa de la cultura de masa y de la industria. Según Donatella Maraschin, en su libro *Pasolini Cine y Antropología*:

[Esta] utilización estetizante del cuerpo preindustrial en los films de Pasolini, adquiere un valor político contrario a la evasión promovida por la estética orientalista o la celebración de valores ideológicos del fascismo como en el caso de Riefenstahl. [...] Al final de los años 60 [Pasolini] se va a tornar hacia el África y otros países del Tercer Mundo (que va a visitar asiduamente en el curso de esta década) como fuente de

⁷ «No habíamos visto *Medea* de Pasolini antes del rodaje del film. Recientemente asistí a una proyección y fue un shock, la proximidad del tema, la estética, etc. Siempre hemos adorado a Pasolini (para mí un hermano de García Lorca, por su vida, su poesía, su teatro mágico y su muerte trágica) al igual que el gran Paradjanov. Los films de Paradjanov siempre me impresionaron, especialmente por su intemporalidad. Él desplaza la leyenda a nuestra época, sin por lo tanto referenciar visualmente este desplazamiento. Es ahora y en todos los tiempos. Que las estéticas se junten, esto tiene que ver más bien con un milagro, un milagro poético, que con una influencia» (Brenez 2013: 8).

particularismos culturales capaces de sobrevivir a la homologación cultural del consumismo. La condenación del presente histórico se traduce entonces en la voluntad de inmortalizar cinematográficamente y dar valor estético al oasis preindustrial que ha sobrevivido en periferia al mundo contemporáneo. (Maraschin 2014: 111-112)

En *El olor de la India*, libro escrito en 1962 (antes de sus películas de búsqueda de locaciones y de apuntes, realizadas entre Palestina, India y África) durante un viaje a la India en compañía de Alberto Moravia y Elsa Morante, Pasolini describe las acciones de un grupo de familias, al que sigue a lo largo de una playa. Desde lejos, Pasolini observa como este grupo, dirigido por los gestos «medidos» de una anciana, hace una ofrenda de alimentos y flores frente al mar. En este rito, Pasolini encuentra una fuerte resonancia entre los gestos de estos «representantes» del tercer mundo y la Italia rural de su infancia:

Esa situación no me resultaba nueva: también entre los campesinos de Friúl ocurre algo parecido, en ciertas costumbres rústicas que han sobrevivido a la desaparición del paganismo: los hombres, incluso irónicos, quedan como rendidos y suspendidos. Su fuerza y su modernidad callan ante el caprichoso misterio de los dioses tradicionales. (Pasolini 1992: 28)

En un artículo conocido como «La desaparición de las Luciérnagas», publicado en 1975 en *Corriere della sera*, Pasolini va a anunciar la muerte de las supervivencias. Gysin y Bowles, igualmente, habían presentado la desaparición de estas supervivencias. El primero, la de la música y de los mitos vinculados a la región de Jajouka; el segundo, la de la música marroquí. Bowles escribió en su diario en 1988:

La única aprobación del ramadán era el solo de ghayta tocado desde el minarete de cada mezquita en el momento del llamado a la oración. Este año suprimieron esta música. Imagino que alguien arguyó la idea de que esta práctica era anacrónica o inortodoxa.

–De todas maneras, explica Abdelouahaid, la gente no quiere escuchar a alguien soplar una ghayta. Ellos tienen música en la televisión.

En 1977, grabé los conciertos nocturnos de oboe durante todo el mes del ramadán. Sin darme cuenta, sospechaba sin lugar a dudas que iban a suprimirlos tarde o temprano. Las buenas cosas no duran. (Bowles 1990: 45)

Expuestas al riesgo de la desviación hacia el folclore, la institucionalización, la prohibición fundamentalista religiosa o la mundialización, estas tradiciones poseen una gran vulnerabilidad en nuestra sociedad. Ya en *Tristes trópicos*, Claude Lévi-Strauss escribía a propósito de las culturas del «tercer mundo», culturas pre-industriales que desaparecen o se uniformizan de manera progresiva con la instauración de la humanidad en la monocultura (Lévi-Strauss 2009: 86). Las reflexiones evocadas en este artículo a partir de *Jajouka*, nos

interrogan acerca de esta «fuerza animal» y pulsional que poseen estas tradiciones y de cómo la «migración subterránea» de sus formas atraviesa la historia, haciendo constantemente efracción en lo que llamamos civilización.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams Sitney, P. (2000). *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943 – 2000, Third Edition*. New York: Oxford University Press.
- Brenez, N. (2013). «Un livre de mille ans aux pages creusées dans la terre». *Revue images de la culture* n° 28. París: CNC.
- Bowles, P. (1999). *Mémoires d'un nomade*. París: Editions du Seuil.
- Bowles, P. (1989). *Journal tangérois*. París: Plon.
- Bowles, P. (1989). *Le Scorpion*. París: Rivages.
- Burroughs, W. (2008). *Essais*. París: Christian Bourgois.
- Burroughs, W. (2009). *The letters of William S. Burroughs 1945 – 1959*. London: Penguin.
- Burroughs, W. (2009). *The yage letters*. London: Penguin.
- Chabel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans*. París: Albin Michel.
- De Martino, E. (1982). *Sud e Magia*. Milán: Feltrinelli.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. París: Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1998). *Essai sur l'apparition*. París: Minuit.
- Ellinger P. (1981). *P. Borgeaud, Recherches sur le dieu Pan*. París: L'Homme.
- Hell, B. (2012). *Possession y chamanisme: Les maîtres du désordre*. París: Flammarion.
- Geoffroy, É. (2003). *Initiation au soufisme*. París: Fayard.
- Gysin, B., & Burroughs, W. (1978). *The Third Mind*. New York: A Seaver Book.
- Gysin, B. (1982). *Here to Go: Planet R-101*. San Francisco: Re/Search Publications.
- Lévi-Strauss, C. (2009). *Tristes Tropiques*. París: Plon.
- Maraschin, D. (2014). *Cinema e antropologia*. Oxford: Peter Lang.
- Michaud, P.A. (2016). *Sur le film*. París: Macula.
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa.
- Palmer R. (2009). *Blues & Chaos*. New York: Scribner.
- Pasolini, P.P. (1992). *El olor de la India*. Parma: Guanda.
- Pasolini, P.P. (1991). *Empirismo eretico*. Milan: Garzanti.
- Pasolini, P.P. (2018). *La lunga strada di sabbia*. Edición Kindle.
- Rouget, G. (1990). *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. París: Gallimard.

Rouget, G. (2017). *Musique et transe chez les Arabes*. París: Allia.

Westermarck, E. (1934). *Pagan Survivals in Mohammedan Civilization*. Londres: Macmillan.