

Nina Graeff
Nina.graeff@fu-berlin.de

Ens.hist.teor.arte

Graeff, Nina, "Transmitiendo y preservando lo 'inmaterial' en una casa de candomblé en Berlín", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2013, vol. XVII, núm. 25, pp. 22-37.

RESUMEN

Este artículo cuestiona la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO así como los presupuestos para hacer su inventario. Como experiencia autoetnográfica, este artículo describe algunos aspectos de la transmisión oral descontextualizada, dentro de la única casa dedicada en Alemania a la práctica del Candomblé (religión afro-brasileña). La hipótesis principal de este trabajo es que el 'patrimonio inmaterial' es un conocimiento corporal adquirido a través de la experiencia y transmitido y preservado por el hecho de cumplir un papel significativo en la vida de sus practicantes.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio Cultural Inmaterial; Candomblé; Música; Conocimiento corporal; Transculturalidad.

TITLE

Preserving and conveying the immaterial in a Candomblé house in Berlin.

ABSTRACT

This article questions the definition of Immaterial Cultural Heritage used by UNESCO, and also the criteria used for their inventories. As an auto-ethnographic experience this article also describes some aspect of de-contextualized oral transmission within the only house dedicated in Berlin to Candomblé, an Afro-Brazilian religion. The main hypothesis of this paper is that 'immaterial heritage' is a corporeal knowledge acquired through experience and transmitted and preserved because of playing a significant role in the life of its practitioners..

KEY WORDS

Intangible Cultural Heritage; Candomblé, Music, Bodily Knowledge, Transculturality.

Afilación institucional

Doctoranda em la Universidad Libre de Berlín

Nina Graeff es brasileña y tiene maestría em "Transcultural Music Studies" del Instituto de Musicología Weimar-Jena. En la misma institución trabajó como investigadora del proyecto "Global Music Database". Desde 2013 es doctoranda becaria del colegio de graduados "Interart Studies" de la Universidad Libre de Berlín.

Transmitiendo y preservando lo “inmaterial” en una casa de candomblé en Berlín

Nina Graeff

Introducción

En 2003 la Unesco decidió adoptar la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”. Cada vez más países la ratifican, comprometiéndose a seleccionar formas de expresión cultural vivas y presentes dentro y fuera de sus fronteras, con el fin de implementar proyectos para su salvaguardia y promoción. Sin embargo, como la cultura consiste en procesos dinámicos en constante transformación, sus formas de expresión no pueden ser conservadas y, consecuentemente, los intentos de preservarlas y protegerlas resultan en diversas paradojas, algunas de las cuales fueron tratadas en mi tesis de maestría¹. Considerar una manifestación cultural efímera como patrimonio; es decir, como algo que puede ser analizado, seleccionado, inventariado y protegido, supone objetivar la práctica e imponerle así modificaciones que van más allá de su propia dinámica de cambio.

Mi investigación de doctorado pretende entender cómo una tradición cultural se preserva por sí misma en diferentes contextos al observar el proceso de transmisión de la religión afrobrasileña del candomblé dentro de la región considerada como su lugar de origen,

1 Nina Graeff, *Samba de Roda aus dem Recôncavo Baiano. Allgemeine und rhythmische Gestaltungsprinzipien*, tesis de maestría no publicada, Instituto de Musicología Weimar-Jena, 2011 y ‘Reflexos da nomeação do samba de roda como Obra-Prima da Humanidade pela UNESCO sobre a cultura do Recôncavo Baiano’, en *Music and knowledge in Transit/Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito*, Ed. Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias. Lisboa: Colibri, 2012, s.p.

Bahía, y en Berlín. Esto significa comprender sobre todo los procesos de transmisión de su conocimiento, un conocimiento que, más que oralmente, es transmitido corporalmente, a través de una experiencia directa. Por esta razón realicé un trabajo de campo hace un año en la única casa de candomblé existente en Alemania, el “Ilê Obá Sileké”², localizado en Berlín, utilizando -además de métodos etnográficos tradicionales como la observación participante- el más reciente paradigma metodológico de la auto-etnografía³, siendo yo misma sujeto del aprendizaje e incorporación del candomblé.

Este artículo presenta los primeros resultados de la etnografía realizada en Berlín.



IMAGEN 1. Miembro del Ilê Obá Sileké saluda su orixá y los ogás. Fiesta para lansã, diciembre 2013, Berlín.
Fotógrafo: Celso de Brito - PPGAS/UFRGS

Mi argumento es que el patrimonio inmaterial consiste en conocimiento corporal adquirido por el hecho de cumplir un papel significativo en la vida de sus practicantes. Con ejemplos de mi experiencia de campo, pretendo demostrar que determinadas culturas, tradiciones o patrimonios culturales no se circunscriben a lugares, épocas o categorías so-

² *Ilê Obá Sileké* significa en lengua yoruba de la África Occidental “Casa del Rey que trae prosperidad”. Para más información sobre la casa ver: <http://www.ile-oba-sileke.de>

³ Para una visión general del método auto-etnográfico, ver Carolyn Ellis, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner, “Autoethnography: An Overview”, *Forum: Qualitative Social Research*, 12, 1, (enero 2011), s. p.

cialmente construidas, sino que se constituyen en el cuerpo, a través de la experiencia⁴, demostrando así que el cuerpo humano, que es móvil y social, es en sí mismo transcultural. Mi planteamiento argumenta que la experiencia corporal, y no las medidas de protección externas a una determinada tradición, es la que determina en primera línea el valor y la eficacia de la transmisión cultural.

El “Patrimonio Cultural” y el paradigma de la transculturalidad

La definición de la Unesco de Patrimonio Inmaterial Cultural fue concebida de manera tal que fuera lo más amplia posible, evitando así la eventual exclusión de prácticas que no correspondiesen a los criterios allí presentados⁵. Según la Convención de 2003:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible⁶.

Los únicos puntos críticos sobre los cuales me gustaría llamar la atención y discutir son aquellos que se refieren a una supuesta genealogía de las tradiciones y a su capacidad de generar un sentimiento de identidad y continuidad. ¿Qué significa una transmisión de generación en generación? ¿Se trata de una relación familiar, abuelo-padre-hijo? ¿O los transmisores han de ser más viejos que los receptores? ¿Cuáles formas de expresión cultural son practicadas sin que los participantes se identifiquen con ellas? y ¿el sentimiento de continuidad presupone que los practicantes tengan dedicada su vida entera a una misma tradición, a una misma comunidad?

⁴ Sobre la percepción y aprehensión del mundo a través de la experiencia subjetiva y corporal, ver Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945.

⁵ Richard Kurin, “Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal”, *Museum International*, 221–222 (vol. 56, no. 1–2, 2004). pp. 66 -77.

⁶ UNESCO, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*, Paris 2003. Énfasis de la autora.

Sin embargo, el concepto de patrimonio tal como es aplicado generalmente por los países y por la Unesco en el momento de elegir los “ítems” a ser nominados no está explícitamente citado en estos términos. Kurin⁷ argumenta que esta definición podría abarcar prácticas culturales modernas y globales como el rap y el video-game, pero implícitamente la convención lida con tradiciones más antiguas cultivadas por comunidades locales⁸. Así, el concepto de patrimonio está mucho más vinculado a la práctica de patrimonialización, que prevé luego de la candidatura, inventariar la manifestación cultural más un plan de preservación a ser implementado tras la selección de las prácticas consideradas más “ dignas de protección”, las cuales son registradas como ítems actualmente divididos en dos listas: la “lista representativa del patrimonio cultural inmaterial” y la “lista del patrimonio inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia”⁹.

Inventariar una tradición implica circunscribirla en uno o más espacios geográficos y temporales, los que determinan su lugar y fecha de origen, y establecer categorías que las diferencian de otras tradiciones. Mi tesis de maestría trató sobre una tradición brasileña nominada en 2005 como patrimonio por la Unesco, la samba de roda del Recôncavo Baiano. La samba de esta región fue seleccionada, y no el côco de roda, ni la samba de viola, la samba de partido alto, ni nunguna de las otras formas de samba que se encuentran en todo el país. Además, ¿quién determina lo que es y lo que no es samba de roda y hasta donde se extiende la región conocida como Recôncavo de Bahía? La samba de roda fue elegida por ser considerada la forma de samba más antigua, llegada con los primeros esclavos africanos a Brasil. ¿Quién determina si la samba nació en el Recôncavo de Bahía, en la capital de Bahía, Salvador, en Rio de Janeiro, o incluso en Angola?

Esta concepción de patrimonio cultural coincide con la noción de la cultura criticada por Wolfgang Welsch, la cual es aún dominante y se remonta a Herder. Según Welsch, las culturas son todavía vistas como esferas homogéneas, fijas y bien delimitadas, que acaban por colidir unas con las otras. El paradigma de la transculturalidad que él propone entiende las culturas como redes flexibles que se entrecruzan o no, de acuerdo con el contexto en que los individuos están insertos. Todo ser humano es transcultural, tiene una identidad de patchwork¹⁰, cuyos retazos se combinan con retazos de otros, creando un sentido de identificación entre ellos. Consecuentemente, las identidades culturales no pueden ser

⁷ Richard Kurin, “Safeguarding...”, p. 69.

⁸ La UNESCO denomina también prácticas transnacionales como la cestería, incluida como patrimonio en 2010, pero “local” es usado aquí en contraste a “global”, tratándose de lo que no está masivamente diseminado por el mundo.

⁹ Existe también el *Registro de las mejores prácticas de salvaguardia*, que se refiere a medidas de protección y no a prácticas culturales. Para más información sobre las listas, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011>

¹⁰ Wolfgang Welsch, “Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen”. *Information Philosophie*, núm. 2 (Mayo 1992). pp. 5–20.

vistas como fijas, sino como “unstable points of identification or suture which are made within the discourses of history and culture”¹¹.

Por esto, me propongo observar una tradición inserta en un contexto evidentemente transcultural, en la cual la oralidad y el conocimiento corporal son primordiales: el candomblé en Berlín¹².

Candomblé, tradición afro-brasileña trasplantada a Berlín

El candomblé es una de las religiones de origen africano surgidas durante el período de esclavitud en Brasil, probablemente en el estado de Bahía a mediados del siglo XVIII¹³. Desde sus orígenes, se trató de una tradición marginalizada que, sin embargo, resistió al tráfico de esclavos, a la esclavitud, a su persecución, su prohibición y al prejuicio del que es víctima hasta hoy.

El candomblé se desenvuelve a partir de la confluencia de diversas etnias llegadas de África Central y Occidental, formando tradiciones – las que se conocen con el nombre de nações, “naciones” –, con costumbres, géneros musicales y lenguas diferentes. El aspecto principal que une todas esas tradiciones, incluyendo la Santería en Cuba, es el culto a los orixás¹⁴, divinidades yoruba. La tradición que trataremos aquí es de la nación Kétu, de etnia yoruba, de la región localizada hoy entre Benín y Nigeria.

Con templos dispersos por todo Brasil, el resto de América y Europa, el candomblé llegó oficialmente en 2008 a Alemania¹⁵. A parte de factores climáticos y sociales que surgen de la tentativa de transmitir una práctica cultural en un contexto muy diferente del lugar en el

¹¹ Stuart Hall, “Cultural identity and diaspora”, en J. Rutherford (Ed.), *Identity: community, culture, difference* (pp. 222-237). London: Lawrence & Wishart. 1990, p. 226.

¹² A mí me parece que cualquier contexto en que dos individuos se confrontan será uno de transculturalidad, pero cuanto más divergentes sus experiencias de vida, más marcadamente transcultural será la relación entre ellos. Igualmente me parece que la oralidad y el conocimiento corporal constituyen al algún grado cualquier práctica, pero en el Candomblé ellos son centrales.

¹³ La literatura sobre el Candomblé es muy amplia, ver: Roger Bastide, *O Candomblé da Bahia*; Juana Elbein dos Santos, *Os Nagô e a morte: padê, asese e o culto Égum na Bahia*. Petrópolis: Vozes. 1986; Raul Lody, *O Povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas. 1995; Reginaldo Prandi, *Mitología dos Orixás*. São Paulo: Cia. Das Letras.

2001; J. Lorand Matory, *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton: Princeton University Press: 2005.

¹⁴ En castellano se escribe *orisha* u *orichá*, pero opté por utilizar todos los términos referentes a la religión brasileña de acuerdo con la ortografía portuguesa.

¹⁵ En febrero de 2008 fue inaugurado el templo Ilê Obá Sileké, pero el babalorixá y otros participantes ya hacían rituales en ambientes particulares desde hace muchos años.

cual se desarrolló¹⁶, practicar el candomblé en Alemania implica el dominio de al menos tres lenguas: la lengua local, el alemán; la lengua del jefe espiritual – *pai de santo* o *babalorixá* –, así como la de la mayoría de los practicantes, el portugués; y la lengua sacra, el yoruba.

El candomblé en Berlín reúne inmigrantes de diferentes regiones de Brasil y de diferentes contextos sociales, además de los participantes no brasileños, de los cuales hacen parte alemanes, portugueses y cubanos, entre otros. Los referentes culturales de cada uno son diversos y ninguno de los miembros de la casa había practicado la tradición anteriormente. Sin embargo, la comunidad de Candomblé en Berlín comparte una identidad: nadie se siente más o menos perteneciente a la comunidad o al candomblé por causa de su origen, lengua, preferencias sexuales o el color de su piel. Todos están allí para dar y recibir la energía espiritual de los orixás, el *axé*.

El rol central del cuerpo, de la experiencia y del “ahora” en el Candomblé

En las variadas formas de comunicación con los orixás, el empleo activo del cuerpo es fundamental. Quedarse parado puede implicar el bloqueo de la energía, la cual debe fluir constantemente como el viento. La energía de los orixás circula por el cuerpo a través del movimiento, pasando por todos los sentidos: por la audición en rezos cantados y ritmos de percusión; por el olfato, activado por flores, plantas y hierbas utilizadas para baños y ofrendas; por el tacto en los gestos, en el andar de pies descalzos para recibir la energía de la Tierra; por el gusto en la preparación de las comidas que son ofrecidas a las divinidades; y por la visión, estimulada por las ropas, decoración e insignias de los orixás, entre otros.

Practicar el candomblé implica percibir y cuidar del mundo con todos los sentidos, puesto que los orixás son fuerzas de la naturaleza; es decir, fuerzas que están en el mundo terrestre. Cuanto más experimenta el principiante esas formas de comunicación, más se expande su percepción y más se torna apto para sentir la energía de los orixás hasta alcanzar el nivel máximo de su incorporación, que es el propio acto de incorporación del orixá, en el momento del trance. El cuerpo – y la mente – del practicante se tornan tan abiertos y receptivos a esa energía, que dejan por un lapso de ser controlados por el ser humano para ser poseídos por el orixá. En el momento del trance, los dioses se hacen presentes. El orixá no es, pues, la simple recordación de un ancestro ni una fuerza alejada de los seres

¹⁶ Sol Montoya (2009) trata de algunos aspectos de la adaptación del Candomblé en Alemania.

humanos; él no sólo está en el mundo, en la naturaleza, sino también dentro de cada uno y se torna visible, palpable, audible, al danzar entre los seres humanos.

Para llegar a tal nivel de percepción del mundo y de comunicación con los orixás no hay “receta”¹⁷, no hay material didáctico, ni un libro sagrado: es solamente la práctica la que lo enseña. Se trata de un *aprendizaje situado*¹⁸ que ocurre en el mismo contexto en que es aplicado, diferente del aprendizaje escolar y social, dentro de una comunidad (*comunidades de práctica*). El conocimiento allí transmitido es producido, adaptado y modificado en conjunto, a través de la participación de cada sujeto presente, que puede ser vista como un “evolving, continuously renewed set of relations”¹⁹. Es un aprendizaje mucho más intuitivo que racional y más corporal que teórico.

Este modelo de aprendizaje es el que yo he observado y experimentado en los últimos meses en Berlín. El candomblé tiene muchos aspectos y detalles al transmitirse, pero resulta interesante que el aspecto más problematizado durante mi trabajo de campo haya sido justamente uno de fondo etnomusicológico: el proceso de aprendizaje de los cantos.

Aprendiendo, compartiendo, modificando las cantigas²⁰ de candomblé

Aprender a cantar una canción es en sí mismo un proceso de incorporación. Incorporación de un texto, de una melodía, de una estructura rítmica, que pueden ser aprendidas con una partitura o con una grabación. Sin embargo, asimilar tales estructuras exclusivamente de esta manera significa aprenderlas fuera de su contexto, fuera de su tradición²¹. Aprenderlas dentro de una tradición implica seguir uno o más modelos, es decir, personas que actúan como autoridades dentro de la tradición, a través de mimesis²²; o sea, de su

¹⁷ “[O Candomblé] não tem receita”, Dofono João, entrevista Berlín, 27 de febrero de 2014.

¹⁸ Jean Lave & Etienne Wenger, *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge Univ. Press 1991. Aunque Lave y Wenger utilicen el término “aprendizaje situado”, ellas lo encuentran demasiado amplio y proponen una mayor especificación de su concepción teórica con el término “participación periférica legítima”.

¹⁹ Lave & Wenger, *Situated...*, p. 50.

²⁰ Las canciones de Candomblé son llamadas en portugués “cantigas”.

²¹ Nina Graeff, “Experiencing...”. s.p.

²² Gunther Gebauer & Christoph Wulf, *Mimesis. Kunst, Kultur, Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1992, pp. 43 y ss.

imitación y de la constante evaluación por parte de una autoridad, sea esta profesor o simplemente alguien con más experiencia²³.

El candomblé en Berlín se sitúa fuera de su contexto cultural y tiene así pocas autoridades a quienes recurrir para la adquisición del conocimiento de la religión. Si en Bahía existen centenas de casas de candomblé, diversos iniciados, ogãs²⁴, pai y mães de santo²⁵, allá se forma una red de referentes para la religión que no hay en Berlín. Solamente el babalorixá y un ogã, el responsable por los tambores y ritmos sagrados, crecieron dentro de la tradición y disponen de un vasto conocimiento práctico de ella, representando las autoridades que deciden cuales cantos pertenecen a la casa y cómo pueden ser cantados. No obstante, tampoco hay entre hay consenso, pues vienen de diferentes casas de candomblé en Brasil, conociendo ellos asimismo diferentes repertorios y versiones de cada canción.

Los encuentros ocurren todos los miércoles, lo que no significa que cada miércoles se cante, ni que se repitan los mismos cantos. De esta manera, el aprendizaje es irregular. Babalorixá Muralesimbe, el jefe espiritual de la casa, considera que la falta del contexto cultural del candomblé también dificulta el proceso, dando el ejemplo de músicas que suenan diariamente en la radio en Bahía que contienen ritmos y temas de candomblé. Dependiendo de la comunidad de práctica en Berlín, la única instancia para acceder a referentes de la religión, y de experimentarla, es en los rituales semanales. Por esa razón, aquellos que no practican en sus casas tienen mucha dificultad para aprender.

Practicar en casa significa repetir lo que fue aprendido los miércoles, generalmente las letras de las canciones anotadas a mano. Sin embargo, si estas no son repetidas después del encuentro del miércoles, se olvidan las melodías y los ritmos. Algunos hacen grabaciones con sus teléfonos, escuchándolas en sus casas. Otros buscan grabaciones en internet, especialmente en Youtube, y después son criticados porque el repertorio y las versiones que se encuentran en internet no son las mismas de la casa.

Luego de mi primer miércoles en el ilê, vivencí una discusión sobre cómo entrenar cantigas específicas para el ritual “Olubajé”, correspondiente al orixá Obaluaiê. En el día de la fiesta, el Ogã Forró sería el *puxador*, es decir, la persona que elige y canta primero los cantos a ser repetidos por los otros, pero Forró no vive en Berlín y no puede participar

²³ También representaciones como videos, partituras y grabaciones pueden actuar como modelos a ser mimetizados, pero siempre habrá actores sociales que evalúen la eficacia del aprendizaje y la competencia adquirida. Ver Gunther Genauer & Christoph Wulf, *Mimetische Weltzügänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen*. Bonn: Kohlhammer, 2003, p. 112.

²⁴ Ogã es un practicante del Candomblé con funciones específicas, siendo un término utilizado sobre todo para referirse a los tocadores de los tambores sagrados.

²⁵ Mãe de santo o ialorixá es la versión femenina en portugués y yoruba para identificar a la jefe espiritual de una casa de Candomblé.

de la preparación del ritual. ¿Cómo practicar las cantigas de Olubajé en su ausencia? Mi cuaderno de campo describe el momento²⁶:

Transcribí en la pizarra siete canciones para Obaluaiê [como Dofono João me había pedido]. La idea era aprovechar que Babá [Babalorixá Muralesimbe] no estaba para aprender las canciones. (...) Primero, João había hablado con Herica sobre las canciones de Obaluaiê grabadas en el CD. Era el CD del libro de Flávio de Barros que yo conocía (...). Pero es Forró quien va a *puxar* las cantigas en la fiesta, João quiso pasar los textos de las canciones que Forró le ha habido pasado para hace un año. Él tiene un cuaderno sólo con las canciones, escritas a mano. Herica también tiene varias copias de textos de cantigas. Ellos estaban esperando la llegada de Paulo, porque es músico y podría leer las partituras de Flávio de Barros. Pero, cuando llegó, Paulo dijo que ellas no eran confiables, que estaban mal hechas, usaban compases de 4/4, 3/4 y 6/8, que el ritmo estaba distorsionado. Ahí tuve una discusión sobre cómo ellos practicarían las canciones en el día, porque era la única cosa útil que podrían hacer. A João y Herica les gustaría usar las letras de Forró y esperaban que Paulo pudiese ayudarlos. Pero Paulo dijo que no podía hacer nada sin Forró, pues él es quien sabe los ritmos y las melodías. (...) A Herica le gustaría aprender las cantigas. Entonces sugirió que escuchasen el CD. Yo no entendía: “¿Por qué no escuchan el CD de una vez?” – y pregunté si faltaban cantigas de Omolu [Obaluaiê] en el CD, puesto que ellos ya habían comentado sobre la dificultad de encontrar cantigas de Omolu, y estaban buscando algunas en las copias de Herica. Creo que en un momento ella pidió a Paulo que usara la copia y Paulo respondió que no tenía cómo saber el ritmo y la melodía; así que empezaron a discutir sobre la dificultad de aprender las canciones, no solamente por la ausencia de Forró, sino porque cada vez se usan repertorios diferentes. Babá [Muralesimbe] enseña algunas canciones que ellos practican, pero, en el momento del ritual, Forró canta otras y “todos se quedan mirándolo: ¿Cómo espera usted que nosotros cantemos esto? Nadie lo va a

²⁶ “Transcrevi na lousa 7 canções para Obaluaiê [como Dofono João me pedira]. A ideia era aproveitar que Babá [Babalorixá Muralesimbe] não estava para aprender as canções. (...) Primeiro, João tinha falado com Herica sobre as canções de Obaluaiê gravadas no CD. Era o CD do livro do Flávio de Barros que eu conhecia (...). Mas como é Forró que vai puxar as cantigas na festa, João quis passar os textos das canções que Forró tinha passado para ele há um ano atrás. Ele tem um caderno só com as canções, escritas a mão. Herica também tem várias cópias de textos de cantigas. Eles estavam aguardando a chegada de Paulo, porque é músico e poderia ler as partituras do Flávio de Barros. Mas, assim que chegou, Paulo logo disse que elas não eram confiáveis, que eram mal feitas, usavam claves de 4/4, 3/4 e 6/8, que o ritmo é distorcido. Aí teve uma discussão sobre como que eles iam treinar as canções no dia, porque era a única coisa útil que poderiam fazer. João e Herica queriam usar as letras de Forró e esperavam que Paulo pudesse ajudá-los. Mas Paulo disse que não podia fazer nada sem o Forró, pois ele é quem sabe os ritmos e as melodias. (...) Herica queria que aprendessem as cantigas. Aí sugeriu que escutassem o CD. Eu ainda não estava entendendo: ‘Por que não escutam o CD de uma vez?’! – e perguntei se faltavam cantigas de Omolu [Obaluaiê] no CD, já que eles haviam comentado sobre a falta, dificuldade de achar cantigas de Omolu, e estavam procurando algumas nas cópias de Herica. Acho que em um dado momento ela pediu para Paulo usar a cópia, no que Paulo retrucou que não tinha como saber o ritmo e a melodia; Aí que começaram a discutir sobre a dificuldade de aprender as canções não só pela falta do Forró, mas porque cada vez se usam repertórios diferentes. Babá ensina algumas canções que eles treinam, mas, na hora do ritual, Forró puxa outras e ‘todos ficam olhando pra ele: Como você espera que a gente cante isso? Ninguém vai responder!’ (Herica). Por isso, Paulo também era contra usar o CD, porque depois o Forró puxa cantigas diferentes ou versões diferentes das que eles aprenderam.”. Nota de campo, Berlín, 24 de julio de 2013.

cantar” (Herica). Por eso, Paulo también estaba en contra de usar el CD, porque después Forró canta cantigas diferentes o versiones diferentes a las que ellos aprendieron.

La descripción de este momento clarifica diversos aspectos de la transmisión de los cantos. Primero, que no bastan las letras para aprenderlas, ni tampoco una grabación, si la grabación no pertenece al contexto de la propia casa de candomblé. Segundo, que la transcripción de cantos tampoco es una medida eficiente para su preservación²⁷, puesto que una transcripción siempre pasa por la interpretación de la persona que la hace²⁸ y requiere que los aprendices sepan leerlas. Tercero, que cada maestro en el candomblé, cada ogã y cada jefe espiritual conocen un repertorio de músicas inmenso que, aunque dentro de una única nación, como la Kétu, puedan ser muy similares, no es jamás idéntico a los otros. Además, porque el repertorio es inmenso, en cada contexto un maestro va a cantar canciones diferentes, en vez de repetir siempre las mismas.

Incluso al aprender una cantiga cantada en casa, con la versión del Babalorixá, ella puede ser posteriormente alterada por él. Cierta vez copié algunas cantigas de caboclo²⁹, cantigas en portugués, del cuaderno de un iniciado, que el ogã le había pasado años atrás. Yo las imprimí y le pedí al Babalorixá que las cantara mientras yo grababa. Muchos textos fueron modificados y algunos fueron rechazados porque no le agradaban. Yo hice las alteraciones y las imprimí una vez más. Él nuevamente hizo algunas alteraciones. Después, en los rituales, los cantos fueron introducidos por el ogã o por el caboclo incorporado en el babalorixá de manera diferente a las registradas por mí. Además, el babalorixá mismo canta de maneras diferentes una misma canción, mudando el texto o la melodía, de acuerdo con el presupuesto de que la música, así como la cultura, no es algo fijo, sino un proceso que se transforma en cada nueva *performance*, adaptándose al contexto en que está inserta en un momento dado.

Sobre lo que para mí parecía una problemática, la mezcla de varias versiones, Babalorixá Muralesimbe comentó:

“Cada casa es una casa, cada candomblé es un mundo. Entonces, lo que sucedía con el candomblé, o con la música, con la danza: [es que] éste es transmitido de boca en boca, no tiene una Biblia. Usted puede escribir, pero yo voy aprender lo que mi pai de santo me enseñó. Entonces, claro que hay cantigas en que se canta una cosa así, y usted se va a otra casa, y es la misma cantiga con

²⁷ Nina Graeff, “Experiencing Music and Intangible Cultural Heritage: Some Thoughts on Safeguarding Music’s Intangible Dimension”, *El Oído Pensante* núm. 2 (2014, en prensa)

²⁸ Charles Seeger, “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”, *The Musical Quarterly*, 44, 2, (abril 1958), pp. 184-195.

²⁹ Caboclo“ es una entidad espiritual cultivada en muchas casa de Candomblé, aunque no tenga que ver originalmente con la religión yoruba, puesto que caboclos son brasileños, mestizos del indio con el negro.

otras palabras. Y quiere decir la misma cosa. No es que cambie, sino que se usan otras palabras. Es como en nuestra lengua, en el portugués usted puede decir 'yo estoy muy solo' y el otro puede decir 'yo estoy solito'. Son palabras diferentes que quieren decir la misma cosa. Esto pasa mucho también en el candomblé. Entonces no es que estén erradas, que sean diferentes; es la misma cosa, son palabras diferentes. La tradición se mantiene allí.”³⁰

Otro aspecto de la transmisión de las canciones es que las autoridades de la casa no consideran positivo que los practicantes reciban todo listo, como en un manual, o como el nuevo Ogã de la casa me dijo una vez, como si el candomblé fuera un curso con material didáctico donde al final se gana un diploma. Después él me explicó que “el camino espiritual requiere devoción. Si usted no tiene devoción, no hay camino espiritual, ¿no es así?”³¹.

En el inicio de mi trabajo de campo, cuando todavía interpretaba las dificultades de aprendizaje como un problema, yo pensaba que se trataba de una cuestión de falta de didáctica. Bastaría que grabáramos las versiones del Babalorixá, transcribieramos los textos en papel, formando un material didáctico, para que así todos aprendieran las cantigas, solucionando el problema. Pero lo que para mí parecía un problema, en realidad es parte intrínseca de la dinámica de la tradición, de la transmisión del candomblé. Yo misma pensaba que al “documentar” o “inventariar” ese conocimiento, su transmisión se tornaría fácil. Fue sólo después de meses en campo que percibí que lo más importante no es saber cantar las cantigas correctamente, sino estar dispuesto a cantarlas y aprenderlas. Pues el individuo que persevera en aprenderlas está haciendo un esfuerzo por establecer su comunicación con los orixás. Aquellos que no están dispuestos a superar los obstáculos del aprendizaje, no alcanzan su objetivo mayor, que es recibir “axé” y ser protegido por su orixá.

Así respondió el propio Babalorixá Muralesimbe a mi pregunta sobre la importancia de los cantos y de las danzas: “[Nina:] Sí, la cantiga ayuda, la danza ayuda, pero... –[Babalorixá Muralesimbe]

³⁰ “Cada casa é uma casa, cada candomblé é um mundo. Então, o que acontecia com o Candomblé, ou com a música, com a dança, (...): ele é passado de boca em boca, ele não tem uma bíblia. Você pode escrever, mas eu vou aprender aquilo que o meu pai de santo me ensinou. Então, claro que tem cantigas que se canta uma coisa assim, e você vai numa outra casa, é a mesma cantiga com outras palavras. E quer dizer a mesma coisa. Não é que se muda, é que se usam outras palavras. É como na nossa (língua), no português, né? Você pode dizer ‘Eu estou muito só’ o outro pode dizer ‘eu estou muito sozinho’. São palavras diferentes que querem dizer a mesma coisa. Isso acontece muito também no Candomblé. Então não é que são erradas, que são diferentes, é a mesma coisa, são palavras diferentes. A tradição se mantém ali.”, Babalorixá Muralesimbe, entrevista en 03.03.2014, Berlín.

³¹ “O caminho espiritual requer devoção. Se você não tem devoção, não tem caminho espiritual, não é?”, Ogã Paulo, Entrevista, Berlín, 24 de febrero de 2014,

lesimbe:] Pero no es primordial. Lo primordial es estar presente, con la energía presente allí, presente con la cabeza, presente con el corazón. Entonces funciona, funciona. Se trata de creer”³².



IMAGEN 2. Miembros y invitados del Ilé Obá Sileké cantan mientras preparan ofrendas para lemanjá. Fiesta para lemanjá, febrero de 2010, Berlín. Fotógrafo: Fernando Miceli.

Incorporando conocimientos, incorporando valores y significados

Siendo así, entiendo que aprender con el cuerpo³³ las cantigas dentro de esta *comunidad de práctica* no significa simplemente aprender de memoria melodías, textos y ritmos a través de su repetición. Incorporar las cantigas quiere decir, al mismo tiempo y primordialmente, incorporar los significados del candomblé. Aprender con el cuerpo, a través la práctica, los varios y complejos aspectos de la tradición es aprender a comunicarse con los orixás y, así, descubrir el camino de la espiritualidad y con ello todo el sentido de practicar

³² “N: É, a cantiga ajuda, a dança ajuda, mas... – M: Mas não é primordial. O primordial é você estar presente, com a energia ali presente, presente de cabeça, presente de coração. Aí funciona, funciona. É crer.”, Nina y Bablorixá Muralesimbe, Entrevista, Berlín, 3 de marzo de 2014.

³³ Sobre prácticas corporales y sus procesos de transmisión social, consultar Pierre Bourdieu, *Le Sense Pratique*, Paris: Éditions de Minuit, 1980.

esa tradición. Un camino que no está en los libros, sino en la propia experiencia individual y comunitaria.

Tal entendimiento sólo me fue posible por haber recorrido de cierta forma ese camino. Yo no era practicante y poco sabía sobre la religión antes de empezar a insertarme en ella. La investigadora pasó a segundo plano al incorporar en la práctica semanal los significados allí compartidos. No puedo comparar mi experiencia en el candomblé con la de otros, pero puedo testimoniar la posibilidad de incorporación de una práctica cultural que era distante de mi contexto social, y que llegó a tornarse en algo de mucho valor para mí.

Comprendiendo subjetivamente esos significados, pude percibir que algunas premisas de mi investigación eran inadecuadas. Primero, que yo estaba observando en el campo procesos de transformación de la práctica musical tradicional. Sin embargo, los cambios son tan intrínsecos a la práctica del candomblé como a toda práctica cultural, tan constituyentes de un proceso dinámico que se resignifica en cada *performance*, que no son entendidas por sus practicantes como cambios. Las diferencias entre los cantos no son percibidas como versiones que tienen que ser aprendidas, sino como parte de la propia dinámica de la tradición. El repertorio de cantigas y de otros aspectos que deben aprenderse es percibido y aceptado como infinito: “Usted tiene que continuar preguntando, continuar aprendiendo, eso es un proceso, aprender es un proceso (...) el repertorio es infinito y eso, como yo dije, es proceso mismo, y usted tiene que darse cuenta de que es proceso, de que no tiene fin. Es eterno”³⁴.

La otra premisa era que yo obtendría respuestas racionales para las motivaciones que llevan a alguien a preservar una tradición. Las respuestas, sin embargo, oscilan entre lo que el propio Babalorixá siempre dice, que “el candomblé se hace por amor o por dolor”. Para practicar una tradición que no actúa de conformidad con una sociedad moderna y capitalista donde los valores predominantes son los del éxito profesional y económico, hay que establecer un vínculo emocional con ella, sea de amor o de sufrimiento.

El vínculo afectivo es el que va a determinar si una tradición es digna de ser cultivada³⁵, preservada por un grupo o por individuos, y no un valor atribuido a ella por investigadores, agentes del gobierno, ni tampoco por practicantes que tienen interés en patrimonializarla. Los practicantes que la consideran digna de cultivo lo harán, encontrrán e incluso inventarán nuevas estrategias de preservarla, también fuera de su contexto cultural, como hace Babalorixá Muralesimbe hace más de 15 años en Alemania.

³⁴ “Você tem que continuar perguntando, que continuar aprendendo, isso é um processo , aprender é processo (...) o repertório é infinito e isso, como eu disse, é processo mesmo, e você tem que dar conta de que é processo, de que não tem fim. É eterno.” Dofono João, Entrevista, Berlín, 27 de febrero de 2014.

³⁵ Diana Taylor, “Performance and intangible cultural heritage”. In Tracy C. Davis (ed.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 91-104.



IMAGEN 3. Miembros del Ilé Obá Sileké cantan y danzan en fiesta para Iansã. Diciembre 2013, Berlín. Fotógrafo: Celso de Brito - PPGAS/UFRGS

Donde se sitúa el Patrimonio?

La patrimonialización de tradiciones puede, sí, proporcionar nuevas maneras de promoverlas y de crear nuevos vínculos. Pero su tendencia es la de imponer esas medidas, antes de comprender la dinámica propia de la transmisión de la manifestación cultural en cuestión. Las modificaciones son impuestas, no son inherentes a la dinámica, como las que observé en Berlín. Los proyectos de salvaguardia siempre conllevan su documentación, que implica necesariamente la descontextualización de aspectos específicos de la práctica y su congelamiento. En el caso de documentarse los cantos del candomblé, por ejemplo, se estaría excluyendo el significado que el aprendizaje práctico y comunitario transmite junto a las melodías y textos allí ‘fijados’. La documentación convierte en paradigmáticos aquellos aspectos que pueden ser registrados separándolos de su contexto práctico.

El proceso de patrimonialización intenta, entonces, circunscribir lo intangible en categorías –en ese caso, ¿perteneceían todas las religiones brasileñas de origen africano, todas las naciones de candomblé o solamente las casas de la nación Kétu a una misma categoría? –circunscribirlo en espacios geográficos– ¿el Recôncavo Baiano o Bahia? ¿O Brasil, Benin y Nigérica? ¿Y dónde quedaría el candomblé de Berlín?– y circunscribirlo en

instrumentos de *inscripción* del saber como libros, videos y grabaciones, cuando su lugar de almacenamiento es el cuerpo humano y su espacio de transmisión social es el propio momento de su *performance*, es decir, de la presencia del cuerpo³⁶. Pues si el cuerpo humano es móvil y asimila conocimiento a todo instante, él puede adquirirlos y transmitirlos en cualquier lugar, en cualquier momento, pudiendo ser considerado en sí mismo como transcultural. Cuándo, por qué y cómo lo hará, es resultado de sus experiencias individuales, que se constituyen socialmente³⁷ y, por qué no decirlo, transculturalmente.

³⁶ Paul Connerton diferencia prácticas de incorporación y prácticas de inscripción del saber (*incorporating y inscribing practices of knowing*) en: *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, p. 72.

³⁷ Ver el concepto del *habitus* según Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Paris: Editions Points, 2000 (1972), p. 256 y ss.