
**EL LHAMO TIBETANO: UNA MIRADA CRÍTICA
AL TEATRO HIMALAYO**

Carlos ALBA PEINADO
(Tribhuvan University, Katmandú)

The author of this article studies the buddhist theatre of Nepal: its structure and parts, its precedents from Indo-european times, its history and modern development until present times' crisis due to political reasons, well-known world-wide.

El autor de este artículo estudia el teatro budista de Nepal: su estructura y sus partes, sus precedentes desde tiempos indoeuropeos, su historia y su desarrollo moderno hasta el momento presente, incluyendo la crisis actual debida a razones políticas perfectamente conocidas en todo el mundo.

Existe, en el tejado de nuestro planeta, un teatro budista secular, basado en leyendas himalayas, muy vinculadas no obstante al *dharma*, que son representadas a través de danzas de máscaras y arias cantadas en los *pic-nic* tibetanos. Imagínese que la platea de su teatro se eleva a cuatro mil metros de altura y que tras los bastidores, como en una perspectiva renacentista, se abre el telón de fondo de las cumbres inalcanzables. No se fatigue; se acostumbrará poco a poco a la rarefacción del oxígeno. A su alrededor, las butacas han desaparecido. Se encuentra sentado sobre una manta de lana y rodeado por una familia que le ofrece té rancio de manteca y arroz con pasas. A su espalda, decenas de familias más comparten alimentos y sonrisas. Muchos de ellos visten con una túnica carmesí y llevan la

cabeza rapada al cero. De vez en cuando, entre risas y gritos, dirigen sus miradas al escenario donde el *lhamo* está teniendo lugar.

El origen de esta creación artística entronca con el deseo proselitista de extender el budismo por el Tíbet. Ahí tomará prestadas algunas características de las danzas *bon* y, principalmente, de la teatralidad ya existente en los monasterios budistas de India y Nepal. Sin embargo, y a raíz del exilio a que se vio sometido, a partir de 1959, el *lhamo* es hoy, más que un elemento catequizador, un instrumento de cohesión y de memoria para el pueblo tibetano, que trata de seguir legitimando así el derecho a gobernarse libremente bajo las instituciones del *dalai-lama*.

Soy plenamente consciente, en este artículo, de la contradicción que supone referirme a un arte teatral budista. Como ya puso de relieve David E. R. George¹ en su trabajo *Buddhism as / in Performance*:

¿No desprecia el Budismo a las artes performativas? ¿No es uno de los diez votos de los monjes ese de abstenerse de bailar o producir algún tipo de música, tan rechazable como el sexo, el asesinato o el alcohol? ¿No incluyen sus preceptos 'Yo observo el precepto de alejarme de bailar, de la música vocal e instrumental...'? ¿No se refirió el mismo Buda a los actores como representantes de todo lo que une al ser con el ciclo sin fin del deseo, el sufrimiento y el renacer? ¿No fue precisamente la visión de sus propias cortesanas danzando en procaces posturas la que inmediatamente le impulsó a dejar su palacio? ¿Y no fue a través de la ilusión, y luego de la danza, cuando Mārā -la diosa hindú del deseo- intentó tentarle para perturbar su meditación bajo el árbol sagrado que abriría sus ojos a la iluminación? ¿No es Mārā el espíritu de Māyā y Māyā la fuente del Mal? ¿No es el teatro, por tanto, peligroso no sólo por su sensualidad -lo cual puede resultar relativamente fácil de trascender- sino, y lo más significativo, por su inclinación a creer en la realidad y verdad de la ilusión?².

¹ David E. R. George, *Buddhism as / in Performance*, Nueva Delhi, D.K. Printworld, 1999, p. vii.

² La mayoría de estas prohibiciones se recogen en el *Sigalovida sutra*, donde se avisa de los peligros inherentes a la danza y el teatro. Véase: E. R. Saratchandra, *The Sinhalese Folk Play: and the Modern Stage*, Colombo, The Daily News Press Lake House, 1953, p. 9. Obsérvese también que mientras la doctrina hinayāna desprecia de esta forma el drama, la escuela mahayāna lo utilizará como un medio didáctico y moralizador.

Haciéndome eco de estas cuestiones, en la primera parte de este artículo trataré de dar una explicación a la aparente incompatibilidad entre teatro y budismo. Me centraré especialmente en el ámbito del budismo tibetano -o *lamaísmo*- por ser el sustrato de donde surgirá la forma dramática del *lhamo*. Posteriormente describiré este arte teatral, basándome para ello en tres fuentes muy concretas: el estudio de Joanna Ross³, los datos facilitados por mi informante Khangkar Wangchuk -Presidente de la “Nepal Tibetan Lhamo Association”- y mi propia experiencia durante el lectorado que disfruté en la Universidad Tribhuvan de Kathmandu desde enero de 2000 a diciembre de 2002.

Budismo y movimiento *bhakti*

El Budismo, como sistema conceptual generado en el seno de la religión hindú, participa de numerosas leyendas que relacionan íntimamente a los dioses con la danza o la música. En este punto, bastaría, para dejar constancia de ello, con mencionar la danza alucinógena de Siva, la melodía bucólica de la flauta de Krishna o el culto rendido a Saraswati, la diosa de las Artes, que acompaña su sabiduría con la dulce melodía de la *veena*. No obstante, el ejemplo que mejor ilustra esta unión es la creación que el propio Brahmā realiza del *Veda del Teatro*⁴. Este tipo de asociación parece tener, sin embargo, un origen que, según Subramaniam⁵, no se remonta más allá del siglo VI d.C. En esta época, en el sur de India, en la región conocida como Tamil Nadu, habría surgido el movimiento *bhakti*.

³ Joanna Ross, *Lhamo. Opera from the Roof of the World*. Paljor Publications, Nueva Delhi, 1995.

⁴ Bharatamuni, *The Nāṭya Śāstra*, Nueva Delhi, Sri Satguru Publications, s/f.

⁵ V. Subramaniam, *Buddhism dance and drama*, Nueva Delhi, Ashish Publishing House, 1985.

Según este conocido dramaturgo⁶ indio, este movimiento trató de rescatar dos tradiciones poéticas que habían ido desarrollándose en Tamil Nadu desde el siglo II d.C.: el *Aham*, de inspiración amorosa, y el *Aatruppadai*, de inspiración heroica. Aunque al llegar al s. VI estas formas habían entrado en una clara decadencia, el movimiento *bhakti* logró revitalizarlas, trasladando, por una parte, el objeto del amor al propio dios Krishna (de quien los vaishnavitas -seguidores del dios Vishnu, y por tanto de Krishna que es su octava reencarnación- decían estar enamorados hasta el éxtasis); y por otro, la traslación del referente del ritual cortesano, bajo la fórmula del *rajopachara*, al mismo Siva. Esto es confirmado también, aunque con ciertos desajustes cronológicos, por G. H. Tarlekar que admite una influencia directa del culto a Krishna en el desarrollo del drama en sánscrito, al transferir la lengua popular a su producción, hasta entonces exclusivamente cortesana⁷.

Si bien es cierto que pueden rastrearse en la literatura anterior al siglo VI d.C. escenas bien ilustradas en las que los instrumentos musicales o la danza juegan un importante papel -véase, por ejemplo, el *Kumara Sambhavam* de Kalidasa o el *Kama Sutra* de Vatsyayana-, sin embargo, habría que anotar que todas esas escenas transcurren en un ambiente profano y casi siempre bajo la mirada de reyes o altos dignatarios de la corte. No es extraño, pues, que la reforma que proponía el budismo de la sociedad hindú quedara enfrentada con esta imagen disoluta y hedonista.

El Budismo había tenido su punto de arranque en la figura del Buda histórico, el príncipe Siddharta, conocido tras su ascética conversión como Gautama Śākyamuni, aproximadamente entre el 560 y el 480 a.C. Tras su muerte, sus enseñanzas, que habían sido recogidas en el *Tripitaka* (los tres cestos) -*Vinaya* o reglas de disciplina monástica, *Sutras* o enseñanzas de Buda, y *Abhidharma* o

⁶ Este profesor indio de Ciencias Políticas en Carleton University, en Ottawa, trató de subsanar el vacío de composiciones dramáticas sobre la vida de Buda componiendo él mismo algunas piezas. Así publica en 1975 *Pancha Kanya Tarangini* (cinco dramas sobre cinco mujeres que tuvieron alguna relación con el Buda histórico y cuyas vidas fueron transformadas por él), en 1981 *Veera Kanya Vahini* (sobre cuatro heroínas de la historia del budismo) y en 1982 *Kinkini Mala* (desarrollando de nuevo los dilemas budistas a través de personajes femeninos).

⁷ G. H. Tarlekar. *Studies in the Nāṭya Śāstra*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1991 (2ª ed.), p. 6.

comentarios a la metafísica budista- dieron lugar a diferentes escuelas que podemos clasificar, de acuerdo con Mrigendra Man Singh Pradhan⁸, en tres principales caminos o vehículos. Así pues, habría un primer periodo, Hinayāna o Theravāda -el pequeño vehículo, por tratar de la salvación individual-, desde el fallecimiento de Gautama hasta el siglo I d.C., en el que se mantendría la tradición oral como queda reflejado en el Canon Pali. La escuela se extendería principalmente por el sur de Asia, Ceylán e Indonesia. Entre los siglos II y III, Ārya Nārgājuna haría una revisión de las doctrinas y originaría los *sutras* del *Prajñāpāramitā*, desarrollando en ellos la temática del *bhodhisatva* y la inexistencia de todo lo real, concediendo al vacío -*sūnyatā*- la realidad suprema y dando así lugar al gran vehículo: Mahāyāna. La tercera fase se desarrollaría entre el siglo III y el XIII en los monasterios de Nalanda y Vikramashila, al este de India. Desde allí, el Vajrayāna -el vehículo del Diamante- se extendería a Nepal⁹ y Tíbet.

Sería, pues, sobre las dos últimas vías, el Vajrayāna -más ritual- y el Mahāyāna -más doctrinal- sobre las que el budismo se asentaría en los territorios himalayos. Aunque el budismo había rechazado toda representación imaginaria que alterara los sentidos, la práctica teatral logró introducirse en el ceremonial de cada *gompa*. Y gracias al citado movimiento *bhakti*, que está transcurriendo durante la última fase budista y, especialmente, cuando el budismo se está introduciendo en el Tíbet, las formas de representación encuentran un arraigo sorprendente en la población secular. Así se encuentran, en muchos monasterios, manifestaciones dramáticas, que irán recibiendo el apoyo y el sustento del gusto popular, como la danza nepalí *Pancha Buddha Tathā Nritya*, la danza de los cinco Budas -Vairocana, Akshobhya, Ratnasambhava, Amitabha y Amoghasiddhi- de clara influencia Vajrayāna y que puede observarse en Kathmandu en festivales anuales como el de “Astami”, en noviembre, “Buddha

⁸ Mrigendra Man Singh Pradhan, *Pancha Buddha and Dance*, Kathmandu, Royal Nepal Academy, 1996, pp. 5-6.

⁹ Así lo atestigua documentalmente Naresh Man Bajracharya, *Buddhism in Nepal (465 B.C. to 1199 A.D.)*, Nueva Delhi, Eastern Book Linkers, 1998, p. 58 y ss. Algunas manifestaciones teatrales las recoge también Dor Bahadur Bista, *People of Nepal*, Kathmandu, ed. Ratna Pustak Bhandar, 1996 (6^o ed.), al describir los festivales de las etnias Sherpa - *Mani Rimdu* (p. 174)-, Olangchung - *Fotuk y Nhesu* (p. 186) - o Baragaunle - *Dyokiyahsi* (p. 194)-.

Jayanti”, en mayo, o “Indra Jatra”, en septiembre¹⁰. Hasta la aparición de esta danza iconográfica, Buda no había tenido apenas representación humana, habiendo sido simbolizado hasta entonces por huellas, árboles *bodhi* o *stupas*. Man Singh Pradhan insiste en que sería precisamente el auge del movimiento *bhakti* el que influiría a la hora de configurar esa imagen humana del dios y así satisfacer las demandas de la devoción popular.

Junto al desarrollo de los *Pancha Buddha*, comenzaría a aparecer la imagen mahāyāna de *Prajñāpāramitā* como la Diosa de la Sabiduría, adquiriendo poco a poco el estatus de madre suprema de “los cinco Budas”. Y es aquí donde aparece Tārā, muy unida a la leyenda de la princesa nepalí Tr’itsün (a veces denominada Bhrikuti), que se supone introdujo el culto a esta divinidad, junto a su ajuar, en el Tíbet, al casarse con el rey tibetano Songtsen gampo (617-650), a su vez unificador del reino -curiosamente bajo influencia china-, en alguna fecha indeterminada de la primera mitad del siglo VII d.C.¹¹. Al compartir a su marido Tr’itsün con otra princesa china, Wen-ch’eng kung-chu, parece que la iconografía de Tārā fue evolucionando hasta representar a cada una de las princesas como reencarnaciones de la propia Tārā, cada una con un color diferente: verde y blanca. Con el tiempo, dos siglos después, y tras la introducción definitiva del budismo vajrayāna en el reinado de Krhi-srong-lde-btsan (755-797), la gama de colores se había extendido a cinco -incluyendo el rojo, azul y amarillo- para formar así el *mandala* que unía a los *Pancha Buddha* con sus correspondientes *Pancha Tārā -Rig Nga Khado Ma-* resultando el *mandala Kula* o familiar.

El movimiento *bhakti*, en clara reacción también ante la dominación musulmana que ocuparía el norte de la India, ofrecería a las clases más desfavorecidas ideas como las de los vaishnavitas con su fuerte carga emocional y la presencia de un dios más cercano. Todo ello repercutiría con gran fortuna, como en el caso de los *Pancha Buddha*, en el arte teatral realizado en un amplio marco geográfico que, partiendo desde las tierras del sur, nos iría dejando el testimonio de ese encuentro entre el dios y su auditorio en formas tan diversas como el *Kathakali* de Kerala, el *Yaksagāna* de Kanara, el *Rās līlā* de

¹⁰ Mary M. Anderson. *The Festivals of Nepal*. Calcuta, Rupa & Co., 1988.

¹¹ Stephan Beyer. *Magic and Ritual in Tibet. The Cult of Tārā*. Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1996, p. 5.

Brindavan, o el mismo *Lhamo*, ya en los jardines del palacio de Norbulingka¹².

El ceremonial budista en el Tíbet: el *cham*

Establecida, pues, la vinculación del *lhamo* con las artes performativas populares impulsadas gracias al movimiento *bhakti*, hay que aclarar, sin embargo, que la mayoría del teatro budista practicado en el Tíbet, así como en Nepal, no es de carácter popular sino monástico. Se encuentra indisolublemente unido al ritual de cada *gompa* -la cual, por otra parte, marca el calendario y el ritmo cotidiano de las aldeas- como puede observarse aún hoy en el *Mani Rimdu* que se celebra en los monasterios de Tengpoche y Thami, en las tierras sherpas diseminadas por las faldas del Sagarmatha -o Everest-¹³.

Al referirse a esta manifestación dramática, Luther G. Jerstad, en un temprano trabajo, asegura que en todas las danzas religiosas o dramas rituales existe una fuerza invisible que traspasa la vida, ya sea el Dios cristiano, el Brahmā hindú o algún *totem* indio al que se le esté rindiendo culto. Uno de los métodos que los grupos humanos han utilizado desde siempre para conectar con esta fuerza ha sido la danza, donde el actor asume la personalidad de la deidad o fuerza mágica, imitando su poder y haciendo explicable al auditorio lo que forma parte de la esfera de lo divino¹⁴.

Hacia el 850, la realeza había desaparecido del Tíbet, y éste se dividió en pequeños principados donde cada monasterio asumió una cota de poder -similar al feudalismo europeo- y en pugna con los terratenientes de ese lugar. Sin embargo, no sería hasta el siglo XIII cuando un favorito del soberano mongol Qūbīlāy Kan, el tibetano Phags-pa, fundara un auténtico poder teocrático basado en los lamas de origen mongol y que se afianzaría con Tsong Ka pa (1355-1417), el

¹² Véanse: David Bolland, *A guide to Kathakali*, Nueva Delhi, Sterling Publishers, 1996 (3ª ed.); Martha Bush Ashton y Bruce Christie, *Yaksagana. A Dance Drama of India*, Nueva Delhi, Abhinav Publications, 1977; John Stratton Hawley, *At Play with Krishna. Pilgrimage Dramas from Brindavan*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 1992.

¹³ Mario Fantin, *Mani Rimdu. Nepal. The Buddhist Dance Drama of Tengpoche*, Nueva Delhi, The English Book Store, 1976.

¹⁴ Luther G. Jerstad, *Mani-Rimdu. Sherpa Dance-Drama*, Calcuta, Oxford & IBH Publishing Co., 1969, p. 5.

fundador de la secta dGe-lugs-pa -"Sombreros Amarillos"-, en detrimento de la hipotética influencia Ming. En 1578, la palabra mongol *dalai* (océano) se atribuyó al tercer sucesor de Tsong Ka pa, Bsod-mams rgya-mtsho, un *bodhisattva* de la secta fundada por su antepasado. En respuesta a esta osadía espiritual y política, aparecería, un siglo más tarde, una nueva entidad temporal: el *panchen*-lama. La autoridad del *dalai*-lama sería discutida durante la guerra civil que tuvo lugar entre 1726 y 1750, pero al final salió reforzada. Durante el siglo XIX, China, aún la dueña teórica del país, trató de mantener aislado al Tíbet de todo contacto extranjero, aunque finalmente el gobierno británico lograría imponer su protectorado desde Sikkim. Al entrar en el siglo XX, China se apoyaría en el *panchen*-lama contra el *dalai*-lama, símbolo, ya desde entonces, de la independencia tibetana. De hecho, hasta la instauración del régimen comunista en la China popular (1949), los chinos no lograrían que triunfara la idea -vigente, según parece, desde la dinastía Ming- de que el Tíbet formaba parte integrante del territorio chino.

Sería el malogrado profesor austriaco Réne de Nebesky-Wojkowitz quien en su trabajo de 1956, *Oracles and Demons of Tibet*, y sobre todo en su póstumo *Tibetan Religious Dances*, nos dejara uno de los escasísimos testimonios¹⁵ con los que todavía contamos para aproximarnos al ámbito performativo himalayano. No hay que olvidar que a partir de 1959, el *dalai*-lama marcharía al exilio y que el gobierno chino trataría de borrar todo vestigio que quedara de tal institución en el Tíbet, inclusive sus manifestaciones artísticas y teatrales. Es por ello que el trabajo de Nebesky-Wojkowitz, realizado desde Sikkim y en la inmediatez de los cincuenta, cuando aún el *dalai*-lama reside en su palacio de Potala, resulta un testimonio inapreciable.

El primero de los trabajos, realizado mientras Heinrich Harrer regresaba de pasar siete años en el Tíbet¹⁶, nos deja solo el testimonio de una danza de máscaras -'bag cham'¹⁷- que tiene lugar en la capital

¹⁵ En 1916 ya Loomis Havemeyer había publicado *The drama of Savage Peoples*, New Haven, Yale University Press, donde el *cham* había sido incluido como una de las formas dramáticas primitivas.

¹⁶ Heinrich. Harrer, *Siete años en el Tíbet*, Ediciones B, 1997. La primera edición apareció en Viena en 1952.

¹⁷ De acuerdo con Nebesky-Wojkowitz (que sigue en este punto a Todd, B. K., "Bhutan, Land of the Thunder Dragon", National Geographic, vol. 102, Washington,

de Sikkim, Gangtok, donde Nebesky-Wojkowitz había asentado su campo de investigación. Esta danza ceremonial secreta o *cham*, que está dedicada al culto de tres *dharmapālas* -divinidades protectoras- habría sido introducida por lHa btsun chen po¹⁸, el primer misionero del budismo en Sikkim. Esta peculiaridad de vincular la aparición del budismo con el origen de una danza tendrá un gran número de ejemplos en las artes teatrales himalayás, entre los que se encuentra el *lhamo*.

La traducción que realiza Nebesky-Wojkowitz del *cham yig*¹⁹ - "el Libro de la Danza"-, en el segundo de los trabajos, es sin duda, para nuestros fines, mucho más interesante. Este tratado, que desde una perspectiva performativa emparentaría con textos como la *Poética* de Aristóteles o el *Nāṭya Śāstra* de Bharatamuni, fue compuesto por el V^o *dalai-lama*, Ngag dbang blo bzang rgya mtsho (1617-1683), para que sirviera de guía a los monjes del monasterio *rNam ngyal dgon pa*, situado a las afueras del Potala. A la muerte de este *dalai-lama*, el trabajo, todavía inconcluso, sería continuado por tres dignatarios budistas hasta que en 1712 se fijó la versión definitiva. Aunque estos líderes espirituales pertenecen a la secta lamaísta *dGe lugs pa*, las tradiciones en que se basa el texto corresponden a escuelas anteriores, principalmente a la de *rNying ma pa*, a la que pertenecía la familia de este *dalai-lama*.

La mayor parte del texto se dedica a describir una danza que se considera es el origen de la mayoría de las danzas ceremoniales que se ejecutan en el Tíbet. Su nombre es *vajrakīla*²⁰ y curiosamente ha sido creada por el Ādi-Buddha de la secta ya mencionada *rNying ma pa* y

1951, pp. 713-754), en los monasterios de Bután, país fronterizo con Sikkim, se practicarían tres clases de *cham*:- *zor cham* -danzas de movimiento-, *'bag cham* -danzas de máscaras- y *rnga cham* -danzas de tambor-: Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'Chams Yig*. Nueva Delhi, Pilgrims Book, 1997, p. 35.

¹⁸ Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*, Nueva Delhi, Book Faith India, 1996 (2^a reimpresión), p. 402-405.

¹⁹ La edición póstuma de este trabajo ha sido posible gracias a la labor de Christoph von Furer-Haimendorf.

²⁰ *Vajrakīla* es la deificación del *kīla*, la daga mágica -*phur pa*, en tibetano- que es uno de los principales instrumentos rituales del lamaísmo. Su culto se practica en las tres principales sectas: *rNying ma pa*, *Sa skya* y *dGe lugs pa*. René de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances*, p. 87.

por los cinco *Dhyāni Buddhas*²¹ -o sea, los *Pancha Buddhas* nepalíes- reforzando así la idea de una clara vinculación entre las artes performativas himalayas entre sí y sobre todo en relación con la doctrina vajrayāna. Tras pasar por cada una de las esferas de seres que habitan el panteón tibetano, la danza llegaría a los hombres a través del legendario rey Zas quien ordena a tres de sus sabios que transmitan el hallazgo a Padmasambhava, Vimalamitra y Śilamañju.

Ciertamente, al primero de ellos es al que se le atribuye la introducción de la danza *vajra (rdo-rje gar)* en el monasterio de Samye²², el primer monasterio budista del Tíbet fundado en 779, y a petición, según parece, del propio rey Khri-srong Lde-btsan.²³ No obstante, la personalidad que más influye en la conformación del *vajrakīla* sería la de Bu ston, un famoso historiador de la secta *Sa skya*, que se apoyaría en técnicas de yoga para concebir una correcta ejecución del *cham*. Posteriormente, She nab snang ba unificaría las diferentes escuelas de *vajrakīla* y dejaría el primer testimonio escrito sobre esta danza que sería el referente principal del Vº *dalai*-lama. Éste, sin embargo, no creyó oportuno mencionar en su texto algunos de los *chams* que habían sido añadidos, con clara aceptación popular, como la “danza de los esqueletos”. Muy estimada por el lama sNgags ‘chang chen -y muy relacionada estéticamente con las danzas de la muerte medievales- sin embargo, será considerada una de las causas, junto a cambios de vestuario, que Nebesky-Wojkowitz apunta como la raíz de la desacralización de ciertas danzas, especialmente en los monasterios chinos²⁴.

Si observamos la relación de danzas *cham* que he confeccionado a partir del trabajo de Nebesky-Wojkowitz, podemos hacernos una idea del carácter ritual que poseían y de cuyas recurrencias temporales va a tomar el *lhamo* algunas de sus características:

²¹ Réne de Nebesky-Wojkowitz, *Ibidem*, p. 113.

²² L. Dorje, “Llamo: The Folk Opera of Tibet”, *The Tibet Journal* (Summer 1984), vol. IX, no.2, pp.13-22.

²³ Jerstad, p. 19.

²⁴ Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances*, p. 64. Se cita expresamente el monasterio de Jehol cuyas fotografías fueron publicadas en E.S. Fischer, “The Sacred Lamaist Dances”, *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, (Shanghai), LXXII, (1946), pp. 30-37.

Secta	Danza	Lugar ²⁵	Fecha ²⁶
rNying ma pa	<i>lo re`i gsol kha</i>	Nechung, Lhasa	3 del mes 1° (cada 12 años)
rNying ma pa	<i>Phur chung</i> (la pequeña danza <i>Vajrakīla</i>)	Monasterios de la secta	18-19 del mes 1°
rNying ma pa	<i>Phur chen</i> (la gran danza de <i>Vajrakīla</i>)	Monasterios de la secta	28-29 del mes 1°
rNying ma pa	<i>Zhi khro`i rtsa`chams</i> (de las deidades pacíficas y feroces)	sMin sgrol gling	mes 2° ó 3°
rNying ma pa	<i>Gung thang me tog mchod pa</i> (la ofrenda de la flor <i>gung thang</i>)	Thsal gung thang, al noroeste de Lhasa	15 del mes 4°
rNying ma pa	<i>lha brdur</i>	Nechung, Lhasa	15 del mes 5°
rNying ma pa	<i>mDzod Inga stag rtse</i>	Gangtok (Sikkim)	15 del mes 7°
rNying ma pa	<i>Gu ru mtshan brgyad</i>	sMin sgrol gling	Verano
rNying ma pa	<i>`Jam dpal phyag rgya zil gnon gyi`chams</i>	Monasterios de la secta	mes 11°
rNying ma pa	<i>bka` brgyad dpa` dgu`i rtsa`chams</i>	Monasterios de la secta	mes 12°
Byang gter rmying ma pa	<i>Asesinato del Rey Glang dar ma</i>	Stupa de Bodhnath, Kathmandu (Nepal)	Cada tres años
Sa srkya pa	<i>bSam yas mdos chen</i>	Samye	mes 5°
bKa` brgyud pa	<i>Año Nuevo</i>	Monasterios de la secta	28 del mes 12°
bKa` brgyud pa	<i>Kun mchog spyi dus gter`chams</i>	Sermathang, Helmu	15 del mes 1°
bKa` brgyud pa	<i>drag gshed</i>	`Gye mur, Lahul	10 del mes 5°
bKa` brgyud pa	<i>Gu ru mtshan brgyad kyi`chams</i>	Monasterios de la secta	10 del mes 6°
dGe lugs pa	<i>rTse dgu gtor</i> (Año Nuevo)	rTse mam rgyal ba. Lhasa	29 del mes 12°
dGe lugs pa	<i>Dam`can chos rgyal gyi`chams</i>	Tashilümpo, Shigatse	29 del mes 12°
dGe lugs pa	<i>bDe mo dgu`chams</i>	Tengyeling, Lhasa	29 del mes 12°

²⁵ La mayoría de los monasterios y localidades señalados se encuentran en el Tíbet, a excepción de algunos que señalo entre paréntesis.

²⁶ Esta cronología está desarrollada de acuerdo con el calendario tibetano cuyo primer mes, Loshar, comienza con la luna nueva de febrero.

dGe lugs pa	<i>sMe ru' dgu gtor</i>	Meru, Lhasa	29 del mes 12°
dGe lugs pa	<i>En honor a Yama</i>	Kumbum, en la frontera noreste chino-tibetana	14 del mes 1°
dGe lugs pa	<i>Dus `khor `chams</i>	rTse nmam rgyal ba, Lhasa	29 del mes 2°
dGe lugs pa	<i>Mon bu putra</i>	sKar ma shar, Lhasa	mes 6°
dGe lugs pa	<i>lo `khor bcu gnyis</i> (el ciclo de doce años)	Dungkar Gompa, en el Valle de Chumbi	29 del mes 9°

Como ocurrirá en el caso del *lhamo*, las fechas más propicias para celebrar las danzas ceremoniales coinciden con ciertas fases lunares -luna llena o luna nueva- resultando significativas las danzas celebradas durante el Año Nuevo tibetano, también conocido como *Lo-gsar*.

El *cham*, de acuerdo a Ellen Pearlman²⁷, sería siempre representado en la demarcación de un *mandala* (círculo), formando así parte de un ritual tántrico. En un *mandala* todo se origina en un punto central, expandiéndose en un laberinto de círculos que a su vez se enmarcan en una serie de cuadrados. El monte Meru, en la cosmología tibetana, sería el centro o *axis mundi* del *mandala* universal. Está rodeado por los cuatro continentes y gobernado por el sol y la luna. El monte Kailash, situado en el lejano oeste tibetano, es con frecuencia asociado al mítico monte Meru. El *mandala* se convierte así en la representación física del hogar de los dioses en la tierra.

El cuerpo de un actor de *cham*, en el momento de la representación, se transformaría también en un *mandala*, formado por las vías o entradas secretas llamadas *chakras*. Las cuatro extremidades del hombre llegan así a ser el símbolo de los cuatro continentes. La cabeza, el monte Meru; los ojos, el sol y la luna. Cada uno de los orificios corporales sería una entrada a ese *mandala*, siendo el sistema nervioso el *axis mundi* del mismo. El cuerpo del actor funcionaría así como un *mandala* dinámico: el hogar donde residen los dioses durante la representación.

Debido a la concepción eminentemente popular que regirá la aparición del *lhamo* -y que ya hemos puesto en relación con ese amplio movimiento *bhakti*- podemos ya establecer algunas diferencias

²⁷ Ellen Pearlman. *Tibetan Sacred Dances: A Journey into the Religious and Folk Traditions*. Vermont, Inner Traditions, 2002.

entre esta ópera profana y las danzas secretas y rituales contempladas más arriba. Jerstad apunta cómo el *cham* se caracterizaría por ser una forma indígena del Tíbet (idea que no nos parece del todo exacta por las vinculaciones que hemos señalado con la tradición performativa vajrayāna y las similitudes que su área de representación guarda con antiguos modelos indios, como veremos a continuación); en un *cham* sólo se permite a los monjes intervenir en su representación; los personajes suelen usar máscaras alegóricas y sus leyendas se remiten a temas auténticamente tibetanos. En cambio, en un *lhamo* se transmiten leyendas que pueden ser historias plagiadas de dramas sánscritos, con cierta tendencia a la representación de hechos históricos y aunque se representen también deidades sobre el escenario, éstas adoptan una materialización realmente humana. Tal y como ocurre en el drama sánscrito, no se admite la tragedia, siendo sus personajes principales indios de la nobleza o *brahmines*. Obviamente en la base del *lhamo* se reconocería, más que la influencia del *cham yig*, la tradición del *Nāṭya Śāstra*²⁸.

Esta última apreciación se corrobora con la relación que Jerstad, basándose en informaciones de Mankad, encuentra entre el escenario del *cham* y el *vikṛṣṭāvāra* del antiguo teatro indio. Como éste, el área teatral se dividiría en tres zonas: un área central para la actuación, un área frontal para el auditorio y un área trasera donde se encontraría la *greenroom* o camerino colectivo que en el caso del *cham* sería la misma *gompa*. Mankad apunta también cómo este antiguo diseño indio correspondía a los dramas en los cuales los dioses eran los héroes de la representación²⁹.

Orígenes y desarrollo del *lhamo*

Aunque los primeros balbuceos de esta danza habría que buscarlos en el drama budista indio, como apunta Joanna Ross³⁰, durante el periodo de la monarquía tibetana que va del siglo VI al IX d.C., la leyenda más difundida atribuye los orígenes del *lhamo* a

²⁸ Jerstad, pp. 60-61.

²⁹ D. R. Mankad, *Ancient Indian Theater*, Anand, R.C. Patel, 1960; citado por Jerstad, p. 84.

³⁰ Ross, p. 11.

Thangtong Gyalpo (también conocido como Chaksampa), un santo del siglo XIV.

Se cree que Gyalpo nació en 1361 en la provincia de Lhatse, en el Tíbet central, de una familia de pastores. Pasó su juventud cuidando yaks y a los dieciséis años se hizo monje en el monasterio de Chanting, sobresaliendo en todos los campos del conocimiento, especialmente en la memorización de *sutras* y *tantras*. Se cuenta que un día, mientras viajaba a Lhasa por las orillas del Kyichu, se encontró con un hombre que portaba un arco y una flecha. Gyalpo pidió prestado el arco y disparó la flecha que cayó en las profundidades del río. Reflexionando sobre esta acción, Gyalpo interpretó que se trataba de una señal que le estaba instando a construir puentes sobre el río principal del Tíbet para extender el Budismo más allá de sus límites conocidos. Obsérvese cómo reaparece aquí -incluso tratándose de un arte secular- la figura híbrida del creador dramático y el misionero doctrinal.

Gyalpo viajó al Sur, a la región de Kongpo, y allí expuso su idea, la cual fue recibida con entusiasmo, consiguiendo así la financiación necesaria para su proyecto. Durante años trabajó sin descanso construyendo puentes aquí y allá. Pero ocurrió que al cumplir los 69, en el año del perro de hierro de 1430, cuando trataba de elevar un puente más sobre el río Chusul, la estructura se venía abajo una y otra vez. Desilusionado, dejó de solicitar la ayuda económica de sus patrocinadores y buscó fuentes de financiación alternativas. Así descubrió a siete preciosas hermanas de la familia Chhongje Bena, diestras en la canción y la danza. Gyalpo compondría algunas arias basadas en pasajes religiosos para que fueran cantadas por estas hermanas mientras él las acompañaba con un tambor y unos címbalos. Tal éxito obtuvo que el público llegó a exclamar: “¡Las diosas (*lhamo*) mismas están danzando!”

Según parece, la primera compañía que toma el relevo del grupo de las siete hermanas se denominó curiosamente el *Pundun* -los siete hermanos- de Dhokhar, en Lhoka. Poco después, y reclamado por las autoridades butanesas para que construyera en su territorio algunos puentes, Gyalpo introduciría también en Bután algunas de sus danzas que pasarían a llamarse *Ashe lhamo* (las hermanas de las diosas).

Poco se conoce del desarrollo posterior del *lhamo* hasta el tiempo del Vº *dalai-lama*. De aquella época existen unas pinturas con historias de óperas en los muros del Palacio de Potala que se cree fueron pintadas entre 1695 y 1705. Se cuenta, según apunta Jeanette Snyder³¹, que los vestuarios y las máscaras fueron diseñados por el propio *dalai-lama*, basándose en un sueño personal. Recuérdese, sin embargo, que fue este *dalai-lama* el autor del *cham yig*, por lo que más que en sueños habría que pensar en la tradición performativa que él conocía de primera mano.

Al llegar al siglo XIX, el *lhamo* ya era encontrado en cualquier parte del Tíbet. Compañías amateurs, formadas por monjes y seglares, pasaban las historias de padres a hijos. Así se comenzaron a constituir las primeras compañías profesionales como la Gyankhara, Chungpa y Shagnpa, que aunque estaban sometidas a la estricta regulación del gobierno -contrayendo por ello sus principales responsabilidades en el Festival Zho-Ton- sin embargo, su financiación principal era facilitada por los grandes terratenientes de la región. Tal fue el auge de esta corriente performativa que el propio *dalai-lama* quiso contar con una compañía personal y encargó tal misión al monasterio de Kyormolungpa, de donde tomaría su nombre el grupo, bajo la dirección de Ngari Rinpoche. A finales del XIX, los miembros de la compañía habían envejecido tanto que a Ama Thangsang, una rica propietaria de la misma región donde se encontraba el monasterio de Kyormolungpa, se le ocurre formar una *troupe* femenina con el mismo nombre. Es tal el éxito que tienen sus representaciones en el Festival Zho-Ton de aquella temporada que a partir de entonces será conocida como la Kyormolungpa, olvidando el público la experiencia anterior.

El *lhamo* y sus historias

Las historias que alimentan el *lhamo* proceden fundamentalmente del imaginario budista, siendo varias las piezas que se ocupan de *jātakas*³² -relatos vinculados a las anteriores vidas de Buda- como

³¹ Jeanette Synder. "Preliminary Study of Lhamo", *Journal of Asian Music* (1980). Citado por Ross, p. 18.

³² Las historias contenidas en estos *jātakas*, así como las del *Lalitavistara sutra*, tuvieron su primera difusión en Occidente con la obra de Edwin Arnold, *The Light of Asia*, publicada en 1883.

ocurre en las conocidas historias del *Príncipe Drimeh Kundan* y de *Pema Woobar*. En ocasiones se llega a traducir incluso obras indias como el *Shakuntala* de Kalidasa que pasa a denominarse en su versión *lhamo* como la historia de *Sukyi Nyima*.

No obstante, la mayoría de los temas entroncan directamente con el entorno tibetano, bien para salvaguardar leyendas fundacionales - como la de Songsten Gampo y sus dos princesas china y nepalí, en la historia de *Gyasa Bhelsa*- o bien para tratar de legitimar de alguna forma el poder religioso-político del *dalai*-lama, como ocurre en la historia de *Chungpo Dhonyoe* y *Dhondup*.

Sin embargo, pocas veces son fijadas estas historias en textos, transmitiéndose de forma oral de generación en generación. En algunos casos su referente será la pintura de los *thang-ka*³³, la cual poseía una dimensión pedagógica fundamental en una sociedad donde las destrezas de escritura y lectura no habían sido extendidas. Aparte de la influencia vajrayāna, que como hemos visto ha influido principalmente en la ritualidad performativa del drama himalayano, hay que señalar la fuerte influencia que ejercería la doctrina mahāyāna, especialmente en su doctrina del *bodhisattva*. Nos encontraremos con frecuencia que los héroes o las heroínas del *lhamo* son, en realidad, reencarnaciones de alguna divinidad que regresa a la tierra, en forma de *bodhisattva*, para beneficiar a los hombres.

El estilo original en el que están escritas estas óperas se conoce como *namthar* o hagiografía. Esta biografía espiritual, que narra las peripecias ocurridas en el viaje místico de algún reconocido lama, es transformada posteriormente en el guión dramático que toma el nombre de *trab shung*, una especie de libreto de ópera con indicaciones para la representación.

El *lhamo* y su representación

El procedimiento y el estilo en el cual los *lhamos* son representados ha cambiado poco desde su fundación. Los mismos rituales de apertura se siguen realizando al comienzo de cada ópera. El

³³ Los *thang-ka* son pergaminos ilustrados que reflejan diferentes escenas de la vida de Buda o su doctrina, enmarcadas y configuradas en un *mandala*. Véase: Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Roma, Libreria dello Stato, 1949.

legado de Thangtong Gyalpo ha sido transmitido de generación en generación.

El paisaje natural del Tíbet, de extensas llanuras rodeadas por magníficas montañas, es reflejado en el escenario abierto en el cual el *lhamo* se representa. La audiencia rodea circularmente este escenario sentada sobre mantas y protegida de la lluvia por una enorme tienda llamada *ghur*. Un pequeño altar, con una estatua de Thangtong Gyalpo -generalmente guardada por el *Gegen* o director de la compañía- sentado en la posición tradicional de loto, es situado junto al palo central -o *karghuk*- que sirve de mástil principal al toldo.

Apenas existen apoyos visuales o sonoros que contextualicen de forma realista las historias. Los cazadores suelen atravesar invisibles bosques y esconderse tras arbustos inexistentes; el príncipe trata de hallar en vano a su amada mientras ella, azorada, permanece justo a unos pocos pasos, cantando en el coro; y al rey le gusta emprender cacerías en un caballo de cartón. La convención es tal que para representar la galería superior de un palacio basta subirse en una silla.

Al principio de cada representación aparecen sobre el escenario siete *ngonpas* -los cazadores o pescadores- que tienen su origen también en la leyenda del santo tibetano. Se dice que cuando Thangtong Gyalpo estaba construyendo el puente sobre el río Chusul y todos sus esfuerzos se venían abajo por los demonios de la noche, tuvo un sueño donde la diosa Tārā se le apareció con una cadena de siete eslabones. Éstos se transformaron en siete hermanos (los *Pandun*) que danzando de forma acrobática, distraían a los demonios con sus saltos y así Gyalpo pudo concluir su ingeniería.

Los *ngonpas* son, pues, según Ross³⁴, el desarrollo de estos personajes y su función es realizar una danza ritual para dominar la tierra (y liberar así el escenario de malas influencias). Portan cada uno una máscara alargada azul oscuro con barba que posee también un significado muy preciso. La forma de la máscara y la barba blanca son en deferencia a su fundador, Thangtong Gyalpo, quien vivió hasta la longeva edad de 120 años. Las señales en la frente representan al Guru Padmasambhava (Guru Rinpoche³⁵) que nace de una flor de loto. El

³⁴ Ross, pp. 13-14.

³⁵ Un *bodhisattva* suele asumir la encarnación del Abad de un monasterio. La reencarnación posterior de este *bodhisattva* recibe el título de *Rinpoche* (la

color azul oscuro simboliza a Chane Dorjee (Vajrapani), dios de la guerra, representando con tal color un rostro consumido por el enfado y simbólicamente agresivo. La máscara es adornada con perlas, una de las cuales, el *norbu*, se coloca en la parte superior. Este gesto procede del *lhamo* “El Príncipe Norsang”, la más antigua de las óperas tibetanas, cuyo protagonista pescador, es representado por un *norbu* que la Reina de los *nagas* le ha regalado por matar al demonio Ngakpa. En un performance tradicional el *norbu* estaría cubierto hasta que el *ngonpa* regresara del palacio subterráneo de los *nagas*. En recuerdo también a este pescador, los *ngonpas* visten chaquetas a rayas y pantalones negros. Se hace la apreciación de que en los bolsillos de los pantalones debe haber un cuchillo oculto (esencial para derrotar más tarde al demonio Ngakpa).

Esta danza introductoria es conocida como *don* y simboliza los rituales de la Purificación de la Tierra, el Anclaje a la Tierra, y el Ritual del Origen en el que se rinde culto a las tres esferas: la esfera superior de los dioses Brahmā e Indra, la esfera inferior de los *nagas* y la intermedia de Yumar Gyajin.

Dos personajes, los *gyallu*, con menor movimiento y vestidos de preciosas ropas y altos sombreros se unen a los *ngonpas* en el escenario para traer sus bendiciones. De vuelta a la leyenda, se dice que cuando Gyalpo fue a Jelpo Gong, en la región de Tsang, en 1436 para erigir el puente de Tashi-tse chaksam, tuvo lugar una de sus famosas representaciones. Dos espectadores, de avanzada edad, se excitaron tanto con lo que contemplaban que decidieron unirse a los artistas en el escenario. Ellos, a pesar de su avanzada edad, demostraron tener una aptitud natural para la danza y Gyalpo se divirtió tanto con su espontaneidad que decidió desde entonces incluirlos en el *lhamo*.

No obstante, y teniendo en cuenta la ritualidad simbólica de *ngonpas* y *gyallu*, serán las *ache lhamo*, las hermanas diosas, las que entronquen directamente con la tradición performativa budista al portar sobre sus cabezas las cinco coronas de los *Dhyāni Buddhas*. Como ocurría en tiempos de Shakespeare, las ocasiones en las que se prohíba a las mujeres subir a los escenarios -por ejemplo, en presencia del *dalai-lama* o de su corte de 108 altos lamas-, las *ache lhamo* serán

magnífica joya) que posee la capacidad de retener todo el conocimiento y experiencias de sus vidas anteriores: (Jerstad, p. 17).

representadas por hombres. Así lo atestigua Marion Duncan quien apunta que los actores que representan papeles femeninos llevan una flor rosa en la cabeza para ser distinguidos del resto de personajes³⁶. Norbu Tsering, aclamado actor de *lhamo* y director del TIPA -Tibetan Institute of Performing Arts- desde 1965, solía representar el papel de *rigna* o diosa cuando él era joven. Recuerda que un año el director de escena decidió que actuaría en el papel de *ngonpa*, en lugar de su rol femenino habitual. Al comenzar la función y ver el *dalai*-lama que Norbu Tsering no estaba entre las *rignas*, envió inmediatamente un mensaje al director y le exigió que trocara de nuevo su papel. Y así lo hizo³⁷.

El vacío escenográfico por el que transcurre la historia principal será compensado por la suntuosidad y ritualidad del vestuario que en sus personajes principales representará la tradicional aristocracia de Lhasa. El elemento principal es la *chuba*, una larga túnica que se cruza en el pecho de izquierda a derecha. Los hombres de las más bajas castas visten unas *chubas* atadas a la cintura con un delgado cordón y que llegan a la altura de la rodilla. La apertura diagonal permite guardar en ellas desde una copa, un cuenco o provisiones de comida. Generalmente estas *chubas* son hechas de piel de yak o de oveja. Sin embargo, las *chubas* de la aristocracia son más finas, ricas y contienen brocados y sedas de importación. Las mujeres visten *chubas* hasta el suelo atadas en el pecho. Un delantal denota su estado de casada. Para los pies utilizan botas de colores brillantes, con suelas gordas para protegerlas del frío. El Rey o el Príncipe serán, pues, rápidamente distinguidos por sus brocados en forma de dragón, y por sus largas *chubas* doradas, y anchos sombreros rojos o amarillos. La Reina o la Princesa serán distinguidas igualmente por una capa que llevan a su espalda y por las flores rosas de su pelo.

La historia es introducida por el *shung shangken* (el narrador). Éste se sitúa en el *karghuk* vestido como un ministro del gobierno. Provee una rápida sinopsis de la historia en tibetano clásico, completamente ininteligible al auditorio. El más que estilizado método de narrar, como me confesó Khangkar Wangchuk, probablemente viene de la necesidad de proteger la voz del aire frío de la montaña,

³⁶ Marion H. Duncan, *Harvest Festival Dramas of Tibet*. Hong Kong. Orient Publishing Co., 1955. (*apud* Ross, p. 19).

³⁷ Ross, p. 28.

sin ninguna fuente de amplificación. Es deber del narrador explicar el argumento de cada escena y la entrada y salida de los personajes principales.

Las danzas que tienen lugar en el transcurso de un *lhamo* son estrictamente coreografiadas y se corresponden de forma muy concreta al carácter de cada personaje y la situación en la que está metido. Difiere así de los *cham* que con frecuencia están basados en una copia mimética de la estaturia budista -recuérdese el caso de *Pancha Buddha* en Nepal- y cuya realización ha de seguir una actitud correcta, esto es, unas adecuadas posiciones corporales (*lus*), una recitación ininterrumpida de mantras (*ngag*) y una identificación adecuada del actor y la divinidad que representa (*gid*)³⁸. El *lhamo*, en cambio, realizará sus acciones y expresiones de acuerdo al carácter individual de cada personaje.

Podemos hablar de siete estilos de danza en el *lhamo*, a saber: *dheltup* (danza lenta), *gyoktup* (danza rápida), *gyupten gorwa* (movimiento hacia atrás en dirección circular), *shandur gorwa* (literalmente, el movimiento que un pájaro hace cuando es perseguido), *chakphul deygor* (movimientos hechos tres veces con los brazos) *pukchen* (girando en círculos acrobáticos) y *tegil gorwa* (cada uno danzando en un círculo)³⁹.

En estas danzas se puede apreciar cómo la introducción de las mujeres en el escenario ha originado una forma diferenciada de actuación. Se dice que los hombres danzan como si pusieran una flecha en un arco mientras que las mujeres se mueven como si enrollaran las cuentas del rosario en sus muñecas.

El *lhamo*, además de su vertiente dinámica, posee el atractivo de que es un género lírico. Sin embargo, hay que aclarar que el canto practicado en este arte se distingue bastante de sus vecinos asiáticos, por emerger de una respiración producida en la garganta más que en la nariz -como la canción china- o en la boca -como en el estilo clásico indio-. El solista tibetano deja flotar cada nota por un momento antes que el sonido se haya apagado. El eco del coro, casi nunca en perfecto unísono, parece ser la reverberación de las montañas.

El acompañamiento musical a las danzas y cantos del *lhamo* consiste sólo en dos instrumentos: el *nga* (tambor) y el *bubchen*

³⁸ Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances*, p. 113.

³⁹ Ross, pp. 43-44.

(címbalos) que se sitúan a la derecha del escenario. Como se observa, la leyenda de Gyalpo llega a cubrir cada uno de los planos teatrales en los que se desarrolla el arte del *lhamo*.

La mayoría de las óperas culminan en el triunfo del bien sobre el mal y la coronación del héroe o la heroína. Esto ofrece la oportunidad para que los embajadores de las tierras vecinas, vestidos en sus más finas ropas, lleguen y paguen sus respetos. Es también aprovechado por los patrocinadores de la ópera para presentar las *khatas* (un ceremonial de pañuelos de seda blancos que representan la amistad, el respeto y la buena fortuna) y dar sus regalos, ya sea de dinero o de cualquier clase (té, mantequilla, carne seca...) a los intérpretes que han formado un círculo alrededor del escenario.

Finalmente, al atardecer, es quemado incienso y la *tsampa* es llevada alrededor de cada persona que está en el escenario, actores y patrocinadores, tomando cada uno un pequeño puñado en su mano derecha. Al unísono la mano es levantada tres veces en un elevado *crescendo*, y entonces la *tsampa* es dispersada al aire, como nieve en polvo, rogando por el beneficio de todos los seres vivos.

El Festival Zho-Ton (o del Yoghurt)

Aunque el *lhamo* puede representarse de forma aislada con motivo de alguna celebración relevante en la vida tibetana -Año Nuevo, cumpleaños del *dalai-lama*, etc.- una buena oportunidad para presenciar la vitalidad de esta tradición es asistir al Festival de Zho-Ton.

El origen del festival remite de nuevo a la leyenda. Se cuenta de unos monjes del monasterio de Drepung, en Lhasa, que tenían buena fama por su religiosidad a pesar de que eran molestados constantemente por el demonio de montaña Shun que vigilaba el monasterio. Para tratar de resolver esta molestia, los monjes decidieron celebrar un festival de teatro anual, invitando a la población entera de Lhasa. Así cuando el demonio de la montaña vio a todos gritar y bailar pensó que los monjes habían perdido la cabeza y dejó de molestarlos. Fue tal la popularidad y la demanda de este festival que el gobierno decretó que se celebrara anualmente en el palacio de verano del *dalai-lama*.

Durante la era del XIII° *dalai*-lama, a principios del siglo XX, el Festival de Zho-Ton había arraigado profundamente en la sociedad tibetana. A él acudían diez compañías regionales, seis de las cuales cantaban una canción y realizaban una danza típica de su región, mientras que las cuatro restantes, compañías de reconocido prestigio, representaban un *lhamo* de su repertorio cada una. A cada compañía se les obligaba a acudir a Lhasa el día 24 del 6° mes tibetano. Se les permitía tres días de ensayo, después de los cuales la representación sería mostrada al público. El día 28 era de descanso y el 29 todos los grupos se levantaban muy temprano para reunirse en el Palacio de Potala antes de que el sol se levantara. Las compañías subían las numerosas escaleras del Palacio hasta un punto donde éstas se hacen muy extensas y están flanqueadas a cada lado por un pequeño escenario. Allí cada compañía, por turno, representaba la breve danza ritual de los *ngonpas* para los buenos auspicios. Posteriormente subían hasta el tejado y allí cantaban y danzaban ofreciendo *tsampa*, *chang* - cerveza tibetana- e incienso a los dioses hasta que les tocara su turno. Las compañías, entonces, tomaban el camino hacia Norbulingka, el jardín de Palacio, para desayunar con sus familias, mientras los monjes rezaban.

Las representaciones tenían lugar de 6:30 de la mañana a 6:30 de la tarde. Al final de ellas, los miembros de cada grupo recibían sus salarios en un cheque. Si habían cometido algún error en sus canciones o en sus danzas una multa sería deducida del pago.

Después de terminar el Festival las compañías iban a actuar a casa de sus patrocinadores y a varias residencias aristocráticas, pero sólo hasta el día 15 del 7° mes. Desde esta fecha la estación teatral quedaba oficialmente cerrada y estaba prohibido, por decreto, golpear aunque fuera un tambor.

El *lhamo* en el exilio

El Ejército de Liberación Popular Chino comenzó invadiendo el este del Tíbet en 1949, pero no fue hasta 1959 cuando la situación se hizo insostenible y obligó a marchar al exilio al *dalai*-lama. Se estima que un millón doscientos mil tibetanos murieron como

resultado directo de la ocupación china. De los 6.259 monasterios que circundaban las montañas tibetanas, sólo 8 quedaron en 1976⁴⁰.

Por eso no es extraño que, cuando los tibetanos empezaron a seguir al XIV^o *dalai-lama* en su exilio, se vieran en la necesidad de guardar sus costumbres y cultura en tierra extranjera. En Agosto de 1959 se fundaría ya el *Tibetan Institute of Performing Arts*, el TIPA, en Kalimpong, al este de la frontera indo-tibetana. Se hizo un gran esfuerzo para reunir los vestuarios y los actores y crear una compañía de *lhamo* que recorriera los principales campos de refugiados tibetanos.

En 1960, el gobierno tibetano en el exilio se asentó en Dharamsala, India. Y hasta allí llegó el TIPA, dirigido entonces por Norbu Tsering, antiguo miembro de la famosa compañía Kyormolungpa de Lhasa. Pronto extendió su repertorio hasta conformar los nueve *lhamos*, y los cientos de danzas y canciones populares que hasta la investigación de Joanna Ross lo componían.

Desde su creación, el TIPA ha encarado multitud de problemas para sobrevivir, especialmente económicos. En 1984, un devastador fuego quemó el principal edificio, el auditorio y los vestuarios. Afortunadamente nadie murió. Sin embargo, ese fuego destruyó la herencia que sobrevivía del Tíbet.

En la actualidad, el TIPA cuenta con unos cien miembros. Los artistas deben pasar una formación de dos años en la que deben dominar el *dramyen* (instrumento de seis cuerdas), el *traling* (la flauta transversal), el tambor, el *pi-wang* (un violín de dos cuerdas) y el *yangchem* o *gyudmang*, además de desarrollar sus voces de acuerdo con las exigencias del *lhamo*, estudiar coreografía y aprender las canciones, las danzas y los orígenes de su tradición teatral.

La mayoría de los grupos que representan *lhamos* en estilo original residen en Dharamsala, junto al gobierno del *dalai-lama*. Tan sólo uno está asentado en Nepal y procede del campo de refugiados que se formó en Solu Khumbu en 1965. Su presidente Khangkar Wangchuk ha tenido que cambiar su nombre por el de Pasang Sherpa para poder adquirir la ciudadanía nepalí. Para ellos las artes performativas están unidas a su propia religión y a su propia vida. El *lhamo* se convierte en un encuentro social donde cada uno de sus

⁴⁰ Ross, p. 5.

miembros es honrado y venerado. Este grupo, que trabaja bajo la denominación de Nepal Tibetan Lhamo Association y en la que se encuentran cuarenta actores de edades comprendidas entre los veinte y los ochenta años de edad, suele realizar sus representaciones en los colegios tibetanos que rodean la *stupa* de Bodhnath, en Kathmandu.

Aparte de esta ópera tibetana de los campos de refugiados, existe otra en el Tíbet que posee el inconfundible sello del comunismo chino. Las historias han sido alteradas para defender un sistema de valores completamente distinto. Por ejemplo, la historia de *Nangsa Woebum*, que en un principio se trataba de una mujer budista y su batalla para seguir el *dharma*, ha sido transformada en la historia de la opresión de la mujer por los señores feudales. Incluso el estilo de canto ha sido adulterado hacia los estridentes falsetes de la Ópera China.

Conclusión

El *lhamo*, que aquí he intentado exponer, resulta el producto artístico e histórico de una tradición teatral budista; un fósil performativo que nos ha permitido observar los primeros estadios de desacralización de la denominada, por el investigador Varadpande, *hieropraxis* indoeuropea⁴¹. Esta ópera tibetana, entroncada tanto con las danzas primarias, casi chamanistas, de la proto-religión *bon*, como con las artes tántricas y vajrayānas del culto budista, está sin duda emparentada también con las bases del teatro indio. Su traslado de la *gompa* al *pic-nic* indica, pues, esa fase inicial en la que el teatro iría asumiendo un nuevo papel en la sociedad y cuyo paralelo occidental se remontaría a la Grecia clásica. El *lhamo*, con su contenido ritual y su apología del *dharma*, aporta un instrumento de cohesión entre los elementos religiosos de la sociedad tibetano-budista y aquellos elementos laicos que permiten su soporte y realización.

Desde esta perspectiva, ha sido posible observar tres concepciones sucesivas del *lhamo*: el origen legendario en tiempos de Thangtong Gyalpo, su realización bajo la influencia de diferentes *dalai-lamas* y finalmente su transformación en lo que ha supuesto la primera gran revolución para el pueblo tibetano: la invasión de su

⁴¹ M. L. Varadpande, *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*. Nueva Delhi, Shakti Malik-Abhinav Publications, 1981.

territorio por China y las consecuencias de la Revolución Cultural de los sesenta. Es aquí donde el pueblo tibetano se inserta abruptamente en la contemporaneidad y adopta la doble perspectiva que, según Berenguer⁴², aparece en toda sociedad contemporánea en su valoración de los productos artísticos: una actitud preservadora, donde el pueblo tibetano en el exilio trata de conservar un *lhamo* atemporal, fiel a la tradición budista y tratando de proteger su propia refundación ceremonial como pueblo libre; y una actitud radical, adoptada por la influencia directa del gobierno chino y que utiliza el *lhamo* para activar sus propios ideales revolucionarios.

⁴² Ángel Berenguer. "Teatro. Producción Artística y Contemporaneidad". en *Teatro*, num. 6-7, (1995), pp. 14-19.