

La cultura y sus expresiones artísticas son la cara visible de una comunidad, de manera que la pervivencia de la misma tendrá que encararse tanto a las corporaciones que intentarán arrebatarle el poder

como a las multinacionales que intentarán robarle el alma y apropiarse de sus trazos culturales... para destruirlos.

Senadores: somos tribu.

La música como memoria: el ejemplo de los cantantes ambulantes y los profesionales chleuhs

Aboutkacem-Afulay El Khatir. Institut Royal de la Culture Amazighe de Rabat (IRCAM)

En las comunidades bereberes del sur de Marruecos, la música siempre ha desempeñado un papel capital en la vida social y ritual. Las prácticas y los estilos en los que se basan sus principales expresiones están estrechamente relacionados con espacios sociales y actividades rituales y de producción económica. También pueden definir categorías socioprofesionales o religiosas. El estatus de los músicos, las funciones y los múltiples usos de los estilos y las características técnicas de los comportamientos musicales son objeto de estudios y monografías, desde los informes y corpus de la musicología colonial hasta los recientes análisis de la etnomusicología. En este artículo me propongo estudiar cómo una pequeña comunidad musical concreta, los *rrways*, refleja las transformaciones que le han dado origen; también intentaremos ver las prácticas artísticas transmitidas por la comunidad y mostraremos sus relaciones con su pasado, así como el modo en que las canciones reproducen el estatus y las tribulaciones de sus autores.

El término *rrways* es el plural de *rrays*, un préstamo de la lengua árabe que significa «jefe y maestro». Designa, en el ámbito de las prácticas culturales, un estilo poético musical presente entre los *ichlehin* [chleuhs], grupos bereberes del sur de Marruecos, y remite a cantantes profesionales que actúan en *troupe* y presentan perfiles distintos. La *troupe* se compone de un jefe, que lleva el título de *rrays*, quien es compositor, cantante y toca la viola de arco monocorde (*rribab*). Dirige a los otros intérpretes, que manejan varios instrumentos, entre los cuales cabe mencionar el laúd de tres cuerdas (*lutař*), la campana o metalófono (*innaqus*) y los tambores (*allun*). La *troupe* también incluye bailarinas, *tarrwaysin*, que bailan, tocan a veces unas sonajas de cobre llamadas *nuiqsat* y cantan a coro con los otros músicos del grupo frases melódicas repetidas. Hasta finales de la primera mitad del siglo XX, la función coral y coreográfica estaba a cargo de niños pequeños y afeminados. Cabe señalar que desde la segunda mitad del siglo pasado hay *troupes* creadas y administradas por mujeres. En este caso, la *tarrayst*

ocupa la función de jefa. De todos modos, las jefas de una *troupe* no tocan la viola monocorde, sino que las acompaña un músico profesional. Para subrayar su estatus, se ponen un vestido distinto y rara vez participan en las escenas de baile. Las distintas modalidades que esta práctica ha ido adoptando desde su creación —probablemente a principios del siglo XX— muestran cómo ha aprovechado elementos antiguos para establecer sus normas y el modo en que se ha adaptado a los nuevos contextos.

Gracias a una serie de documentos, tenemos ahora la posibilidad de rememorar las condiciones que dieron lugar a su aparición y reconstruir los grandes momentos de su desarrollo. Además, estos documentos permiten analizar cómo esta práctica de los *rrways* se constituyó en memoria de las transformaciones que le dieron origen, y nos ayudan además a identificar los principales materiales musicales que fueron básicos para su cristalización, unos materiales que amplió y adaptó de acuerdo con los nuevos contextos de uso y actuación. En este contexto, las descripciones de los filólogos y

orientalistas alemanes, que se esfuerzan por situar en su contexto de creación y utilización los corpus de la producción poética y narrativa bereberes —que recopilaron a través de los acróbatas que viajaban por Europa— esbozan un panorama aproximativo de la escena artística del sur de Marruecos. Constituyen, por lo tanto, una fuente de valor inestimable.¹

Más allá del antiguo fondo comunitario, formado por un rico repertorio de cantos, bailes colectivos e improvisaciones poéticas, la escena artística local presenta otros estilos destinados a categorías sociales concretas. Entre dichos estilos ocupaba un lugar destacado la recitación del *imazghi*, que remite, en el lenguaje local, a textos versificados escritos en tashelhit y en caracteres árabes que suelen versar sobre temas religiosos. Los autores de este estilo traducen obras maestras de la tradición musulmana o versifican relatos históricos o hagiográficos con fines educativos o propagandísticos de las cofradías. Debido al valor social o religioso de dichos textos, se deben cantar con un valioso instrumento, el *ribab* o viola monocorde. Aun cuando la documentación alemana no precisa el lugar ni la función de este instrumento, las referencias posteriores nos permiten recuperar su contexto de producción y uso. Así, en una nota sobre Agersif (Anti-Atlas occidental), Leopold Justinard (1933: 210) informa que esta localidad «es famosa por sus narradores» (*mazghi*), que cantan en las tribus el *ghazaoua* o gesto de Sidi Abdallah Ben Ja'far, el antepasado a través del cual, dicen, descienden del profeta un gran número de jerifes del sur. «Vienen a casa a cantarla con el *ribab* y el *tallunt* (viola y tamboril)», dice un *ba'qili*. El uso de la viola de arco concuerda con las observaciones de Stumme y enmarca dicho instrumento en el contexto de la interpretación de los cantos religiosos y hagiográficos. La evocación del término *mazghi* remite, de hecho, a una práctica escrituraria que forma parte del modo de funcionamiento de las casas morabíticas. Por lo tanto, la viola de arco sería la herramienta de trabajo de algunos predicadores, localmente llamados *imazghiyn*, que se permiten el uso de instrumentos musicales. Está demostrado que este tipo de música religiosa es categorial y nunca sobrepasa los límites de una élite socialmente cir-

cunscrita. El *ribab* se impone como un instrumento especializado que pone en valor la nobleza de las palabras y las historias.

Otro estilo consiste en la composición de canciones que versan sobre temas profanos o menores utilizando un instrumento común, el *ganbri*, el instrumento «nacional», en palabras del francés Henri Basset, especialista en amazigh (2001: 186). Los autores de este género reciben la denominación de *bab n lganbri*. Fijémonos que el *ganbri*, «una guitarrilla de dos cuerdas, muy rudimentaria, con una caja de resonancia hecha de una caja vaciada toscamente y cerrada por una piel suave, o consistente en una especie de coraza metálica o en una simple coraza de tortuga» (Basset, 2001: 185), es un instrumento muy extendido como acompañamiento de las actividades de entretenimiento. Según señala Justinard (1925: 228-229), «a casi todos los *chleuhs* les gusta cantar y bailar, acompañándose con el *ganbri*, la guitarrilla de dos cuerdas. Es la gran distracción de los soldados marroquíes en los campamentos y en campaña». Y por citar otra vez a Basset (2001: 186), «el *ganbri* se oye resonar por todas partes, al anochecer, en las ciudades marroquíes donde los *chleuhs* van a trabajar: desgrana durante horas notas monótonas, acompañadas o no de una melodía cantada por un hombre al mismo tiempo que toca». Este estilo no está asociado a una categoría socioprofesional, sino que es una práctica corriente y relativamente generalizada.

Pero la práctica más destacada, la que ocupa un lugar central en la vida cultural local, es la acrobacia. La pequeña sociedad artística de acróbatas se conoce localmente con los términos *Ihyyadn*, *tarwa n sidi Hmad u Musa* y *rrma n sidi Hmad u Musa*. Esta práctica no es un género musical, sino un tipo de espectáculo muy completo que asocia diferentes expresiones: escenas de música, cantos, danzas, proezas físicas, pirámides humanas y ejercicios de tiro. Sus orígenes están relacionados con las cofradías ya que los miembros de las *troupes* afirman ser descendientes de Sidi Hmad Ou Mousa, un santo que vivió de 853 hégira/1450 a 971 hégira/1564 y cuya tumba se encuentra en Tazerulat en el Anti-Atlas Occidental (Soussi, 1962, t. 12: 5-67). Los actores, masculinos e

1. Véase en especial Stumme (1895).

itinerantes, se organizan en grupos divididos en dos clases según su edad: adultos y niños. Los adultos tocan el tambor y asumen los ejercicios de tiro y los números más difíciles. Los niños ocupan una posición inferior y se contentan con desempeñar el papel de las mujeres en la música local: se visten con sus ropas y adornos y se encargan del coro y la danza.

El jefe, *imqddm*, dirige la *troupe*. Es el amo y administrador. Las actuaciones que ofrece la *troupe* son muy variadas y se adaptan al contexto social en el que evoluciona. A este respecto, Escher (1998: 251) relata que «a finales del siglo XIX y en la provincia del Sus, en el sur de Marruecos, el canto y el baile son las principales actividades artísticas ofrecidas por este grupo heterogéneo en las representaciones públicas. Fuera de su patria, donde ya no se entiende su dialecto bereber o árabe —según las suposiciones de los científicos—, los números acrobáticos y los ejercicios de tiro ocupan un lugar preeminente en la escena». Así pues, fuera del espacio cultural del sur de Marruecos, la *troupe* centra su actuación en los juegos acrobáticos (saltos y pirámides humanas) y escenas de guerra. En cuanto a las representaciones locales, se adaptan y preparan para responder a las expectativas de un público que comparte con los acróbatas la lengua y las prácticas culturales, así como las creencias morabíticas. Su oferta musical es rica y variada. Los músicos y bailarines interpretan el repertorio musical de varias tribus de la región, así como el de otras categorías socioprofesionales, pero también sus propias canciones. A veces imitan las melodías y los bailes de otros. En este sentido, esta pequeña comunidad ha constituido un verdadero laboratorio de innovación artística, ya que ha brindado oportunidades para aprender técnicas y reglas de la práctica musical y coreográfica, y ha sentado las bases de la vida común dentro de la *troupe*. Sus miembros también estaban predispuestos a emprender caminos artísticos distintos, sobre todo la música o la acrobacia.

Esta sucinta descripción ayuda a comprender el contexto en el que surgió el estilo que representan los *rrways*, así como los materiales musicales, coreográficos, poéticos y organizativos en los que

estos nuevos actores de la escena cultural local se basaron para penetrar en otros universos con vistas a la fundación de una nueva práctica. En primer lugar, cabe señalar que los inicios y balbuceos de esta práctica se sitúan probablemente en la segunda mitad del siglo XIX, y que no adoptó la forma que la distingue y en la que se basa su identidad hasta las dos primeras décadas del siglo XX, lo que logró mediante la adaptación de géneros, técnicas e instrumentos arraigados en espacios sociales restringidos y en otras circunstancias. La formación progresiva de esta nueva práctica solo se puede entender si se integra en los procesos de transformación de las comunidades locales del sur de Marruecos, afectadas también por los profundos cambios vividos por el país, inmerso entonces en un proceso de construcción nacional. Más allá de la riqueza de los estilos y las formas artísticas, la existencia de centros locales de poder —como Tazerulat—, y de ciudades modestas —como Tarudant y Tiznit—, relativamente apartados del marco restrictivo de la vida comunitaria, facilita el encuentro entre agentes de producción cultural y promueve la cristalización de dinámicas de renovación artística, al tiempo que fomenta la aparición de artistas profesionales o, cuando menos, semiprofesionales. Pero el factor de capital importancia que contribuirá profundamente a la aparición de las primeras manifestaciones de esta práctica consiste en la imposición de los grandes jefes locales, sobre todo a finales del siglo XIX.² Estos nuevos personajes construyen su morada fuera de las fronteras sociales de las comunidades locales e, inspirándose en la conducta de las élites políticas ciudadanas o imitándola, introducen los estilos de vida que son rasgos distintivos de su estatus de jefe. En este contexto, la música forma parte integrante de la vida social y doméstica. Es ahora necesaria para el buen funcionamiento de las recepciones oficiales y actividades privadas de entretenimiento. Y dado que las músicas comunitarias no pueden funcionar en este espacio en concreto, los jefes encuentran en los cantantes itinerantes, en proceso de profesionalización, los elementos capaces de constituir verdaderos

2. Respecto al proceso de imposición de estas figuras del ruedo político local, véase Montagne, 1930; De Lachapelle, 1928, y Justinard, 1952. Sobre su comportamiento social y artístico, véase Chatinières, 1919; El Glaoui, 2004, y Jean y Jérôme Tharaud, 2012.

músicos de «corte». Los jefes se erigen en mecenas y protectores y desempeñan, por lo tanto, un importante papel en los inicios de la práctica de los *rrways* y en el establecimiento de sus principales normas artísticas. Los poemas cantados en su honor dan testimonio de su considerable aportación al desarrollo de esta práctica y su mantenimiento en el paisaje artístico local.

Además, tras el establecimiento del protectorado francés, las migraciones de *chleuhs* hacia ciudades, puertos y centros mineros en expansión provocaron grandes transformaciones en las funciones y los usos de la música, pero posteriormente constituyeron una coyuntura más favorable a la cristalización de una práctica profesional completamente desligada del universo comunitario. Por lo tanto, puede que las primeras *troupes*, alentadas por la acogida y generosidad que despierta el sentimiento de la nostalgia, evolucionaran al ritmo de la aparición de las solidaridades tribales en las colonias de emigrantes. Las *troupes* siguen los pasos de esas migraciones masivas y se desplazan para actuar en los sitios en los que haya espectadores *chleuhs*, donde amenizan las largas y tristes veladas de las colonias industriales y militares *ichelhiyn*. Les aportan «el consuelo de su arte», según dice Ricard (Service des Arts Indigènes, 1993: 11), «a cambio de algunos beneficios». La existencia de plazas públicas, como la de Jamaa el Fna en Marrakech, permite a los aspirantes actuar y vivir de la generosidad de los espectadores y establecerse permanentemente en la ciudad. Estos elementos crearon las condiciones necesarias para la formación de pequeñas comunidades artísticas estables y regulares, organizadas en *troupes* bajo la dirección de un jefe, lo que propició la elaboración de normas técnicas y su transmisión entre las generaciones de artistas destinados a vivir de su arte.³ En la ciudad es donde los *rrways* finalmente eligen sus residencias, y reclutan y forman a sus discípulos. La vida en común de la *troupe*, que favorece la instalación en una ciudad, constituye una condición necesaria y preliminar para el mantenimiento de una práctica fluctuante y vulnerable.

Pero el punto de inflexión que llevará esta práctica al primer plano de la escena es su reconocimiento oficial por parte de los responsables de las artes indígenas bajo el protectorado francés. En efecto, el arte de los *rrways* es una de las artes indígenas que las autoridades del protectorado intentan preservar y desarrollar. Debido a su aspecto pintoresco, la riqueza de sus melodías musicales y la elegancia de sus movimientos coreográficos, los espectáculos de los *rrways* son lo suficientemente atractivos y seductores como para que la práctica sea aceptada por los círculos artísticos coloniales. Por lo tanto, se tomó la decisión de «incluir, a partir de 1928, la música y la danza *chleuhs* en el programa de nuestras “jornadas de música marroquí”, ganándose el aplauso generalizado, no solo por parte de un público indígena ciudadano hasta entonces reactivo o indiferente, sino también de los europeos que sentían curiosidad por las cosas de la vida marroquí» (Service des Arts Indigènes, 1933: 9). Ese reconocimiento fue un factor de primer orden en el desarrollo de esta práctica y le brindó sobre todo prestigio y posibilidades de actuar en espectáculos y manifestaciones coloniales (festivales, muestras y exposiciones universales...). El reconocimiento fue decisivo, ya que alentó la inserción de los artistas en la vida profesional, lo que facilitó el desarrollo y el mantenimiento de esta práctica a lo largo de todo el período colonial.

De todo lo que precede podemos concluir que la práctica de los *rrways* es el resultado de las mutaciones de las comunidades bereberes del sur, que tuvieron que afrontar la presión política y económica de Marruecos a finales del siglo XIX. La práctica se constituyó luego como una síntesis o un agregado de géneros, comportamientos e instrumentos musicales distintos, gracias a los esfuerzos conjuntos y múltiples de diferentes actores. Aparece así como la puerta de entrada a través de la cual los repertorios heredados de una vida cultural en vías de disolución pasan a formar parte de los nuevos universos sociales y artísticos creados a raíz de los profundos cambios sufridos por las comunidades locales. Al

3. Aunque su vida se caracterizara por los peregrinajes entre ciudades y lugares de residencia de los jefes rurales, todas las *troupes* conocidas a finales de la década de 1920 tenían un domicilio: Lhaj Belaid se estableció en Tiznit; Mohamed Amourak, en Marrakech, y Sasbou, en Casablanca (Service des Arts Indigènes, 1933).

adaptar antiguos patrimonios musicales a las nuevas circunstancias de una sociedad en constante transformación, la práctica de los *rrways* ha permitido preservar estilos y técnicas que, despojados de sus funciones sociales habituales, corrían el riesgo de caer en desuso. En este sentido, representa una memoria en sí misma. Cuando observamos de cerca la composición de la *troupe* tal como se describe al comienzo de este escrito, descubrimos la realidad variopinta que la caracteriza, reflejo de un paisaje musical concreto. Enseguida se pone de manifiesto que las influencias de la tradición acrobática son importantes. De ella la práctica de los *rrways* ha heredado, además de las técnicas y la experiencia musical, la estructura y la organización. Por lo tanto, las *troupe de rrways* son dirigidas por un jefe, que es compositor y cantante. Los niños efebos y afeminados cumplen las mismas funciones relacionadas con el baile y conservan el rango que tenían en las compañías acrobáticas. Incluso se puede afirmar que esta práctica no es más que un género derivado de la acrobacia. El gesto de los fundadores puede considerarse, por lo tanto, como el comportamiento propio de una especialización. Por tal motivo, la *troupe* se escinde en dos. Algunos elementos continúan actuando como acróbatas, realizando los números de la que, poco a poco, se convierte en su única especialidad fuera de la región del Sus, y los demás optan por la música. De esta categoría de artistas nacieron seguramente los primeros *rrways*. Al abandonar las compañías acrobáticas y su espectáculo, comenzaron a recorrer en solitario las tierras del sur dedicándose solo a las actuaciones musicales. Dado el éxito de sus actividades, se dedicaron de lleno a una vida de cantantes y bailarines. Posteriormente estos artistas, convertidos en fundadores de un nuevo género, se orientaron hacia otros estilos presentes en la región para mejorar sus «servicios musicales» y poéticos y adaptarlos a las exigencias y expectativas de su público.

En este proceso de fundar un género musical apropiado y atractivo, adoptaron el estilo encarnado por el *ganbri* o *luṭar* [laúd], un instrumento nacional y común, con sus melodías y canciones líricas. También tomaron prestado de los poetas religiosos el *ribab*, atributo de las cofradías locales, para dotar de prestigio y consideración a su arte y dar un carácter moral y edificante a algunas de sus composiciones.

Cabe señalar que Lhaj Belaid (véase más abajo), uno de los principales fundadores de la función de *tarrayst* —contribuyó a asentar sus bases y reglas—, durante su reunión en Rabat a principios de los años treinta con Alexis Chottin (Service des Arts Indigènes, 1933: 18), encargado por el Servicio de las Artes Indígenas de elaborar el corpus de la música chleuh, afirma ser el primero en introducir este instrumento en el repertorio musical de los *rrways*. «El *ribab*», dice, «era [en otros tiempos] el instrumento usual del *meddah*, un poeta religioso dedicado al panegírico del profeta». En el momento en el que las cofradías comenzaban a sufrir profundas transformaciones y se apartaban manifiestamente de algunas de sus modalidades de funcionamiento habituales, como la propaganda política en lengua bereber, Lhaj Belaid, procedente de la misma tribu que los predicadores que utilizan la viola monocorde, consideró apropiado colocar dicho instrumento en un nuevo contexto y dotarlo de nuevas funciones. En efecto, los estilos musicales no mueren completamente, sino que se transforman y se revisten de otros ropajes y estatus. Se disocian de sus contextos de uso y se asocian a otros para crear nuevas formas y adaptarse a los universos en los que se acaban de instalar. Por eso algunas músicas llevan las huellas de una historia social y cultural y prolongan los recuerdos y memorias de prácticas y comportamientos pasados. En este sentido, la práctica de los *rrways* es la ilustración perfecta de un género formado por una síntesis de estilos y una amalgama de distintas técnicas. Los *rrways* mezclaron y agitaron, en una nueva modalidad, los principales géneros en circulación en el momento de su constitución. En este sentido, esta práctica es la memoria de una escena musical en plena mutación.

Si las técnicas y los parámetros formales encarnan la preservación de una memoria musical local a través de la incorporación de múltiples prácticas artísticas —algunas de ellas en proceso de extinción— en la elaboración de sus fundamentos y sus normas, los textos que sus agentes componen y cantan también dan testimonio de la trayectoria de sus fundadores y de la evolución de sus características. Rememoran las condiciones del ejercicio del oficio, las mutaciones de la sociedad y sus efectos transformadores en el estatus y la identidad profesional de sus agentes. La producción de Lhaj Belaid es un caso ilustrativo.

Este trovador forma parte de la generación que vio nacer y desarrollarse esta práctica, e incluso es su representante típico. Algunos versos compuestos por él describen perfectamente el contexto de la aparición de la práctica, las representaciones del oficio de cantante, los miedos, las dudas y las dificultades encontradas en el camino de la afirmación profesional. Reflejan y difractan los retratos de la vida de un artista y un arte en proceso de formación.

Nacido en Anou N Addou, una de las localidades de Wijjan (tribu Ida o Baaqil), en la segunda mitad del siglo XIX (probablemente a principios de la década de 1870), Lhaj Belaid ingresó, como la mayoría de los niños rurales, en la escuela coránica (Lakhsassi, 1991: 1336-1337, Ben Ihya, 1996-1997, y Moustauoui, 2007). Tras la muerte precoz de su padre, se vio obligado a abandonar el estudio de las santas escrituras y dedicarse a las duras labores del campo. Le dieron trabajo como pastor y, durante largas y penosas jornadas, se distraía de la monotonía de su vida cotidiana aprendiendo a tocar la flauta. El dominio de este instrumento, característico de la práctica acrobática, le dio acceso al ámbito artístico al incorporarse a la *troupe* de Sidi Mhammed Ou Tezroualt. Su estancia en la ciudad de la zagüía de Sidi Mhammed Ou Moussa y la frecuentación de los entornos de los acróbatas, donde coinciden artistas con múltiples talentos y experiencias, ejercieron una profunda influencia en el joven artista. Empezó así a tocar instrumentos, memorizó canciones y observó múltiples prácticas culturales y artísticas. Valiéndose de esta experiencia y una vez que se dieron las condiciones propicias, Lhaj Belaid se ganó un reconocimiento e impuso su huella en la práctica del *tirruysa*, que se estaba entonces conformando, y contribuyó a dotarla de sus rasgos esenciales. Por tal motivo, sus obras y su comportamiento reflejan la historia de una práctica y una sociedad en mutación.⁴

Su producción nos enseña, en primer lugar, que la canción y la música ya no son actividades rituales y comunitarias, sino que se han convertido en un oficio y una profesión. El cantante vive de los beneficios de sus representaciones. Compone las letras y

las vende como todos los demás artesanos que viven de la comercialización de sus productos:

*nzzna t lbie ur iħrim, ikf ay atig
ku yan d ayyna f ilkm, labut a t izznz*

[He vendido mi arte, la venta no es ilícita, el arte incluso nos da valor

Todo el mundo puede recurrir, en caso de necesidad, a la venta de sus obras]

El cantante rompe por completo con las creencias que estructuran el universo artístico comunitario. Se asume así la profesionalización, y la actividad artística encuentra el sitio que legítimamente le corresponde en el mercado de los productos comercializados. Por otra parte, algunos de los poemas cantados arrojan luz sobre los momentos íntimos de la creación y nos dan una idea de las técnicas empleadas. Muestran que este proceso ya no obedece a los cánones de la improvisación poética con sus obligaciones y la simultaneidad de las operaciones de producción y recepción. Pese a que las canciones se ejecutan oralmente ante el público, son el resultado de un trabajo de reflexión y concentración. Moldeados por una nueva cultura e inspirados en una diversidad de comportamientos y experiencias, los cantantes de esta generación recurren a la escritura para dejar constancia de sus canciones y organizan sesiones de ensayo con su *troupe* para perfeccionar los ritmos y la distribución de los componentes de la actuación. En la soledad —canta Lhaj Belaid— es donde trabaja y escribe sus poemas:

*nusi tadwat asiya lqlm d lkiy
ayyna inħm lqlb aran tn ifassn*
[Cogí un tintero, pluma y un papel

Todo lo que el corazón compone, mis manos lo escriben]

Es probable que Lhaj Belaid se haya inspirado en la actividad literaria de predicadores religiosos famosos, ya que escribe con caracteres árabes al elaborar sus poemas edificantes y sus historias hagiográficas.

Paralelamente a las actuaciones en los espacios públicos y domésticos, los cantantes se beneficiaron de los avances tecnológicos para diversificar los cana-

4. Ben Ihya (1996-1997, tomo II) fue el autor de la principal recopilación de poemas cantados por este trovador, que ha constituido nuestra principal fuente de información sobre su obra. También logró reunir y transcribir 123 textos distintos, estudiando los registros del fonógrafo y consultando sus archivos. Moustauoui (2007) publicó otra recopilación más modesta.

les de difusión. Se incorporaron, así, al mercado discográfico y comenzaron a grabar sus canciones. Esta herramienta les facilitó ingresos suplementarios y los ayudó a llegar a un amplio público disperso en Marruecos y el extranjero. Lhaj Belaid habla así del momento mágico en el que se accede a esta técnica:

*ixf inu budd a ntnḡam lliy an ufiy
bab n lmakina iskr lmziyt lliy ar ttasin
awal yiknna gan, ur ibadl ur ittyawyyar*

[Detengámonos un instante e interpretemos nuestras canciones.

Mientras el propietario de la máquina hace solo el bien,

registra nuestras palabras tal como son, sin alteraciones ni modificaciones]

Algunos poemas se llegan a presentar como anuncios publicitarios en las principales discográficas que se reparten el mercado marroquí durante la primera mitad del siglo XX, como Baidaphone. Por eso esta producción es un importante testigo de ese período de transición de la historia artística del país. Recupera su contexto y arroja luz sobre sus modos de realización y ejecución.

También debe tenerse en cuenta que este género musical se ha ido construyendo y modificando progresivamente bajo la mirada de esta primera generación, de la que Lhaj Belaid es testigo y representante, ya que presencié cómo se desarrollaban las tendencias y las nuevas técnicas y figuras. Si bien al principio era una práctica masculina, ahora también está integrada por mujeres, quienes, a su vez, se profesionalizan y ocupan progresivamente el campo de la creación musical. Una canción, compuesta en 1938 y titulada *lyyalalt* [Mujeres] (Lakhsassi, 2006: 53-79) —que es una condena más que un testimonio debido a la actitud moralizadora de su autor—, describe la aparición de una nueva categoría artística, las cantantes y bailarinas profesionales. Cuando se echa un vistazo a las canciones de este trovador, descubrimos otro aspecto distintivo del ejercicio de

esta profesión musical. El *rrays* es un artista itinerante. Su vida se caracteriza por la inestabilidad, está llena de viajes, desplazamientos y peregrinaciones.⁵ Es una búsqueda permanente de espacios donde actuar y gratificaciones que recaudar. Los granos, símbolo de fuente de vida o supervivencia, están diseminados, por lo que su vida es un viaje largo y agotador con el fin de recolectarlos. Explica:

*ku yan waqqa d maniyt t in iluḡ ušmmiḡ
Nnka lryb, nkka ccrq Rebbi yumr yikad*

[Dispersados por el viento, cada grano ha caído en un lugar distinto

He recorrido el oeste y el este, así lo ha querido Dios]

Al peregrinar constantemente, no puede evitar sentirse abrumado por las dificultades de la profesión, y las dudas e inseguridades de una vida itinerante. Por eso las palabras más habituales que se encuentran en sus canciones son *uluyn* [vagabundeo], *amuddu* [viaje] y *ufuy* [salida]. El vagar es un atributo estructural de esta profesión.

may ijran lliy njla, yar f imurig

[Qué destino, estamos extraviados, y solo por la música]

A medida que su edad avanza, el trovador siente que sus fuerzas físicas disminuyen y ya no puede aguantar ese ritmo turbulento. Llega así a confesar sus tormentos con palabras teñidas de amargura:

rmin ayt imurig uluyn

[Los maestros de la música están fatigados de vagabundear]

han ḡayad n imurig, rmiy t rmin any

[Fatigado de esta música, ella misma me rechaza]

De resultas de esta búsqueda, el artista guarda el recuerdo de todas las mansiones señoriales y los lugares visitados. Sus canciones son una auténtica nomenclatura de la élite política local.⁶ La presencia de esta refleja el papel que desempeñó en la introducción y cristalización de la práctica de los *rrways*.

5. Las giras de la *troupe* dirigida por *rrays* Brahim Ben Mohamed Ben Ali Albsir, reconstruidas por Prosper Ricard, reflejan la extrema movilidad de estas compañías artísticas itinerantes, ya que sus desplazamientos cubrían casi toda la mitad norte del Marruecos francés. De diciembre de 1928 a julio de 1929, la *troupe* recorrió las ciudades de Kenitra, Petitjean, Fez, Mekinez, Taza, Guercif, Taurirt, Uchda y Berguent. Y tras una temporada en la región de Marrakech, tomó otro itinerario, de marzo a julio de 1931, durante el cual presentó espectáculos en las colonias de emigrados *chleuhs* de las ciudades de Fedala, Sale, Kenitra, Petitjean, Taza, Guercif, Utat El Haj, Midelt, Bou Mia, Azrú y Rabat (Ricard, 1933: 11).

6. Véase la lista de unos cincuenta jefes y personalidades citados en sus canciones en Ben Ihya, 1996-1997, t.I: 110-112.

También da testimonio de su posición dominante, fuente de sufrimiento y convulsiones sociales y políticas. Por otra parte, la transformación de la sociedad se refleja en el comportamiento de los individuos y en sus preocupaciones y valores cotidianos. La sociedad tradicional se opone así, con sus valores guerreros, a la sociedad actual, dominada por los placeres y el lujo:

Willi zrinin ar sawaln f lbaruḍ d iysan

Nkknī ṭumubilat d watay, wata d lbnyan

[Los ancianos no recuerdan más que armas y caballos.

Nosotros no hablamos más que de coches, té y nuevas construcciones]

Sin necesidad de multiplicar los ejemplos —son numerosos y cubren todos los aspectos de la vida del poeta, así como los cambios y las formas de dominación en la situación colonial—, parece que la obra creativa de este trovador de la primera mitad del siglo pasado muestra las huellas de una vida y cuenta la historia de una práctica. Toda su fuerza radica en la capacidad de rastrear la evolución de un estilo musical y sacar a la luz los elementos esenciales que han facilitado su construcción y afirmación, así como las emociones y tristezas experimentadas durante un itinerario determinado por los viajes y las invitaciones a actuar.

A lo largo de esta modesta presentación, hemos intentado mostrar la constitución de una tradición musical como memoria viva de las transformaciones que le dieron origen. Si en la configuración de la *troupe* se pueden encontrar los vínculos existentes con el pasado de una vida artística local, las canciones dan testimonio de los sufrimientos y tormentos de una generación zarandeada por las grandes convulsiones de una sociedad sometida al abrumador dominio de los jefes locales y las contradicciones de la colonización francesa.

Bibliografía

- BASSET, H., *Essai sur la littérature des Berbères*, París, Ibiss Press/Awal, 2001.
- BEN IHYA, L., *Contribution à l'étude de la littérature amazighe marocaine. L'exemple de la poésie de Lhaj Belaïd : recueil, codification et analyse, mémoire pour l'obtention du Diplôme des Études supérieures*, Casablanca, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Hassan II (2 tomos), 1996-1997.
- CHATINIÈRES, P., *Dans le Grand Atlas marocain. Extrait du carnet de route d'un médecin d'assistance médicale indigène 1912-1916*, París, Librairie Plon, 1919.
- CHOTTIN, A., *Tableau de la musique marocaine*, París, Geuthner, 1999.
- EL GLAOU, A., *Le Ralliement. Le Glaoui, mon père. Récit et témoignage*, Rabat, Editions Marsam, 2004.
- ESCHER, A., «Les acrobates marocains dans les cirques allemands», en *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe. Les effets sur les pays de destination et d'origine*, Actas del coloquio marroquí-alemán de Múnich 1997, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, pp. 249-258, 1998.
- JUSTINARD, L.-V., *Le caïd Goundafi. Un grand chef berbère*, Casablanca, Éditions les Atlantides, 1951.
- JUSTINARD, L., «Notes d'histoire et de littérature berbères», *Hesperis*, n° 5, segundo trimestre, Rabat, pp. 227-258, 1925.
- JUSTINARD, L., «Notes sur l'histoire du Sous au XVI^e siècle. I – Sidi Ahmed ou Moussa. II – Carnet d'un lieutenant d'Al Mansour», *Archives Marocaines*, n° 29, París, Honoré Champion, 1935.
- LA CHAPELLE, F., «La Formation du pouvoir monarchique dans les tribus berbères du Haut-Atlas occidental», *Hespéris*, VIII, pp. 263-283, 1928.
- LAKHSASSI, A., «Lhaj Belaïd Al Ba'qili», *Encyclopédie du Maroc*, Rabat, t. IV, pp.1336-1337, 1991.
- LAKHSASSI, A., «Honneur et *h'udūd allāh* dans la poésie religieuse berbère. Lhaj Belaïd et la femme en Islam», *Awal*, París, n° 33, pp. 53-79, 2006.
- LORTAT-JACOB, B., *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, París, Mouton-EHESS, 1980.
- MOUSTAOU, M., *Raïs Lhaj Belaïd. Sa vie et quelques chansons choisies de son répertoire*, Casablanca, Imprimerie an-Najah al-Jadidah, 2007.
- RICARD, P., «La protection de la vie locale au Maroc», en *Congrès international et intercolonial de la Société indigène (5-10 octobre de 1931)*, t.I, 1931.
- SCHUYLER, P., *A repertory of ideas: the music of the Rwais, berber profesionnel musicians from south western Morocco*, Washington, Ph.D, 1978.
- SCHUYLER, P., «The rwais and the zawia: Profes-