


# El Sáhara: viaje musical a la frontera sur del Mediterráneo

**M<sup>a</sup> Elena Morató.** Periodista y crítica de arte, España



Vale la pena detenerse un poco en todo el movimiento generado en los últimos años alrededor de Sijilmasa, Tombuctú, Agadez, Bamako, Nuakchott o Djanet, centros en que se reorganizan culturalmente (a la desesperada) las sociedades descalabradas anteriormente por guerras, litigios territoriales y presiones de todo tipo.

La proyección y el conocimiento de estas realidades culturales resultan, por tanto, valiosísimos para su pervivencia y desarrollo en el seno de las nuevas realidades políticas y sociales en las que tienen que acomodarse y en las que se les debe permitir acomodarse.

En este sentido hay que reconocer que el interés de la industria discográfica por descubrir y fichar a nuevos valores musicales, buscando relevo generacional a figuras consagradas, o por ampliar sus catálogos de *world music*, propician el desarrollo y la mayor profesionalización de grupos muchas veces surgidos de forma ocasional.

Por otra parte, el interés de los gobiernos por acallar disidencias en los países con conflictos (abiertos o soterrados) ha encontrado en la permisión y potenciación de festivales folklóricos una vía de canalización de las reivindicaciones culturales que sirve por un lado de válvula de escape para unos, y por otro apacigua su fuerza, transformando en espectáculo

lo que en otras circunstancias había sido símbolo para la reivindicación de una comunidad.

La música del Sáhara es hoy una realidad cultural cuyo pulso, pese a las circunstancias políticas y sociales poco favorables, está más vivo que nunca.



## El marco geográfico y social

La creación musical en la franja del Sáhara ha sabido construir a lo largo de los siglos una identidad propia, gracias en buena parte al papel que ha tenido y que hoy en día sigue teniendo como eslabón cultural entre el Norte y el Sur.

El Sáhara, frontera natural entre el mundo mediterráneo árabo-bereber y las culturas centroafricanas, ha ejercido un papel cohesionador que se forjó gracias al intenso intercambio comercial en dos rutas perpendiculares que lo cruzaban de Sur a Norte (rutas de la sal, del oro, del marfil y de los esclavos, principalmente) y de Este a Oeste (la ruta de las caravanas que, del mar Rojo al Atlántico, unía Oriente con Occidente).

En este doble cruzamiento, los pueblos protagonistas fueron las tribus nómadas de tuaregs y saharauis, que durante siglos campearon a sus anchas por el desierto, dominando el tráfi-

co de las caravanas y manteniendo un particular equilibrio de poderes basado en una fuerte jerarquización social y un sistema de confederaciones y vasallaje entre las diversas tribus.

### Sustrato bereber y herencia árabe. El papel político

Tanto las sociedades que hoy conocemos de los tuaregs berberófonos o *kel tamasheq*, asentados en el Sáhara central, como los bidán o saharauis de habla árabe hassanía en el Sáhara occidental, en mayor o menor medida mestizadas, comparten unos rasgos comunes con ciertas especificidades dictadas por un lado por su ubicación geográfica, y por otro por las herencias que han ido incorporando a sus comunidades.

En la zona que se extiende desde el sur de Marruecos hasta la ribera del río Senegal (Sáhara Occidental, Mauritania, Malí y el sur de Argelia), conocida como Bilad al-Bidán (pueblos de hombres blancos) convive una población heterogénea de diversa procedencia llamada mora o maura.

Los bidán son en su mayoría descendientes de bereberes sanaja convertidos al islam por la tribu Beni Hassan, proveniente del Yemen. Esta tribu extendió su autoridad por la mayor parte del Sáhara mauritano entre los siglos xv y xvii y, tras diversos episodios bélicos, se fusionó con sus antiguos habitantes. Impuso desde su posición de vencedora una fuerte jerarquía tribal que se organizó en cuatro clases sociales: los moros blancos o nobles, integrados por los guerreros hassan y la clase culta y religiosa sanaja, y los moros negros, que incluyen a los harratín, vasallos generalmente pastores, integrados tanto por poblaciones indígenas negras berberizadas como por los descendientes de los esclavos subsaharianos, y a los esclavos o *iklan*, luego servidores. Los artesanos (*enaden* o herreros) formaron una cla-

se aparte, de la que saldrían los músicos y poetas profesionales o *igauen*, influenciados por los *griots* centroafricanos. Esta sociedad tendrá que convivir a su vez con poblaciones peul, wolof, fula y soninké, que fueron desplazándose hacia el Sur a medida que avanzaban las invasiones de bereberes y árabes.

No hay que olvidar en este complejo escenario el papel de los bidán en la expansión de las cofradías religiosas (Qadiriya, Fadiliya y Tiyaniya) en el oeste africano y su factor como cohesionadores sociales en un doble juego de poder, político y religioso, una vez les fue negada en el siglo xvii su condición de guerreros por parte de los hassan.

*La música del Sáhara es hoy una realidad cultural cuyo pulso, pese a las circunstancias políticas y sociales poco favorables, está más vivo que nunca*

Estas poblaciones nómadas de tuaregs y saharauis, que a raíz de la colonización europea de África y su posterior descolonización (con unos límites fronterizos mal adaptados al ciclo del nomadismo y fuente no agotada de problemas) fueron paulatinamente desplazadas de sus territorios seculares hacia las zonas más inhóspitas y limítrofes del desierto, se encuentran hoy divididas entre Mauritania, Sáhara Occidental, Argelia, Libia, Malí, Níger y Burkina Faso.

Son dos los factores que marcan la situación actual de estos pueblos del desierto: por un lado, los episodios de sequía de los últimos decenios, que obligaron a la sedentarización masiva y forzosa a partir de los años setenta, y por otro, los conflictos territoriales de carácter político. Ambos contribuyeron a la aparición de un gran número de desplazados, y se dio la paradoja de que la cultura se ha mantenido y potenciado en las zonas donde la población sufre las mayores penurias, creándose movimientos específicos de reivin-



Imagen del grupo musical Tinariwen, de Eric Mulet.

dicación surgidos de los diversos campamentos de refugiados que tienen eco en el resto de las comunidades.

Resumiendo lo dicho, si la realidad histórica es la que fraguó los estilos musicales en el Sáhara, propiciando una fusión de modos entre el sustrato bereber, la tradición del islam y de lo árabe y las tradiciones animistas del Sur, la realidad actual es la que marca la proyección y las evoluciones, integradas de un modo u otro en las corrientes de las modernas fusiones, tan recurridas por los músicos de todas las procedencias y que en cierta manera benefician la presencia de estos pueblos en los circuitos con algún tipo de repercusión mediática, con lo que al menos puede considerarse que «siguen vivos», aun a costa de ciertas concesiones perfectamente asumibles.

### Trazos específicos de la música

En este contexto geográfico y social, la música del Sáhara adquirió con el transcurso de los siglos los rasgos de los pueblos nómadas: carácter comunitario, mínimo acompañamiento instrumental, cantos con la estructura de «llamada-respuesta», ritmos monótonos y repetitivos, austeridad ornamental..

En un primer estadio, y siguiendo la trayectoria de las primeras incursiones árabes del siglo VI, las caravanas de camelleros llevaron a esta zona de África los característicos ritmos y melopeyas de la *huda* de los desiertos de Arabia, de carácter monódico y melismático; esta práctica musical se fue afianzando a medida que la vida nómada se imponía en la región.

Podemos escuchar algunos de estos antiguos cantos conservados hasta hoy gracias a una serie de grabaciones realizadas en 1931<sup>1</sup> y depositadas en la Biblioteca Nacional de Francia (pertenecientes primero a los Archives de la Parole de la Universidad de París y luego al Musée de la Parole et du Geste), con voz del mauritano Hammed Touiff, que ilustran perfectamente ese carácter, diríamos, ascético de los cantos de caravaneros. Hoy es posible reconocer esta filiación en los cantos profundos e impresionantes de voces actuales, como la del saharauí Mahfud Aliyen.

Del mismo modo, el goteo constante de esclavos y siervos del Bilad al-Sudán<sup>2</sup> hacia los países del Norte llevaría al Sáhara la aportación de las tradiciones musicales y rítmicas de las civilizaciones centroafricanas, como la bambara o la peul, por citar sólo algunas. Los trazos de estas aportaciones son reconocibles, con sus distintas especificidades, desde el actual Sudán y la región nubia hasta la zona más occidental de África. En la parte oriental del Sáhara, algunas de las composiciones de Hamza el-Din, Alí Hassan Kuban y del folklore nubio o del sudanés Abd el Gader Salim, por ejemplo, nos muestran hoy esa fusión de formas fraguada a lo largo de siglos de interacción.

A partir del enlace sudanés, que, aunque profundo, tiene un carácter más festivo, nos adentramos de lleno en la austeridad conceptual que envuelve la música (como la misma vida) del Sáhara. Quizá es esa aversión a lo superfluo lo que le otorga su fuerte personalidad. Los melismas, las variaciones, no se presentan como ornamentaciones barrocas, sino que forman parte de la misma esencia del canto o de la melodía. Una esencialidad que encontramos

sobre todo en las zonas más apartadas, donde la música ha podido desarrollar todo su potencial creativo sin excesivas injerencias.

*Otra de las características que suele resaltarse de la música del Sáhara es su conexión con el blues, a la que se llama blues del desierto y en algunos casos protoblues*

Otra de las características que suele resaltarse de la música del Sáhara (y que es ampliamente utilizada en su promoción) es su conexión con el blues, a la que se llama *blues del desierto* y en algunos casos *protoblues*. Uno de los factores de esa conexión es el uso de la escala pentatónica y los medios tonos o *blue notes*. Una herencia musical ampliamente conocida en el ámbito de la música del África occidental subsahariana, y que será transmitida desde el Sur por el *griot*, figura social que se incorporará al mundo saharauí gracias al papel de los *enaden*, y que dará lugar al *haul*, la música culta de la zona del bidán.

### El haul

El *haul*, llamado también *azawan* (música en amazigh), es un canto que se formó hacia el siglo XVIII, cuando los *igauen*, herederos saharauíes de los *griots*, acompañaban a los jefes de tribu en sus desplazamientos y ejercían un importante papel social como transmisores de ideas, creencias y propaganda. Con el tiempo y los cambios sociales, su papel fue evolucionando al de entretenimiento público y colectivo de carácter lúdico.

1. *Traditions. Afrique, Afrique-Occidentale française (1910-1958), Mauritanie. 1931*, Bibliothèque Nationale de France, 1996.

2. Hay que prestar atención al término Sudán. En ocasiones puede referirse al actual Estado de Sudán, pero en muchos textos, ya desde las primeras invasiones árabes, hace referencia a las distintas zonas del Bilad al-Sudán o países de poblaciones negras que en su día fueron estados o imperios autónomos y más tarde colonias francesas o inglesas.

Los instrumentos que acompañan al *haul* son el *tidinit* (laúd de cuatro cuerdas tocado sólo por hombres y que conserva un carácter simbólico de herencia centroafricana), y el *tabal* y el *ardin* (instrumento de la familia de la *kora* pero de seis a doce cuerdas), tocados sólo por mujeres.

El *haul* se rige por un esquema perfectamente estructurado de partes y modos (se habla de treinta modos distintos, aunque algunos de ellos se van perdiendo), cada uno con su propio estilo de ejecución, y en el que se canta a un ámbito determinado de la vida (amor, guerra, trabajo, resignación...). Tradicionalmente, el *igauen* es el maestro que interpreta y dirige una suite de *haul*, que se divide en cinco partes principales, cada una de las cuales tiene su parte negra y su parte blanca, que son interpretadas siguiendo un orden preciso e inalterable, de manera que se alternan momentos introspectivos o nostálgicos con otros de carácter festivo. Todos los ritmos utilizados, aunque tienen su origen en la misma naturaleza (marcha del camello, sonido de árboles...) constituyen un amplio corpus percutivo que se transmite de maestro a alumno tras un largo período de aprendizaje.

Coexistiendo con el *haul*, y siguiendo sus mismas reglas, encontramos los cantos de tradición musulmana o *medeh*, una suerte de cantos que ensalzan la figura del Profeta.

Algunos de los intérpretes más destacados de estos cantos cultos son los mauritanos Sid Ahmed Ould Ahmed Zaydan, Dimi Mint Abba y Aicha Mint Chigualy, fieles al estilo tradicional, y la saharauí Mariem Hassan, convertida en embajadora de un movimiento surgido en los campamentos de refugiados de la hamada argelina, y que cuenta con otras voces destacadas como las de Shueta, Faknash, Jeirana y Mahfud Aliyen. Mención aparte

merecen artistas como Moudu oud Mattalla (desde Chinguetti) y Nayim Alal (desde Tinduf), que evolucionan los estilos tradicionales e incorporan la guitarra eléctrica en sustitución del *tidinit*. Ésta es una característica común a toda la creación musical de la franja del Sáhara, donde la guitarra es símbolo de apertura a la modernidad y, en consecuencia, un pase universal que asegura la continuidad de unas tradiciones en los nuevos tiempos, básicamente por su aceptación entre la juventud local y porque no está sujeta al protocolo de clases sociales (es un instrumento democrático, en definitiva).

Entre los saharauis desplazados del Sáhara Occidental se observa una evolución en los temas, que se vuelven más combativos y reivindicativos, al tiempo que denuncian la opresión y el sufrimiento de su pueblo.

### La especificidad tuareg

La tradición bereber, que hoy sigue viva en las zonas del Rif, la Cabilia, la Shawia y el Shluh,<sup>3</sup> tiene su representación en el desierto gracias a los tuaregs. Pese a los drásticos cambios sociales experimentados en los últimos años, la actual música tuareg sigue presentando las características tradicionales a que antes nos referíamos para las músicas nómadas. Las distintas regiones del Sáhara (Fezán, Adrar, Aïr, Hoggar, Azawagh...) tienen naturalmente sus propias particularidades musicales, aunque aquí apuntaremos tan sólo los trazos generales.

Al igual que entre los saharauis, con quienes comparten la estructura social, fueron los artesanos los que adoptaron el rol del *griot* y su instrumento, que aquí reciben el nombre de *aguten* y *tahardent* respectivamente. Sin embargo, la música tradicional tuareg es par-

3. Para más información sobre música bereber: [www.azawan.com](http://www.azawan.com).

ticularmente cultivada por las mujeres, a quienes se reserva el uso del *tindé* y el *imzad*, parientes cercanos del *tabal* y el *ardin* saharauis.

Según el etnomusicólogo François Borel,<sup>4</sup> la música tuareg se divide en música vocal realizada por hombres, que incluye los cantos de los caravaneros y cantos de guerra, de carácter melismático; música instrumental de mujeres (realizada por las castas de nobles o de vasallos) y música instrumental y vocal de mujeres (realizada por la casta de artesanos o de servidores). Este autor realizó entre 1971 y 1998 una serie de grabaciones de los cantos de las mujeres tuaregs de Níger<sup>5</sup> en las que puede apreciarse toda la riqueza de esta música y el increíble virtuosismo vocal que puede alcanzar.

Pueden encontrarse grabaciones diversas de este tipo de manifestaciones musicales, algunas de las cuales, realizadas hace años, son hoy auténticas joyas. Por suerte, quizá debido al creciente interés por las músicas del Sáhara, no es difícil acceder a grabaciones dignas de colección, como (entre otras) la de los tuaregs de Fewet, de la zona libia del oasis del Fezán.<sup>6</sup>

La evolución de las manifestaciones musicales en los tuaregs sigue paralela a la de los saharauis, dado que comparten con ellos el fenómeno de la sequía y el desplazamiento de buena parte de la población. Las rebeliones tuaregs de los años sesenta y noventa, cuyas aspiraciones políticas fueron violenta y drásticamente reprimidas por los gobiernos de Malí y Níger, otorgaron a su música un componente reivindicativo de gran alcance gracias a los cantos rebeldes de los *ishumar* (gente sin trabajo), que tuvieron en el grupo Tinariwen a sus figuras más representativas. Tinariwen surgió en 1982 en una situación de diáspora y exilio en los campos de entrenamiento de

Libia, adonde acudió buena parte de la juventud desarraigada de Tamanraset en respuesta al llamamiento de Gaddafi. Hoy Tinariwen es un grupo mítico, y a sus componentes se los considera héroes de la rebelión tuareg. Sus letras, prohibidas durante años en Argelia, Malí y Níger, se convirtieron en la voz de un conflicto silenciado. Pese a ser considerados los creadores de la música contemporánea de su pueblo, sus raíces son claramente tradicionales.

*Hoy Tinariwen es un grupo mítico, y a sus componentes se los considera héroes de la rebelión tuareg*

Destacamos por su amplia repercusión la aportación de Tartit, grupo surgido también de la diáspora (esta vez de los campos de refugiados de Burkina Faso). De reciente creación a partir de no profesionales, es una formación femenina que interpreta distintos repertorios que conservan las formas y las estructuras de la manera tradicional.

Otro tipo de evolución a tener en cuenta dentro del amplio patrimonio tuareg es el llevado a cabo por músicos como Alassane et Hasso (desde Agadez), que interpretan los repertorios poéticos acompañándose de guitarras acústicas, o Baly Othmani, que desde Djanet volvió la vista hacia el Norte, mezclando el repertorio tradicional de poesía cantada con un clasicismo de filiación árabe mediante la adopción del *oud*. Este último fue uno de esos artistas autóctonos que entraron en el circuito mundial de la mano de conocidos músicos occidentales, cuya colaboración dio lugar a creaciones de una sofisticación extrema.

En los últimos tiempos se ha producido un acontecimiento clave para el desarrollo de la

4. François Borel, «Rythmes de passage chez les Touaregs de l'Azawagh», *Cahiers de musiques traditionnelles*, n.º 2, 1989; François Borel y Alberto Costa, *Tuareg. Los nómadas del desierto*, Fundació «la Caixa», 2001.

5. «Niger. Musique des Touaregs», vol. I, *Azawagh*, vol. II, *In Gall*, VDE-Gallo.

6. *Musique du Monde. Libye. Musiques du Sahara. Touareg de Fewet*, Buda Musique.

música contemporánea tuareg: la pacificación de Malí a finales de los noventa, que permitió la creación en 2001 de un festival cerca de Tombuctú, llamado Festival del Desierto, que ha propiciado en este corto período la proyección internacional de los grupos emblemáticos de la música tuareg, así como la presentación de nuevas formaciones, y que constituye una esperanza para el futuro desarrollo, no sólo de la cultura, sino de toda la región.

La aparición en la última convocatoria de grupos como Etran Finatawa (formación mixta tuareg y peul) quizá es un signo del rumbo que las sociedades del Sáhara desean tomar para salvar la difícil supervivencia de sus pueblos y sus culturas. Y Tombuctú vuelve a ser, como dijo Alí Farka Touré (uno de los grandes *griots* del Sur), «el corazón del mundo».

### Proyección de la música del Sáhara

El fenómeno de la atracción por las manifestaciones musicales del Sáhara no es algo nuevo. Podemos encontrarlo ya en los años cincuenta, cuando el interés «militante» (es decir, no meramente antropológico) de músicos europeos y americanos de todo tipo de filiaciones (jazz, folk y más tarde pop e incluso rock) los acercó a esas fuentes todavía no explotadas buscando nueva inspiración para sus trabajos. Ésa fue la primera vía de entrada (indirecta) a unas facturas a las que poco a poco nos iríamos acostumbrando, muchas veces sin sospechar cuál era su procedencia.

Es en los años setenta cuando se produce el viaje a la inversa, cuando grupos pioneros como Nass el Ghiwane (desde Casablanca) hacen su propia mezcla de estilos a partir de las tradiciones clásicas marroquíes, ritmos bereberes y dan-

zas gnawa. Este fenómeno, que trascendió a Europa y nos abrió los ojos a las músicas «al Sur de lo árabe» (en esa franja desértica ignorada durante mucho tiempo), siguió ya imparable con otros grupos igualmente conocidos.

*La música y el canto no se aprenden en ninguna escuela, se «viven» en la cotidianidad social, siendo la mujer el hilo que mantiene vivo ese día a día*

Tras el creciente reconocimiento de estas manifestaciones musicales surgidas del desierto y la implantación de festivales musicales<sup>7</sup> en todos los países que orillan el Sáhara (muchas veces adaptados aprovechando los tradicionales encuentros anuales entre las distintas tribus nómadas), un cierto atisbo de optimismo nos hace pensar que algo empieza a removerse y que los artífices de esas creaciones singulares podrán desarrollar y mantener su trabajo con una cierta tranquilidad.

De todos modos, a veces resulta inevitable pensar que estamos escuchando joyas musicales (como cuando oímos a los viejos intérpretes del *haul* tradicional) que el vertiginoso proceso de cambios pronto transformará en documentos exclusivos de los archivos. Los procesos de mestizaje y fusión son un motor que ayuda a la supervivencia, pero implican por desgracia la pérdida de un patrimonio cultural que se nos escapa de las manos como la propia arena del desierto.

### La mujer: garante y transmisora

Un último apunte para situar el papel de la mujer en el proceso de la creación musical en el Sáhara nos lleva a recordar su doble tarea

7. Festival del Aïr en Iferuane; Festival del Desierto en Essakane; Festival Internacional del Sáhara en Duz; Moussem de Tan Tan; Festival de Agadir; Festival de Músicas Nómadas de Nuakchott; Festival de Músicas del Desierto en Merzuga, entre los más destacados.



como transmisora y garante de la cultura. Sin embargo, este papel no puede analizarse sólo desde el punto de vista musical (con una tradición que marca para ella, con unas reglas muy precisas, un tipo concreto de música, canto e instrumentos) ya que, como ha sido ampliamente estudiado, la herencia matriarcal de estas sociedades y su propio sistema social propician que el aprendizaje cultural y su transmisión entre generaciones tenga lugar en el contexto familiar, en el que la mujer ocupa un lugar preponderante.

La música y el canto no se aprenden en ninguna escuela, se «viven» en la cotidianidad social, siendo la mujer el hilo que mantiene vivo ese día a día que permite una continuidad cultural perfectamente definible. Ese papel fundamental queda muchas veces diluido

en el devenir y la preocupación por lo cotidiano, aunque, si se observa en perspectiva, resulta diáfano y claro.

En la evolución actual de las comunidades saharianas, salpicadas de las rupturas y los cambios apuntados en este artículo, la aportación de la mujer es doblemente importante, pues al rol tradicional se une en muchos casos el de la militancia consciente a favor del mantenimiento, la mejora y la eficacia de su sistema. Un rol que se hace tanto más evidente (y necesario) cuanto mayor es el grado de penuria colectiva de la comunidad afectada.

En todo caso, un análisis más pormenorizado de este punto (que escapa al alcance de este artículo) nos revelaría la justa relevancia de la contribución femenina al universo cultural en el Sáhara.

