

## TRADUCIENDO A ATFAL/BNAT EL GHIWANE COMO CONOCIMIENTO SITUADO DESDE LA ECOLOGÍA DE LOS SABERES EN MARRUECOS\*

Iván Perriáñez\*\*

**Resumen:** Este artículo analiza los discursos y prácticas llevados a cabo por la Asociación *Atfal/Bnat El Ghiwane*, situada en el barrio de *Bir Chifa* (Tánger). Esta asociación fue creada en apoyo a menores inmersos en procesos de exclusión, desarrollando procesos de educación informal a través de la música. Observamos, de qué manera grupos subalternizados localizados en contextos socioculturales diferenciados activan, mediante dinámicas comunicativas informales y endogrupales, estrategias y procesos de movilidad social a través del conocimiento y puesta en valor de formas expresivas musicales vernáculas en las sociedades postcoloniales y en el contexto del neoliberalismo global: es el caso de jóvenes pertenecientes a familias campesinas emigradas a la ciudad de Tánger, que ponen en activo las músicas *gnawa* y *ghiwane*. Se parte de la noción “ecología de los saberes” (SANTOS, 2011, p. 101), en cuanto propuestas que parten del valor y reconocimiento de la especificidad cultural y sus producciones, permitiendo situar en el lugar de lo visible a los grupos silenciados, no narrados, por la modernidad. De este modo, el estudio señala la existencia de narrativas y prácticas disponibles y posibles, alternativas a las lógicas hegemónicas de la modernidad/colonialidad.

**Palabras-clave:** Músicas vernáculas; Jóvenes excluidos; Ecología de saberes; Conocimiento situado; Marruecos.

---

\* Este estudio se enmarca en la tesis doctoral que realiza el autor sobre un análisis comparado de expresiones musicales vernáculas en el entorno mediterráneo, financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para el periodo 2014-2018, en el marco del Programa Estatal para el Talento y la Empleabilidad de la Formación del Profesorado Universitario (2013-2016), y la beca como investigador en el proyecto “La Multiculturalidad a través del Arte”, de la Fundación Sevilla Acoge y la Universidad de Sevilla. Este artículo toma el concepto de “ecología de los saberes”, entendido como la “identificación de otros saberes y de otros criterios que operan creíblemente en contextos y prácticas sociales declarados inexistentes [...]”. Lo importante es identificar los contextos y las prácticas en los que opera cada uno” (SANTOS, 2011, p.101). “La ecología de saberes se fundamenta en la idea de que el conocimiento es interconocimiento [...]. Se presupone sobre la idea de una diversidad epistemológica del mundo, el reconocimiento de la existencia de una pluralidad de conocimientos más allá del conocimiento científico” (SANTOS, 2014, p. 41-42).

\*\* Doctorando en Antropología en la Universidad de Sevilla, Sevilla, España, e-mail: ivanperibola@gmail.com

TRADUZINDO ATFAL/BNAT EL GHIWANE COMO CONHECIMENTO  
SITUADO DA ECOLOGIA DE SABERES EM MARROCOS

**Resumo:** Este artigo analisa os discursos e as práticas desempenhados pela Associação *Atfal/Bnat El Ghiwane*, localizada no bairro de *Bir Chifa* (Tangier). Esta associação foi criada em apoio a menores envolvidos em processos de exclusão social e desenvolve processos de educação informal por meio da música. Observamos de que forma grupos subalternizados localizados em contextos socioculturais diferenciados ativam, por meio de dinâmicas comunicativas informais e endogrupais, estratégias e processos de mobilidade social através do conhecimento e valorização de formas expressivas musicais vernáculas nas sociedades pós-coloniais e no contexto do neoliberalismo global: é o caso de jovens oriundos de famílias rurais que migram para a cidade de Tânger e ativam a **música** *Gnawa* e *Ghiwane*. Tomamos como referência a “ecologia de saberes” (SANTOS, 2011, p. 101), observando-a como uma proposta que se fundamenta no valor e reconhecimento da especificidade cultural e as suas produções, permitindo situar no lugar do visível os grupos silenciados, não narrados pela modernidade. Assim sendo, este estudo assinala a existência de narrativas e práticas disponíveis e possíveis que são, ao mesmo tempo, alternativas para a lógica hegemônica da modernidade/colonialidade.

**Palavras-chave:** Músicas vernáculas; Jovens subalternizados; Ecologia de saberes; Conhecimento situado; Marrocos.

TRANSLATING ATFAL/BNAT EL GHIWANEAS SITUATED KNOWLEDGE FROM  
THE POINT OF VIEW OF THE ECOLOGY OF KNOWLEDGE IN MOROCCO

**Abstract:** This article analyzes the discourses and practices carried out by the *Atfal/Bnat El Ghiwane* Association, located in the neighborhood of *BirChifa* (Tangier). This association was created to support young people immersed in processes of exclusion and developed processes of informal education through music. We observe the ingroup informal communication practices, through music performed the subordinate groups involved in this association. Through the transmission of the vernacular musical knowledge, social mobility strategies get activated in postcolonial societies and in the context of global neoliberalism. This is the case of young people from rural families migrated to the city of Tangier. The *Gnawa* and *Ghiwane* music is part of the vernacular knowledge and, as such, builds a localized knowledge. It is part of the concept of “ecology of knowledge” (SANTOS, 2011, p. 101), as proposals relative to the value and recognition of cultural specificity and its products, helping to set in place the visible groups silenced not narrated by modernity. Thus, the study indicates the existence of narratives and practices available as possible alternatives to the hegemony of modernity/coloniality logical.

**Keywords:** Vernacular music; Young excluded; Ecology of knowledges; Situated knowledge; Morocco.

## Musicar en la poscolonialidad, ¿pueden los y las subalternas cantar?

En el actual contexto mundial, la incorporación de las músicas étnicas a los circuitos de consumo cultural generalizado se encuentra relacionada con las lógicas hegemónicas del neoliberalismo y la mercantilización de las manifestaciones identitarias, transformadas en productos para la industria cultural a partir de la década de los noventa del pasado siglo bajo la denominación de “*worldmusic*” (OCHOA, 2002, p. 12-14). Sin embargo, y aunque muchas de estas expresiones musicales vernáculas han sido desidentificadas, descontextualizadas y folklorizadas, la yuxtaposición de lo local con lo estatal-global, el contacto de lo periférico con lo central, y lo hegemónico con lo subalterno, se han convertido no sólo en “potentes activos de la economía cultural” (BARRIENDOS, 2007, p. 166) sino que además, ha posibilitado, en este caso, a los menores de la Asociación *Atfal/Bnat El Ghiwane* (ABEG)<sup>1</sup>, acceder a una mejora en sus condiciones de vida gracias al manejo del “saber-hacer” (ÁLVAREZ y DÍEZ, 2014, p. 3455-3456; PALERMO, 2009, p. 17) de un patrimonio específico como son las variedades de músicas étnicas marroquíes *gnawa*, *ghiwane*, *melhoun*, *hadra*, y otras. Estas expresiones se configuran así como contextos comunicativos específicos, singulares y localizados que son el resultado de un “hacer-hacer”, esto es, implican el aprendizaje de destrezas musicales específicas y expresivas mediante la comunicación intergeneracional dentro del grupo y la comunidad, y a su vez, suponen un “saber-hacer” que articule estas formas de expresión con las del grupo mayoritario.

Se parte, por tanto, de la valorización y visibilización de epistemologías musicales como expresiones de conocimiento, y de nuevas relaciones entre distintos tipos de cosmovisiones a partir de las narrativas y las prácticas de los grupos, colectivos y sujetos, que han sufrido de manera sistemática procesos de destrucción, opresión, asimilación, exclusión y/o discriminación causados por la modernidad/ colonialidad (CASTRO-GÓMEZ, 2000, p. 152-154; MIGNOLO, 2003, p.7; QUIJANO, 2014, p. 67-70) “y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se ha desdoblado” (SANTOS, 2011, p. 16). Desde aquí, la singularidad cultural de minorías subalternizadas históricamente, es puesta en valor en tanto que el vacío que producen el eurocentrismo y el arabocentrismo resulta incompleto sin el contenido de las distintas manifestaciones y expresiones que parten de las subalternidades, en un ámbito especializado como es la producción musical.

Como veremos, la visibilización de los discursos, prácticas y conocimientos de los actores sociales protagonistas se oponen a los ejes centrales que articulan el proyecto modernizador: frente al conocimiento racional científico construido sobre el patriarcalismo y el racismo de la modernidad occidental, se oponen las músicas del *Hâl* como un conjunto de epistemologías que podríamos denominar del sentir<sup>2</sup>; frente a la noción de arte sustentada en la estética kantiana y la primacía del ojo sobre los demás sentidos (MIGNOLO, 2010, p. 13-14), las músicas del *Hâl* suponen una decolonización de la estética euro-occidental (PALERMO, 2009, p. 18) y árabe, en relación a las denominadas músicas “cultas”; frente al monopolio discursivo de la lecto-escritura, se contraponen la oralidad y la música (cantada, bailada, sonora) en tanto

que planos discursivos de la realidad social que establecen relaciones de sentido desde las que expresan su singularidad los miembros y grupos que producen tales manifestaciones; frente al aprendizaje institucionalizado que adscribe estatus social a las élites, se contraponen el discurso colectivo e identitario basado en el conocimiento y aprendizaje vernáculo, las relaciones interpersonales y la reproducción grupal.

Atendiendo a estas cuestiones, esta propuesta parte de considerar que los procesos y canales de educación formal institucionalizada no consiguen activar dinámicas de integración y movilidad social entre los y las menores del Barrio de *Bir Chifa* (Tánger), por lo que desarrollan pautas de educación informal a través del conocimiento del patrimonio vernáculo musical mediante el aprendizaje en las redes comunitarias y familiares. Un patrimonio inmaterial que tiene que ver con las experiencias y las significaciones colectivas de las manifestaciones y espacios que permiten la representación y reproducción del grupo. Una segunda hipótesis formularía, además, que estos procesos de puesta en valor del uso de las manifestaciones expresivas denominadas populares, se configuran como estrategias y dinámicas alternativas que dialogan con la modernidad.

A la pregunta planteada por Gayatri Spivak (2011) *¿puede hablar el subalterno?*, podríamos sugerir, en base a las experiencias compartidas que producen las heridas coloniales (ANZALDÚA, 2012, p. 3), que los y las olvidadas pueden/ podemos (y lo hacen/hacemos) cantar, musicar (SMALL, 1999).

### **Al Hâl y sus músicas, un intento de traducción<sup>3</sup>**

El Hâl habla del origen, de la situación, de lo que hay dentro. La música *ghiwani* refiere al origen, cada uno de nosotros se siente que está dentro, que se encuentra dentro de esa música. Con el origen me refiero al origen de antes, porque la canción *ghiwani* no ha venido de vacío, de la nada, ha venido de un estudio. Tiene un origen educativo, la educación popular. Es una música surgida de las clases populares, por eso todo el mundo lo quiere porque es una música del Hâl. Por eso la música *ghiwani* ha unido todos los ritmos y todos los valores humanos que tenían los marroquíes. (A/B El Ghiwane, 2014)<sup>4</sup>

Como señala el fragmento de entrevista realizado al presidente de ABEG, las músicas del Hâl articulan los saberes de distintas músicas populares marroquíes configurando un corpus de conocimientos que hemos señalado como *epistemologías del sentir*, en tanto que apartan el foco de atención de la racionalidad fría y medida de la modernidad, así como de la hegemonía árabe sobre otras cosmovisiones y expresiones musicales minorizadas que conviven en el estado-nación marroquí.

En este contra-punto, es interesante señalar cómo las músicas del Hâl sugieren lo que Yuriko Saiko (2012, p. 255) denomina “estética de lo cotidiano”. Con este concepto denuncia la separación entre artes “populares” y “elevadas”, división que oculta el interés del proyecto modernizador y la estética moderna en separar el arte y la vida. La idea es interesante, ya que denuncia la concepción de arte y manifestación artística únicamente para ser contemplada,

frente a otras expresiones cuyo conocimiento no descansa en la “observación pasiva, técnica y racional y sí en otro tipo de dinámicas y experiencias cognitivas” (FERNÁNDEZ, 2012, p. 110), sociales y culturales.

En este sentido, las músicas del *Hâl* son una manifestación de las experiencias traídas de la memoria mediante la condensación de elementos comunicativos y expresivos que sobrepasan la lógica formal y medida de las músicas institucionalizadas y el conocimiento científico occidental. El proceso de significación de estas músicas, por tanto, pone en juego la “memoria hiponoética” (GARCÍA CALVO, 1998, p. 14) y los “ecorritmos” (MANDLY, 2010, p. 92-97); los sonidos, la memoria y los ritmos producidos en el plano de la oralidad y las relaciones grupales situadas. Una memoria rítmica secuencial que está asociada a instrumentos y sonidos comunes procedentes del *guembrí*, los *qraqueb*, la *darbuka*, el *bendir* y el *tbel*<sup>5</sup>, que evocan una memoria africana sub-sahariana, una memoria *amazighen*, una memoria *yebli*-andalusí, y otras. Memorias que pueden trasladarnos al proceso de arabización e islamización de la nación *amazigh* (CHAFIK, 2000, p. 1-14; EL AISSATI, 2005, p. 61-62), expresadas en las músicas *tamazigh*, *tashelhit* y *tarifit*<sup>6</sup>; a la memoria colectiva de las raíces andalusíes compartidas por algunos linajes *yebli*s, en parte procedentes de Al-Ándalus, y desde mediados del siglo pasado inmersos en procesos de traslado a las grandes ciudades marroquíes, donde el recuerdo del territorio *Jebala* y las tareas cotidianas perduran en los sonidos de la *Ghayta*, *taqtouka*, *jahkjouka*, *hadra*, y en un sentido más urbano el *ghiwane*; o los procesos de esclavitud y su relación con religiones africanas animistas (AGUADÉ, 1999, p. 157) y su articulación posterior con el sufismo (LAARBI-ROMMANI, 2003, p. 1-3.), que permanecen vivos en los rituales, ritmos e invocaciones *gnawa* (LAPASSADE, 1976, p. 192). Estas memorias musicales, resuelven mediante el sonido (letras y expresión corporal) la problemática del lenguaje científico para expresar las cuestiones del sentir.

Ante tal pluralidad, y no podemos plasmarla toda aquí, el trabajo de traducción (SANTOS, 2011, p. 91) no es sencillo para un *Hâl* que es a la misma vez compartido y singular. Los distintos protagonistas expresaron la “dificultad para definirlo” (MO, músico *Gnawi*, 2014), escribirlo, e incluso pronunciarlo. Por tanto, intentar limitar o acotar un corpus de conocimiento plural y representativo, para los distintos grupos étnicos que residen en Marruecos, dejaría fuera parte de la totalidad: y el *Hâl*, en su diversidad y sentidos, refiere para estos colectivos a la totalidad<sup>7</sup>, “el origen, lo que está dentro, la situación”. Con totalidad no se expresa hegemonía de unas cosmovisiones sobre otras, sino que entiende la relación de la humanidad con lo divino propio compartido. Es decir, en unos casos las músicas del *Hâl* se significan por su interpretación místico-religiosa, y en otros, el interés se asienta en el recurso a una mística social fijada en el ser humano. En ambos casos, el recurso a la terapéutica del *trance* es recurrente, tanto que a veces se utiliza como sinónimo del *Hâl* (EL MAANOUNI, 1981, SUM, 2012, p.6).

Por esto, el *Hâl* es un proceso vivo, una forma expresiva y de expresividad que como tal es polisémica y está en relación con quién, cómo y cuando la exprese, siente y experimente. La pluralidad de significados (de sentidos) procede de la transmisión oral e intergeneracional, por lo que sus significaciones están en relación directa con las transformaciones sociohistóricas en las que participan los grupos subalternizados en un lugar y momento concreto. De esta forma, en la actualidad es resignificado por ABEG, de acuerdo con las nuevas necesidades

colectivas y contextuales, como “liberación”, “humanidad”, “corazón”, “inclusión”, “pluralidad”, “justicia”, “solidaridad”, “origen”, “popular”, y otros valores que se entienden humanos y divinos a un mismo tiempo.

Llegados hasta aquí, el trabajo de traducción, una vez procedido con las ausencias, ha de hacer visibles las emergencias desde las que *Atfal/Bnat El Ghiwane* refieren a su denominación, sus orígenes musicales y sus sentidos del *Hâl*: son las *tariqas*<sup>8</sup> y música *Gnawa*, y, sobre todo, el sincretismo de uno de los grupos musicales marroquíes que han marcado toda una generación en el Magreb (la de los 60-70 del pasado siglo), *Nass El Ghiwane* (Las gentes del *ghiwane*). En el primero de los casos, los discursos y dinámicas de las *tariqas* sufí y *gnawi* vienen precedidas del estudio religioso y su articulación con expresiones musicales y corporales ritualizadas, en las que el *trance* supone un elemento central en el camino a la liberación cognitiva mediante el conocimiento y contacto con los referentes espirituales, religiosos, culturales, sociales e históricos de las personas y colectivos implicados. Este proceso es el resultado de la implementación de saberes y prácticas ancestrales situadas y transmitidas, suponiendo, en estos casos, un elemento relevante en la socialización, sociabilidad y memoria de los miembros de la comunidad.

La música *gnawi* ha conocido una revolución en esta época porque su historia es una música africana que tiene sus raíces en África. Los africanos, antes, cuando fueron esclavos ellos tenían su educación popular, tenían su música y todo eso. Cuando los conquistaron como esclavos llevan con ellos esta cultura al norte de África y a Occidente, llevan esa música y la práctica. Y de ese origen el mundo le ha dado importancia, por ser humanos que han sufrido mucho (ZSG, 2014).

Si bien desde la configuración de un mercado global del arte que ha estandarizado ciertas expresiones musicales realizadas por colectivos subalternizados en busca de la “autenticidad” (TLOSTANOVA, 2011, p. 13-14) que no encuentra la modernidad (las personas negras en Marruecos para la música *gnawa*, las personas negras en Estados Unidos para el *blues*, y los y las gitanas en Andalucía para el flamenco, son algunos ejemplos), estas músicas y grupos se han visto inmersos en otras lógicas de producción “hacia afuera” para el consumo de turistas que vienen buscando la esencia de lo extraño, lo oriental, lo africano. Aún así, sea en actuaciones preparadas y concertadas en paquetes turísticos, caso del sur de Marruecos en las zonas de *Khamlia*<sup>9</sup>, *Er Rachida* y *Merzougha*; en grandes eventos como el “Festival de música *gnawa* y músicas del mundo” celebrado en *Essaouira* anualmente desde 1998; o en proyectos musicales deslocalizados de sus entornos (grabaciones en estudios, colaboraciones en el extranjero, actuaciones en televisión), los músicos y las músicas siguen estableciendo un diálogo que no está vacío de contenido vernacular: ¿cómo, sino, un maestro *gnawa* del *guembri* puede articular sonidos que conoce y aprendió desde muy joven, a la vez que es capaz de musicar con otros instrumentos, ritmos y cadencias en los que no se ha socializado?; ¿puede ser el resultado de elementos comunes compartidos que señalan las heridas abiertas de la modernidad y permiten un acercamiento sonoro entre cosmovisiones?; ¿cómo, sino, se entiende que en una actuación de ABEG en Sevilla, se suba una cantaora flamenca al escenario y, sin estar preparado, ambos mundos sean capaces de comunicar, cuándo en ambos casos no están en sus entornos próximos para decir la música cómo ahí se dice?; ¿o encarnado en

el proceso, en mi caso, en una conversación con miembros de ABEG, las palabras quedaran aparcadas y nos acercáramos al contenido de la relación a ritmo de tangos para explicar una situación a la que no llegaba el discurso hablado?.

Estas preguntas, pendientes de resolver por análisis que se detengan en el proceso vivo y sentido, y no tanto en los aspectos formales y musicológicos, son recurrentes a la hora de observar cuáles son las influencias *gnawa* y *gnawi* en *Atfal/Bnat El Ghiwane*, sobre todo de la segunda, fuente directa del origen de la Asociación y la diversificación de sus actividades más allá de lo musical. De manera más clara, “la música gnawa y su relación con el sufismo” (ASOH, músico sufí, 2014) es la fuente directa resignificada de la que beben *Nass El Ghiwane* desde su aparición en Casablanca en 1971, y éste es a su vez, resignificado para el contexto neo-colonial moderno, uno de los pilares fundamentales de ABEG.

El hilo conductor de estos diálogos musicados es su recurrencia al *Hâl*, a lo sentido compartido, a los sonidos de la memoria. Bien sea mediante rituales místicos dirigidos a la sanación física y espiritual, como proceden las *tariqas gnawa*, o en el caso de *Nass El Ghiwane* y coetáneos como *Jil Jilala*, *Bnat El Ghiwaneo Lem Chaheb*, así como de ABEG en la actualidad, el *Hâl* se significa en un sentido humano, identitario, social, profano si se quiere. En esta segunda acepción, y nos atreveríamos a decir que también en la primera, el *Hâl* supone un conjunto de vías para aliviar muchas de las tensiones que produce la modernidad.

### Más que música: *Nass el Ghiwane*<sup>10</sup>

¡Sacadme de aquí, liberadme de este mundo! (*Nass El Ghiwane*, 1971)<sup>11</sup>

A partir de su aparición pública en 1971, *Nass El Ghiwane* (“la gente del *ghiwane*”) consigue canalizar las frustraciones y los anhelos de una población que se debate entre la pérdida de sus tradiciones y la deshumanización del neoliberalismo, las condiciones infrahumanas de los asentamientos extra-radio de las grandes ciudades, las bolsas de pobreza, y la falta de acceso a los recursos sociosanitarios, económicos y educativos básicos. En otro orden, la geopolítica internacional, sobre todo en el contexto árabe-musulmán (la guerra árabe-israelí y la ocupación de Palestina en 1967, la cuestión del Sáhara Occidental – 1975 –, o el paso del Estrecho); junto a otros graves conflictos bélicos y convulsiones que suceden en la segunda mitad del XX (guerra de Vietnam – 1955/1975 –, o la revolución cultural china – 1966/1976 –), dialoga con la experiencia vital de las nuevas generaciones marroquíes quedando plasmado en el *ghiwane*. Ambos aspectos, el local y el global situado, forman parte de la singularidad y el sincretismo creador del grupo *ghiwani*. En lo musical, la (re)valorización de las formas expresivas de grupos silenciados o minusvalorados conversa a su vez con la música de Jimi Hendrix, The Rolling Stones o Janis Joplin, entre otros. Esta relación se articula en un doble sentido, el de recuperación de los elementos que se entienden como patrimonio inmaterial vernáculo, podemos citar el *guembrí* y los *qraqebs*, la música *Gnawa*, la *Hadra* y el *Dirk*, los textos sufís, la poesía mística del *Melhoun* y el recurso al *trance*, y por otro lado la mirada a Occidente a través de las músicas provenientes de las expresiones denominadas contra-culturales.

La voz herida de Boujmii Hgour exclamando “¡sacadme de aquí, liberadme de este mundo!”, señala los bordes de una sociedad maltratada por el colonialismo francés y español, y posteriormente, tras la independencia en 1956-1958, por los abusos e injusticias del reinado de Hassan II durante los denominados “años del plomo” (BAHMAD, 2014, p. 378-379; FERNÁNDEZ E ISLÁN, 2009, p. 151). La cerrazón de un tradicionalismo rancio arabizado y orientalizante que convive con los primeros atisbos de sociedades neoliberales poscoloniales al marchamo de una re-occidentalización del entorno mediterráneo<sup>12</sup> tras la ¿descolonización?, suponen dos lógicas que dan cuenta de una transición hacia ninguna parte, hacia un futuro que, de existir, no cuenta con nosotros(as), dos formas hegemónicas que conviven entre sí y sus élites, dejando al otro lado de la línea (SANTOS, 2014, p. 21) a los no-modernos, a los colonizados modernos, a los no-arabizados, a los periféricos: será por eso que la academia no marroquí apenas ha prestado atención al papel relevante de *Nass El Ghiwane* (BENTAHAR, 2010, p. 41) como narradores de una época y un entorno atravesado por multitud de procesos paralelos donde se fusionan lo musical, político, social y cultural.

Ese sentido de que las cosas se mueven y uno no, o al revés, que uno gira y se contonea mientras todo parece estar detenido, tiene que ver con el mismo término *ghiwane*<sup>13</sup>, con su polisemia y los elementos que definen a un *ghiwani*, a su música, y a su (re)significación de *Al-Hâl*. Así, y aunque es traducido como “errante” (EL MAANOUNI, 1981), es más un sabio(a) en el sentido que le da Odera Oruka (1990, p. 28)<sup>14</sup>, ya que el vocablo se utiliza para señalar a personas que poseen conocimientos complejos y son capaces de comunicarlos de manera sencilla a la población sin acceso a la formación reglada. Se definen porque van transmitiendo sus saberes de pueblo en pueblo mediante el uso de la música y el *halqa* sin más rumbo que la oralidad de las voces de la memoria pre-moderna y pre-colonial.

*Al-Halqa* es una combinación de teatro, poesía, cuento narrado-oral, la música y la danza. Un señor se ponía en pie y la gente hacía un círculo sobre él y contaba una larga historia adornada con hermosos detalles. En momentos se paraba a cantar y alguien lo acompañaba con pandereta o tambor. Escuchabas historias y música de todo Marruecos. *Al-Halqa* fue la primera forma de teatro verdadero [...], fue nuestra escuela, nuestra música, nuestra educación social y espiritual. Sin ella no habría existido *Nass El Ghiwane* (MUHANNA y SAYYED, 2003, p. 142).

Junto a las formas de *Al-Halqa*, las referencias de *Nass El Ghiwane* a la *tariqa* sufi *gnawa* de Mulay Abdel Khader Jilali (SUM, 2012) y su recurso a las músicas del *trance* (*El Hâl*) no se significan con la comprensión moderno-occidental del mundo, sino que se originan, producen y reproducen en planos discursivos y prácticos distintos al pensamiento eurocentrado, y en el contexto marroquí, en un plano religioso y político distinto al Islam oficial. Alejadas también de la música hegemónica egipcia y libanesa cuyos cánones quedaron fijados en el Congreso de El Cairo (1932), celebrados en la Universidad de *Al Azhar* (GARCÍA, 2002, p. 112), en una de las líneas estratégicas pan-arabistas de las élites musicales.

Otro de los elementos comunicativos que introducen los *ghiwane* en sus canciones es el uso del idioma *dariya* (*darija*), denostado por las autoridades académicas y el sistema estatal marroquí a favor del árabe clásico y el francés (BAHMAD, 2014, p. 383). El *dariya* es hablado



por casi la totalidad de la población, con variantes según los grupos étnicos y la zona en la que se ubiquen, mediante la transmisión oral y la comunicación directa. Si las formas de hablar se ponen en relación con las formas de ver expresar sentir y estar en el mundo, la utilización del *dariya* fue y es un recurso a la memoria y un antídoto frente a los silencios de la colonialidad.

Nuestros padres hablaban un dialecto, una lengua vernácula que era muy poética. Era creativa y complicada. Es seductor ese lenguaje, su carácter descriptivo, lleno de refranes que pasan de generación en generación. Al-Mellih, uno de los grandes escritores de Marruecos, dijo que amaba a *Nass El Ghiwane*, porque utilizamos un lenguaje que tiene un aroma, un perfume. Creo que quería decir que este lenguaje tiene el aroma de una época anterior, antes de la independencia, antes del colonialismo, cuando nuestros bisabuelos eran jóvenes (MUHANNA y SAYYED, 2003, p. 143).

Canciones como la famosa “*Essiniya*” o “*Siniya*” (La Bandeja), sobre la pérdida de tradiciones y referentes identitarios; “*Sabrawa Chatila*” sobre la masacre cometida en ambos campos de refugiados palestinos en Beirut en 1982; “*Essamta*” (El cinturón) sobre el proceso migratorio y el sinsentido de pérdidas humanas en el Estrecho (“basta de barbaridades, todos somos hijos del mundo”) o “*Ya Bani Insan*” (El ser humano) (“hombres por qué sois enemigos, por qué la miseria, por qué la tristeza, por qué la mentira, por qué la guerra. Somos hermanos, somos parientes, somos vecinos, somos humanos”) (FERNÁNDEZ E ISLÁN, 2009, p. 153-154), muestran que la música *ghiwani* dirige la mirada, en primer y último término, al ser humano. Es más que una música, es un saber(es) que habla de y desde *Al-Hâl*, una expresión musical donde los subalternizados encuentran su sitio: porque cantan y son cantados, “porque sienten en su corazón que es suya porque responde a sus razones sociales y políticas” (ABEG, 2014).

El camino iniciado y recorrido por *Nass El Ghiwane* supera, por tanto, lo meramente sonoro. Su influencia en la actual escena cultural magrebí, denominada “*Nayda*”<sup>15</sup> (BAHMAD, 2014, p. 380; MORENO, 2013, p. 322; EL MAAROUF, 2014, p. 264) es más que visible en la nueva generación de músicos marroquíes en sus continuas referencias a las *tariqas*, instrumentos y sonidos *gnawa* mezclados a ritmo de hip-hop, rap, reggae, rock o heavy metal, que junto a las letras en *dariya* y *amazighen* dotan de sentido y pertenencia a una juventud que vuelve a encontrarse con viejos problemas con caras nuevas. En esta nueva escena, los grupos recurren a *Nass el Ghiwane* como nexo de unión y articulador de las tradiciones africanas y marroquíes y la modernidad. O más bien, la identidad y la humanidad son recursos que facilitan o alivian el contacto con la posmodernidad en las sociedades contemporáneas, la mayor parte de las veces mediante la liberación de tensiones en el acto de musicar, en otras, como sucede en el caso de *Atfal/Bnat El Ghiwane*, mejorando sus condiciones de vida.

## ***Atfal/Bnat El Ghiwane*, discursos y prácticas**

El ser humano existe para que nos hagamos bien (*A/B El Ghiwane*, 2014).

La calle está sin asfaltar. Las edificaciones que están alrededor son de condición modesta y sin acabar. Hay un señor que se afana en remover cemento para hacer mezcla mientras

varios niños miran alrededor. Algunos de ellos pertenecen a la Asociación. Saludamos a todos, abrazos y mano derecha al corazón. El local de la Asociación es el garaje de la casa de su presidente, Said. Creo que no tiene más de 20 m<sup>2</sup>. La puerta está siempre abierta para quien quiera entrar. En el interior tiene una zona central donde ensayan, y que sirve, además, para recibir a las visitas. Enfrente, separada por una puerta de color metálico, hay un espacio pequeño que hace de oficina. Los instrumentos de percusión –*tbel*, *bendir*, *darbukkas*, batería, congas- se reparten por las distintas esquinas de la sala principal, sólo los de cuerda –dos guitarras, *Laúd*, y *guembri*- están protegidos por fundas. Las paredes están decoradas con diplomas enmarcados, fotos del grupo actuando, sombreros *yebliés* (redondos y elevados por el centro, con bolas de lana de todos los colores), dibujos de montañas, mares y delfines saltando, caballos corriendo, y el arco iris. (Anotaciones del Diario de Campo, septiembre de 2014, Tánger).

Como asociación y escuela de música informal, *Atfal/Bnat El Ghiwane* nace en el año 2008. La idea parte de un músico *ghiwani* residente en el barrio de *Bir Chifa* (Tánger), Said Zammite, su actual presidente, tras compartir con los miembros de su grupo la posibilidad de integrar a los menores en el proyecto musical que llevaban a cabo para que no se perdiera la música del *ghiwane*. La negativa de sus compañeros, decididos a seguir en el campo profesional, supuso en palabras de Said “un punto de inflexión”, un momento en el que decide desvincularse de la banda para trabajar con los menores del barrio, “para sacarlos de la calle y educar en valores, y también educar en este arte, transmitir este arte popular para que pase de generación en generación, y poder practicar una música que no se enseña en las escuelas”.

Situada en *Bir Chifa*, barrio que aglutina a casi el 60% de habitantes de la ciudad, es un entorno con una singularidad muy marcada respecto a los demás barrios de Tánger “por su conciencia humana y social, donde tenía que reflejarse una Asociación como ésta, porque conoce las diferencias entre los poderes y la sociedad civil, entre las palabras y promesas vacías, y la capacidad de reunirse y llevar a la práctica propuestas y acciones” (Said Zammite, 2014). En nuestras observaciones de campo pudimos comprobar ambos aspectos, la articulación comunitaria a través de las redes familiares y asociativas, por un lado, y la perifericidad del entorno, por otro.

*Bir Chifa* se origina y crece en la periferia de Tánger<sup>16</sup> debido al asentamiento de familias rurales procedentes de distintas zonas de Marruecos, sobre todo en la década de los 70 y 80 coincidiendo con la creciente industrialización de la ciudad y su declaración como “zona franca” (DE OLIVEIRA et al., 2010, p. 24-25). El paisaje del entorno deja observar cómo las viviendas fueron construidas por las familias migradas a medida que iban llegando al barrio, muchas están aún sin terminar y sufren derrumbamientos e inundaciones provocadas por la ausencia de alcantarillado público y zonas de desagüe en aceras y calles sin pavimentar. La dificultad de acceso al agua potable y la corriente eléctrica son también consecuencia de la nula o escasa infraestructura urbanística provocada por la dejación pública.

A ello, hemos de unir la falta de acceso a los recursos educativos, formativos y sociosanitarios, que afectan fundamentalmente a los y las menores que residen en estos entornos. La escasa motivación para formar parte de un sistema educativo enfocado a la urbanidad, la unidad nacional, el capitalismo y las clases medias, hace que el absentismo y el abandono escolar sea bastante elevado y práctica común. La ausencia de empleos duraderos

y bien retribuidos imposibilita a los jóvenes<sup>17</sup> del barrio pensar en un proyecto de vida a medio plazo, ya que, en el caso de poder acceder a actividades remuneradas, estas proceden de la economía informal: en cafeterías para turistas, como aprendices en talleres mecánicos, en tiendas/kioscos sin permiso de ventas, en el servicio doméstico, en la carga y descarga de materiales (sobre todo de construcción a pequeña escala o doméstica), o la venta en la calle de productos varios (alimenticios, marroquinería, cajetillas de tabaco, y otros). En el caso de las mujeres jóvenes, abandonan más tarde la escuela ya que esto retrasa su dedicación a las tareas del hogar. La desescolarización y el desempleo hace que pasen la mayor parte del tiempo en la calle, donde se ven inmersos en procesos de delincuencia, agresividad y violencia que suelen acabar en hurtos, peleas, menudeo y consumo de drogas, explotación sexual y laboral, encarcelamiento, y en no pocos casos, enfermedades graves. Las “oportunidades”, en estos casos, pasan por emigrar a Europa, mendigar o prostituirse.

En resumen, estos son los factores que influyen en la creación de ABEG y en la delimitación de sus objetivos, que, según nos explicaban los miembros de la Asociación, consisten en promover alternativas de inserción social para los y las jóvenes del barrio; promover el conocimiento y aprendizaje de las músicas patrimoniales vernáculas; promover la importancia de la música *ghiwani*, y su recurso a la educación cívica y popular; y sensibilizar en contextos escolares y musicales haciendo partícipes a familias, jóvenes y asociaciones, poniendo en valor cuestiones como el género, el medio ambiente, la ciudadanía, las redes comunitarias, y el desarrollo humano.

En este caso, como veremos a continuación, estamos ante una experiencia cuyas narrativas y prácticas suponen lo que Boaventura de Sousa Santos denomina “cosmopolitismo oposicional subalterno” (2014, p. 38), puesto que el nacimiento mismo de la Asociación está motivada por una fuerte resistencia a asumir de manera pasiva las contingencias provocadas por la deshumanización y el olvido(s) deliberado del proyecto modernizador. Los discursos, dinámicas y lógicas que parten de *Atfal/Bnat El Ghiwane* han conseguido resignificar y articular el patrimonio musical inmaterial y los sentidos del *Hâl* al nuevo contexto del neoliberalismo global y a sus formas de colonialidad. Su capacidad como alternativa es un hecho que prueban sus casi 10 años de existencia sin subvenciones públicas, siendo, en palabras de su presidente, “la única experiencia de este tipo que conozco en Marruecos”.

## PRÁCTICAS ALTERNATIVAS DISPONIBLES

La Asociación está formada por 130 personas con edades comprendidas entre los 5 y los 18 años, siendo el tramo de 9 a 14 años el más numeroso. En la actualidad (2014) hay 70 hombres y 60 mujeres que participan activamente. El 80% de los menores que acuden por primera vez suelen cumplir con toda la etapa formativa (5-18), y algunos(as) de ellos siguen colaborando como voluntarios, tras su marcha, aportando su apoyo en tareas de formación así como en las distintas actividades que organiza ABEG. La escolarización obligatoria y la participación en acciones de sensibilización, son las únicas condiciones que se exigen a los menores que quieren formar parte de *Atfal/Bnat El Ghiwane*. No existen cuotas ni inscripciones formales.

Además de un espacio para hacer música, muchos menores han encontrado una segunda familia, por lo que se reúnen todas las tardes en el local, comen, e incluso duermen en más de alguna ocasión. El aprendizaje musical y formativo es continuo y diario, dedicando cuatro días de la semana para el ensayo: dos los niños, dos las niñas.

Un aspecto relevante que materializa los discursos disponibles son las prácticas disponibles y posibles (SANTOS, 2011, p. 108) que se llevan a cabo. Éstas son identificadas por los protagonistas como “actividades de sensibilización” realizadas en centros escolares, deportivos, en los locales y eventos organizados por otras entidades del barrio, en la Casa de la Juventud de Tánger, o en los distintos festivales en los que participan tanto en Marruecos como fuera del país. Sin posibilidad de enumerarlas todas, algunas de las más relevantes y recientes han sido: el premio concedido por la Casa de la Cultura de Tánger en reconocimiento a sus campañas de apoyo para la mejora del medio ambiente, y contra la contaminación en la ciudad (2014); actuación en la entrega de diplomas por buenas calificaciones a alumnos(as) del Instituto *Al-Farabi* (Tánger); participación en el “II Festival Internacional de las Artes y las Creaciones de las Montañas” (en la ciudad de *Khênifra*, 2014), orientado a promover el patrimonio cultural de la zonas de montaña y la revitalización de la escena cultural local *amazigh*; organización anual de pasacalles en *Bir Chifa*, donde participan diversas asociaciones y personas de diferentes grupos étnicos mostrando sus elementos identitarios y tocando la música vernácula de sus lugares de origen. En este encuentro siempre hay lugar para la representación teatral y las actuaciones de cómicos y dramaturgos a los que les gusta la música *ghiwani*, apoyando a la Asociación en varios de los eventos que organiza. En uno de los encuentros en los que participamos, tuvo lugar la realización de un taller participativo (en noviembre de 2014) al que concurrieron más de 20 agentes sociales del barrio para buscar un nuevo espacio musical en *Bir Chifa*, ante la falta de espacio y condiciones materiales del garaje-local de la Asociación.

La profusión de redes comunitarias para promover procesos de inserción social es otra de las líneas de trabajo de ABEG. Para ello ha establecido diferentes convenios de colaboración con otras entidades sociales del barrio. Es el caso de los acuerdos con, la “Escuela de cine de Tánger”, mediante el cual los miembros de la asociación pueden ir gratis al cine una vez a la semana, la “Asociación para el Desarrollo Social y el Deporte” y el equipo de fútbol local, por el que pueden utilizar sus instalaciones deportivas nuevamente una vez a la semana, la “Asociación lecturas para todo”, donde pueden acceder a préstamos de libros y a salas de lectura, la “Asociación para el estudio del cine y el periodismo”, donde los miembros de ABEG reciben cursos de formación sobre técnicas audiovisuales, y la “Asociación de comerciantes de Tánger”, donde realizan prácticas de empleo, cursos de formación y acceso a las ofertas de trabajo.

En el marco de estas actividades, ha sido fundamental la colaboración entre la Fundación Sevilla Acoge<sup>18</sup> y *Atfal/Bnat El Ghiwane* en acciones orientadas a la cooperación para el desarrollo humano. Es así como ABEG ha obtenido muchos de los instrumentos musicales y material técnico con los que cuenta en el local. Y ha permitido a la Asociación utilizar las redes telemáticas y de internet para activar estrategias propias: caso del diseño de una cuenta de *facebook*, correo electrónico, cuenta en *youtube* para colgar sus actuaciones musicales y las acciones en las que participan, y por ello, la posibilidad de mantener un contacto directo y rápido con otras asociaciones. Es interesante resaltar cómo se ha producido una transferencia

de conocimientos entre las personas y las entidades que colaboran (RAPPAPORT, 2008) con ABEG, de manera que todos los jóvenes aprenden a tocar todos los instrumentos, y a utilizar todos los aparatos electrónicos. Este trabajo es continuo, multidireccional, interpersonal y comunitario, de forma que se establecen vínculos cooperativos y co-participativos entre los miembros y colaboradores de *Atfal/Bnat El Ghiwane*.

## DISCURSOS ALTERNATIVOS DISPONIBLES Y POSIBLES

Si bien las condiciones y procesos que llevaron al surgimiento de *Nass El Ghiwane* guardan ciertos paralelismos con el nacimiento de ABEG, la resignificación de los discursos y representaciones de las músicas del *Hâl* son el resultado de un proceso vivo que se transforma según los contextos socio-históricos.

Hoy, *Nass El Ghiwane* no tendría las mismas letras. Hoy la gente tiene libertad de expresión [...]. Si naciera el grupo *Nass* con las letras y las canciones sociales nadie los referiría porque hoy todo el mundo tiene derecho de hablar, de criticar, antes la gente no podía y por eso *Nass* fueron conocidos por el momento y el contexto donde nacieron (*A/B El Ghiwane*, 2014)

La memoria establece una diferenciación entre el reinado de Hassan II y el de su hijo Mohammed VI. Las detenciones masivas, las torturas, encarcelaciones y persecuciones infligidas a la población marroquí durante las décadas de los 60 a los 90, nada tienen que ver con la actual situación política. Sin embargo, las inquietudes sociales que cantaron los *ghiwane* siguen siendo referentes para ABEG: la deshumanización, la falta de oportunidades y acceso a los recursos, la desprotección pública, o la paulatina asimilación de los menores a las lógicas urbanas separándose de los valores denominados “tradicionales”, son algunas de ellas. En lo musical, el recurso al origen mediante la expresión sonora se repite en ambos casos, si bien a los tradicionales instrumentos de percusión y cuerda *gnawa*, o el laúd andalusí, han unido aparatos eléctricos como teclado, guitarra eléctrica, guitarra española, bajo, amplificadores de sonido, u otros de percusión como la batería.

En cuanto a las letras de las canciones, éstas recogen el testigo de *Nass El Ghiwane*. Letras y música ponen en valor a los seres humanos, alejando toda posibilidad de crear un producto para ser consumido o comercializado. El objetivo es expresar la identidad, la memoria colectiva, y unas formas de ser en el mundo.

Nosotros en *Atfal* hemos trabajado sobre estas cosas y estas letras, las letras tratan de los derechos y deberes de los niños. Otras canciones tratan el tema de las viudas que se encuentran solas en sus casas. Es una llamada a la gente a ayudarse entre ellos. Otras de amor a la patria, a la madre, a la familia [...]. Es una música que trata de la humanidad, del mundo, de valores humanos (*A/B El Ghiwane*, 2014).

La utilización del *gembri*, *qraqebs*, *tbel* y *darbukkas* es innegociable, sobresaliendo en cualquier caso respecto a otros instrumentos eléctricos. La combinación de sonidos no aleja la música de su origen, suena marroquí, suena a *ghiwane*: “una música mundial pero no del mundo, una música 100% marroquí hecha por y para los marroquíes” (ABEG, 2014).

En este sentido, el proceso migratorio supone uno de los aspectos movilizadores de la identidad, y también de las dificultades que conlleva para el imaginario personal y colectivo el abandono del lugar de origen y las redes comunitarias locales, agudizado por la confrontación con el imaginario euro-occidental, los procesos de racismo, los procesos de semi-esclavitud laboral, e incluso, las contradicciones que el encuentro entre cosmovisiones produce en las personas que emigran.<sup>19</sup>

*Atfal Al Ghiwane*, hemos grabado una canción para el cine, para una película belga. Es una canción que habla de la nueva generación de emigrantes marroquíes en Europa que no encuentra su propia personalidad, sea en su propia patria o en el país de acogida. Es una película de un emigrante árabe que dice “yo no como cerdo pero bebo, salgo con las chicas”. La letra dice que son iguales tanto aquí como allí, la tierra de Dios es tan larga. La gente debe readaptarse, clarificar sus ideas y pensar humanamente, como humanidad, los valores de la humanidad (A/B *El Ghiwane*, 2014)<sup>20</sup>.

Por otro lado, la relación entre conocimientos y epistemologías expresada en el acto de musicar, es entendida por ABEG en un doble sentido. Por un lado, expresa la identidad y un saber-hacer valorado en su entorno de producción; por otro, manifiesta un hacer-hacer que pone en valor lo colectivo propio y exógeno para dialogar entre culturas. El acercamiento entre miradas, maneras de ser y sentir, forman parte del ser *ghiwani*.

Sí, me encanta. Hay un montón de coincidencias entre las músicas mediterráneas y marroquíes. ¿No lo sientes cuando tocamos?, hay canciones y determinados ritmos que se ensamblan, se encuentran. [...]. Ese es nuestro objetivo, intercambiar culturas y hacer estas cosas juntos (A/B *El Ghiwane*, 2014).

Sin extendernos en los discursos, éstos hacen referencia continuamente a un *Hâl* (estado, condición, origen, saber popular, memoria) que adquiere forma mediante las letras y música *ghiwane* (también en sus prácticas), de manera que el conjunto de narrativas habladas y cantadas puede entenderse como una meta-narrativa que enfrenta no sólo a las lógicas locales, sino que también dialoga con los silencios y reduccionismos de la lógica euro-occidental. La música, musicar, en este sentido, permite tomar conciencia y establecer una relación dialéctica con procesos hegemónicos. Ello implica, por otro lado, la consideración de ser sujetos políticos con capacidad para tomar decisiones. Supone, además, una descolonización del conocimiento eurocentrado y árabocentrado, que es, en último término, una descolonización del ser (MALDONADO TORRES, 2007, p. 131) al sugerir una comprensión de lo humano en un sentido abierto y común, no definido por fronteras políticas, racializaciones, u otras formas de dominación y violencia.

Quiero que la humanidad reine en este mundo, en esta ciudad, que vivamos con tranquilidad, en paz, en un mundo de igualdad. Que la sangre se queda sangre aunque seamos diferentes. Hijo mío humano canta conmigo canciones de paz, canta conmigo canción del amor. Mi padre es humano, mi madre no es racista, como lo veo yo creo en un mundo sin fronteras. [...] Por qué luchar pues podemos adelante andar, fundemos un camino sobre la igualdad (Fragmento de canción de *Atfal/Bnat El Ghiwane*, 2014).

## Transiciones. ¿Hacia una epistemología del sentir situada?

Por mucho que se empeñe la modernidad, las experiencias contenidas en el mundo no se agotan en su proyecto. La cuestión que plantea Santos (2014, p. 39) es la falta de una epistemología adecuada todavía por construir. Y para ello es necesario un lenguaje que sea capaz de dar cuenta de la pluralidad de sentidos. Creemos que aquí radica una de las claves: hacen falta otras formas de expresar formas otras. El campo de posibilidades aquí es tan amplio como diversos son los grupos y colectivos (sus narrativas, lógicas e intereses), presentes en las diferentes periferias del sistema mundo moderno/ colonial. La lógica y práctica de la escritura es otro de los problemas que se han de enfrentar. La escritura científica tapó la boca a la oralidad, y con ello, desvió el foco de interés del sonido humano al libro. Leer está bien, escuchar también.

En este sentido, los discursos (hablados, escritos, corporales, etc.) son por definición colectivos y se presentan en la vida social desde diferentes planos. Así vistas, las expresiones musicales suponen uno de los planos discursivos de la realidad social desde las cuales los grupos subalternizados se reconocen y pueden ser reconocidos. Hemos conocido y reconocido a *Atfal/Bnat El Ghiwane*, su memoria y estrategias. Hemos iniciado un proceso de acercamiento y reconocimiento de lo que para sus protagonistas es ser *ghiwani*. Y este es un terreno donde la ciencia racional no se encuentra cómoda. De esto se trata en parte. La ciencia hegemónica tiene dificultades para traducir aquello que no reconoce. Su lenguaje, discursos y métodos, no son válidos para acceder a los conocimientos pre-coloniales, pre-modernos, y sus resignificaciones, como es el caso del *Hâl*. No puede traducir aquello que no ha aprendido a reconocer o ha intentado destruir, oprimir, dominar, y silenciar. Podrá describirlo, pero hay un espacio al que no se acerca. La modernidad no había previsto la posibilidad de hacer emerger las ausencias mediante la posibilidad de traducir las diferencias sin centrar el análisis en las diferencias, sino en el reconocimiento, la visibilización y el diálogo inter-saberes. Y en eso escribió Kant. Y en eso, el campo de las “bellas artes” entrenó, estrenó y estrelló la mirada ilustrada sobre las producciones culturales de los otros colonizados, incivilizados, salvajes, y bárbaros. La estética kantiana eleva la obra de arte desligándola de su proceso vivo, e incluso en muchas ocasiones superando la notoriedad de quienes la realizan. Desde una estética decolonial, lo colectivo y el patrimonio vernáculo es lo interesante. El proceso vivo. Y vivo es sentido. Y porque es vivido es inasible, y esto, que es un problema para las perspectivas racionales, no lo es tanto desde las *epistemologías del sentir*. Abre el campo de posibilidades para entender y reconocer nuevas formas de relación y “apuntar continuidades y discontinuidades del poder en las marcas heredadas de las relaciones coloniales” (MENESES, 2011, p. 38). El ojo kantiano no tiene memoria, o es muy interesada. Por el contrario, el interés de *Atfal/Bnat El Ghiwane* es recurrir a ella como forma de antídoto sociocultural frente a las dificultades de la modernidad. Esto implica ser en el mundo y estar en el mundo no negando la modernidad, sino enfrentándola desde contextos comunicativos no institucionalizados que tienen que ver con el aprendizaje intergeneracional. Lo interesante, por tanto, es ver de qué manera es traducido por los protagonistas y de qué manera han resignificado estos

conocimientos a las nuevas necesidades colectivas y contextuales. Este es uno de los retos de las ciencias sociales y su producción epistemológica. Este es uno de los retos de la perspectiva decolonial y la ecología de los saberes.

## Notas

1 El significado de *Atfal/Bnat El ghiwane* es “los niños y las niñas del *Ghiwane*”. Al vocablo *ghiwane* dedicaremos una parte de este documento. Por otro lado, y si bien la señalamos como Asociación, es también una Escuela de música no formal, ni institucionalizada. En adelante, utilizaremos las siglas ABEG.

2 Agradezco a Paula Meneses, los debates que me llevaron a pensar en esta idea durante la estancia de investigación desarrollada en el Centro de Estudios Sociales de Coimbra en 2015.

3 Siguiendo a SANTOS (2011, p. 112-122), “El trabajo de traducción trata de captar estos dos momentos: la relación hegemónica entre las experiencias, y lo que en éstas hay más allá de dicha relación. [...]. El trabajo de traducción incide tanto sobre los saberes como sobre las prácticas y sus agentes”. El trabajo de traducción, en este caso, supone un proceso de visibilización de experiencias silenciadas por la modernidad que “tiende a crear inteligibilidad, coherencia y articulación en un mundo enriquecido por tal multiplicidad y diversidad [...]. El trabajo de traducción es básicamente un trabajo argumentativo, basado en la emoción cosmopolita de compartir el mundo con quién no comparte nuestro saber o nuestra experiencia”.

4 A petición de las personas con las que realizamos entrevistas, conversaciones y un grupo de discusión, hemos omitido sus nombres y apellidos. En el caso de *Atfal/Bnat El Ghiwane*, los discursos procedentes de sus miembros aparecen en el texto con las iniciales del nombre de la Asociación (ABEG). En otros casos, y de acuerdo con los y las protagonistas, aparecerán sus iniciales en mayúsculas.

5 “El *Guembri*: mástil con una caja de resonancia unida por tres cuerdas. Dentro del conjunto de instrumentos musicales es el más relevante, ya que no es sólo el encargado de puntear el ritmo sino también de marcar el tiempo. *Qraqueb*: tipo de castañuelas dobles de metal que acompaña el ritmo del guembri. La *darbuka*: instrumento de percusión con forma de copa. El *bendir*: pandero o tambor redondo. Y el *Tbel*: tambor con una caja de madera en forma de cuenco grande y un parche de piel de cabra o camello”. Dentro suelen dejarse unas piedras que suenan al golpearlo. Información obtenida del artículo “Aspectos de la cultura marroquí moderna. Música y colores”, editado por el Centro Mohamed VI para el Diálogo de Civilizaciones (2010, p. 1-20).

6 Estas formas musicales corresponden a las tres variantes étnicas e idiomáticas de la nación *amazigh* (*amazighen*, en plural).

7 En este texto, tomo la propuesta de Boaventura de Sousa Santos (2011), en tanto que una de las tareas principales del “trabajo de traducción” para enfrentar a la razón occidental supone observar: “la proliferación de totalidades [...], mostrar que cualquier totalidad está hecha de heterogeneidad y que las partes que la componen tienen vida fuera de ellas, [...], identificar nuevas totalidades y adoptar otros sentidos para la transformación, y promover nuevas formas de pensar esas totalidades y de concebir esos sentidos” (SANTOS, 2011, p. 97-112). De esta forma, la música *ghiwani* comparte sentidos de *Al-Hâl* con otras músicas y cosmovisiones del Reino de Marruecos y el Magreb, y a su vez



supone una interpretación y resignificación de esa memoria compartida adaptada a las circunstancias y procesos globales y locales actuales.

**8** Puede ser traducido como Comunidad, línea (filosófica), cofradía o hermandad.

**9** *Khamlia* es conocida por la población autóctona como “el país de los negros”. Casualidad o no, desde diferentes perspectivas procedentes de las ciencias sociales el término se ha traducido por “negro” (el plural sería *gnawi*, negros), en relación a los antepasados esclavos de los *gnawi* actuales, de los cuales existen textos que los localizaban en Marruecos tras ser esclavizados por las tropas de *Al-Mansour* en el siglo XI (BENTAHAR, 2010, p. 42), procedentes de lo que hoy serían Sudán, Malí, Níger y Guinea. Y en el siglo XII en Al-Ándalus, según el poemario *Diwan* de *Ibn Kuzman*, con el vocablo *qignawa* (AGUADÉ, 1999, p. 159). También son definidos como miembros pertenecientes a cofradías que sanan enfermedades psico-somáticas mediante el *trance* (AGUADÉ, 1999, p. 159-161).

**10** Formado por, Boujemii Hgour (voz y letras), Omar Sayyed (coros y percusión), Laarbi Batma (voz y percusión), Allal Yaala (arreglos musicales y cuerda) y Abdelaziz Tahiri (cuerda). Este último, se marchará para fundar otro de los grupos *ghiwani* más influyentes en el panorama musical marroquí, *Jil Jilala* (1972), siendo sustituido por el maestro *gnawa* de *Essaouira* Abderramán Kerouane (guembri).

**11** Fragmento de la canción *Ghir Khoudouni* (Llevadme), de *Nass El Ghiwane*, con el disco del mismo nombre.

**12** Samir Amin y Faiçal Yachir (1989), denominaron a este proceso atlantización de la cuenca mediterránea.

**13** El término, puede referir también a música o artes del canto (GOYTISOLO, 1989).

**14** Tomado de Boaventura de Sousa Santos (2011, p. 115).

**15** Originado en Casablanca, además de un movimiento musical lo es también cinematográfico. Su traducción literal, según Jamal Bahmad (2014, p. 377), sería “está en movimiento”, y para Mulay Idrissi El Maarouf (2015, p. 264) significaría “despertar”. En ambos casos, refiere a movimientos culturales juveniles y urbanos.

**16** Con algo más de un millón habitantes, según el censo del Gobierno de Marruecos (2014), Tánger no sólo es la capital administrativa de la región *Jebala*, es también la segunda ciudad industrial de Marruecos. Disponible en: <<http://www.data.gov.ma/data/fr/dataset/population-legale>>.

**17** La Ley nº 65-99, del 11 de septiembre de 2003, relativa al Código de Trabajo del Reino de Marruecos, establece la edad mínima para trabajar en 15 años. Disponible en: <[http://www.emploi.gov.ma/images/doc\\_travail/code\\_du\\_travail.pdf](http://www.emploi.gov.ma/images/doc_travail/code_du_travail.pdf)>.

**18** Esta colaboración se remonta a 2008. La Fundación Sevilla Acoge (FSA) es considerada paradigma organizacional de la interculturalidad en sus praxis, sean organizacionales o de intervención social. Actualmente en España es la única de estas características, y es visitada por organizaciones europeas que se interesan por su modelo de interculturalidad (CASTAÑO y BREDI, 2010).

**19** El proceso migratorio es recurrente en los discursos de los miembros de ABEG. No en vano, *Bir Chifa* es el barrio de todo Marruecos con mayor índice de población menor emigrada, representando casi el 30% del total de los y las jóvenes que intenta llegar a Andalucía.

**20** La película a la que refiere el discurso es un cortometraje de Akim Isker y Mohamed Belhamar (2013), titulado “*J mange pas de porc*” (“Yo no como cerdo”).

## Referencias

- AGUADÉ, Jordi. Sobre los Gnawa y su origen. **Estudios de dialectología norteafricana y andalusí**, n. 4, p. 157-166, 1999.
- ÁLVAREZ VEINGUER, Aurora; DIETZ, Gunther. Etnografía colaborativa: coordenadas desde un proyecto en curso (intersaberes). En: CASTAÑO, Á.; GIMENO, J. C. (Coord.), **Antropología y Descolonialidad. Desafíos etnográficos y descolonización de las metodologías. Periferias, Fronteras y Diálogos**. Tarragona: Actas del XIII Congreso de Antropología de la FAAEE., 2014, p. 3447-3471.
- AMIN, Samir; YACHIR, Faiçal. **El Mediterráneo en el Mundo: la aventura de la transnacionalización**. Madrid: IEPALA, 1989.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.
- BAHMAD, Jamal. Rebels with a cause: youth, globalisation and postcolonial agency in Moroccan cinema. **The Journal of North African Studies**, v. 19, n. 3, p. 376-389, 2014.
- BARRIENDOS, Joaquín. El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. **Limina R - Estudios Sociales y Humanísticos**, v. 5, n. 1, p. 159-182, 2007.
- BENTAHAR, Ziad. The Visibility of African Identity in Moroccan Music. **Wasafiri**, v. 25, n.1, p. 41-48, 2010.
- CASTAÑO, Ángeles; BREDY, Erica. Immigration Processes in Seville, the management of diversity and public policies. En: BALBO, M. et al. **Countries of Migrants, Cities of Migrants: Italy, Spain, Turkey. The Isis Press**, 2013, p. 177 - 207.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. En: LANDER, E. (Comp.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 145-161.
- CHAFIK, Mohammed. Un manifeste pour la reconnaissance officielle de l’amazighité du Maroc. Discurso ofrecido en Rabat (Marruecos), el 1 de marzo de 2000. Disponible en: <[www.mondeberbere.com/](http://www.mondeberbere.com/)>. Acceso en: 02 junio 2015.
- DE OLIVEIRA, Alderlan; MARTIN, Charlotte; BEN SALEM, Marien; SAADI, Sana. Tanger (Maroc): Une ville en pleine expansion. En: CORNEJO, C., MORÁN, J.; PRADA, J. (Coord.), **Ciudad, territorio y paisaje. Reflexiones para un debate multidisciplinar**. Madrid: CSIS, 2010, p. 23-35.
- EL AISSATI, Abderrahman. A socio-historical perspective on the amazigh (Berber) cultural movement in North Africa. **Afrika Focus**, v. 18, n. 1-2, p. 59-72, 2005.
- EL MAANOUNI, Ahmed. **Transex**, 2008. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kFqzkLodWOA>>. Acceso en: 18 junio 2015.
- EL MAAROUF, Moulay Driss. Nomadictates: Staging Roots and Routes in The Essaouira Gnawa Festival. **Globalizations**, v. 11, n. 2, p. 255-271, 2014.
- FERNÁNDEZ, M. Rosa. La estética de lo cotidiano y el ars contextualis en Asia Oriental. **Contrastes. Revista Internacional de Filosofía**, n.17, p. 109-125, 2010.

FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo; ISLÁN, Helio. La leyenda de Nass El Ghiwane. **AAM**, n.16, p. 149-161, 2009.

GARCÍA CALVO, Agustín. **Historia contra tradición**. Tradición contra historia. Madrid: Lucina, 1998.

GARCÍA MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup>. **La música étnica**: un viaje por las músicas del mundo. Madrid: Alianza editorial, 2002.

GOYTISOLO, Juan. **Nass Al Ghiwan**: la música del trance, 1989. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/alquibla/alquibla-09-11-10/926403/>>. Acceso en: 14 julio 2015.

LAFUENTE LAARBI-ROMMANI, Ángel. **Los gnawa**: chamanismo islámico, 2003. Disponible en: <[http://www.webislam.com/articulos/27046-los\\_gnawas\\_chamanismo\\_islamico.html](http://www.webislam.com/articulos/27046-los_gnawas_chamanismo_islamico.html)>. Acceso en: 14 julio 2015.

LAPASSADE, Georges. Les gnaoua d'Essaouira: Les rites de possession des anciens claves noir sau Maghreb, hier et aujourd'hui. **L Homme et la société**, n. 39-40, p. 191-215, 1976.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Ed.). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 127-167.

MANDLY, Antonio. **Los caminos del flamenco**: etnografía, cultura y comunicación en Andalucía. Sevilla: Signatura, 2010.

MENESES, María Paula. Epistemologías del Sur: Diálogos que crean espacios para un encuentro de las historias. En: **TRAINING SEMINAR DEL FORO DE JÓVENES INVESTIGADORES EN DINÁMICAS INTERCULTURALES, 4., 2011, Barcelona**. Barcelona, España: CIDOB ediciones, 2011, p. 31-41.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales, diseños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis decolonial. **Calle 14**: Revista de investigación en el campo del arte, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MORENO, Cristina. Unravelling distinct voices in Moroccan rap: evading control, weaving solidarities, and building new spaces for self-expression. **Journal of African Cultural Studies**, v. 25, n.3, p. 319-332, 2013.

MUHANNA, Elias; SAYYED, Omar. Folk the Kasbah: A conversation with Omar Sayyed, leader of Nass el Ghiwane. **Transition**, n. 94, p. 132-149, 2003.

OCHOA, Ana María. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. **Trans. Revista Transcultural de Música**, n. 6, 2002. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>>. Acceso en: 01 junio 2015.

PALERMO, Zulma. Introducción. El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. En: PALERMO, Z. (Comp.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009, p. 15-26.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. En: SANTOS, B de S.; MENESES, M. P. (Ed.). **Epistemologías del Sur** (Perspectivas). Madrid: Akal, 2014, p. 67-107.

RAPPAPORT, Joanne. Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation. **Collaborative Anthropologies**, n. 1, p. 1-31, 2008.

SAIKO, Yuriko. La estética de lo cotidiano: creando mundo. **Contrastes**. Revista Internacional de Filosofía, n. 17, p. 255-274, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **El milenio huérfano**. Ensayos para una nueva cultura política. Madrid: Trotta/ Ilsa, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En: SANTOS B. de S.; MENESES, M.P. (Ed.). **Epistemologías del Sur** (Perspectivas). Madrid: Akal, 2014, p. 21-66.

SMALL, Christopher. El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. **Trans**. Revista Transcultural de Música, n. 4, 1999. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>>. Acceso en: 22 julio 2015.

SPIVAK, GAYATRI. **¿Puede hablar el subalterno?** Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

SUM, Maisie. **Music of the Gnawa of Morocco**: evolving spaces and times. Tesis Doctoral. Vancouver: The University of British Columbia, 2012.

TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza euroasiática y el anti-sublime decolonial. **Calle 14**. Revista de investigación en el campo del arte, v. 4, n. 6, p. 11-31, 2011.

*Recebido em 10 de agosto de 2015  
Revisado em 29 de novembro de 2015  
Aceito em 13 de dezembro de 2015*