

Mariem Hassan: La participación primordial de la mujer saharaui en la música *Haul*

Luis Giménez Amorós

Resum

La tradició musical saharaui ha estat vinculada a la dona en referència al cant i a la secció rítmica. La dona saharaui apré del *Haul*, un sistema musical original del món cultural Hassanya –principalment situat en Mauritània i Sahara Occidental–, compostat per huit modes melòdics –*entamas, seinicar, fagu, leboer, lyen, lebteit* y *tehrar*– i set ritmes –*bleida, charha, serbet, agarran, agassar, dubka* y *medra*– –mirar apèndice 1 y 2–. En torn a la dona trobem als poetes, que són majoritàriament de gènere masculí, igualment que els guitarristes els quals s’encarreguen d’acompanyar el cant. La interacció entre ambdós gèneres en la música saharaui es d’interés cultural i musical, amb un valor social afegit donada les circumstàncies pel qual travessa el poble saharaui com refugiats polítics en el desert de la Hamada –Argèlia– des de 1975.

Resumen

La tradición musical saharaui ha estado vinculada a la mujer en referencia al canto y a la sección rítmica. La mujer saharaui aprende del *Haul*, un sistema musical original del mundo cultural Hassanya (principalmente situado en Mauritania y Sahara Occidental), compuesto por ocho modos melódicos (*entamas, seinicar, fagu, leboer, lyen, lebteit* y *tehrar*– y siete ritmos –*bleida, charha, serbet, agarran, agassar, dubka* y *medra*– –mirar apéndice 1 y 2–. En torno a la mujer encontramos a los poetas, que son mayormente de género masculino, al igual que los guitarristas que se encargan de acompañar el canto. La interacción entre ambos géneros en la música saharaui es de interés cultural y musical, con un valor social añadido dada las circunstancias que atraviesa el pueblo saharaui como refugiados políticos en el desierto de la Hamada –Argelia– desde 1975.

Abstract

Saharaui musical tradition has been linked to women in reference to the singing and rhythmic section. Saharaui woman learns the *Haul*, an original musical system originated in the Hassanya cultural world (mainly located in Mauritania and Western Sahara), composed of eight melodic modes –*entamas, seinicar, Fagu, leboer, Lyen, lebteit* and *tehrar*– and seven rhythms –*bleida, charha, serbet, agarran, agassar, dubka* and *medra*– –see Appendix 1 and 2–. Within the *Haul*, Saharaui woman interacts with the poets, who are mostly male, like the guitarists who are responsible to accompany the singers. The interaction between the two genres in music is of cultural and musical interest, with an added social value, given the circumstances that Saharaui people are facing as political refugees in the Hamada desert –Algeria– since 1975.

INTRODUCCIÓN

Este artículo trata de exponer un análisis del *Haul* como estilo musical aunque poniendo un énfasis principal en el papel que la mujer representa en la elaboración de la cultura musical saharauí. Además, se hará referencia a cantantes saharauíes y a su relación musical con el género masculino.¹ La referencia principal será la cantante Mariem Hassan, reconocida como la “embajadora musical” de su país por la industria musical.² Dicho estudio sobre Mariem Hassan nos ayudará a contrastar el contexto social de la artista tanto en los campamentos de refugiados como en España donde reside desde el año 2002. Para examinar la representación social de Mariem en el ámbito internacional utilizaremos los estudios etnomusicológicos de Lohman basados en el análisis de la cantante Kulthoum, denominada la “madre de los árabes”.³

LA MUJER SAHARAUI EN EL HAUL

Como he citado anteriormente, la música *Haul* es el sistema musical más antiguo y longevo en *Trab el Bidan* (ver figura 2). En un libro de viajes del aventurero *De la Courbe*, se menciona la existencia del *Haul* en el año 1685 (De la Courbe, 1913).⁴



Figura 1. *Trab el Bidan*, frontera geográfica de la cultura Hassanya (Giménez, 2006). ⁵

En dicho libro consta un dibujo del *ardin*, uno de los tres instrumentos tradicionales con los que normalmente se toca el *Haul* :

- *Tidinit*: Instrumento de cuerda hecho de madera de acacia y cuatro cuerdas de nylon. Se utiliza como instrumento solista principal.



Figura 2. Mohamed Salec tocando el tidinit (Gimenez, 2006)

- *Ardin*: Un arpa hecha de un cuerpo de resonancia de calabaza y doce cuerdas de nylon. Es un instrumento de acompañamiento, solamente lo toca la mujer.⁶



Figura 3. Salma tocando el *ardin* (L. Gimenez, 2006)
 - *Tbal*: Un tambor hecho con piel de camello y madera de la acacia.



Figure 4 .Sweta tocando el *tbal* (Gimenez, 2006)

La mujer en la música saharauí es un caso único en el mundo árabe, ya que se les permite tocar el *tbal*⁷ e instrumentos de cuerda -el *ardin*-.⁸ El *tbal* es visto como un instrumento femenino en la sociedad saharauí a diferencia del resto del África sahariana y subsahariana, donde generalmente los instrumentos percutidos son percibidos como símbolo de masculinidad.⁹ El *tbal* es un instrumento de percusión único y diferente de los demás que desempeña la mujer en el mundo árabe. En primer lugar, el *tbal* se toca sentado en el suelo mientras que las mujeres suelen tocar de pie en otras tradiciones árabes, como es el caso de la *duff*. En segundo lugar, a diferencia de cualquier otro instrumento árabe tocado por mujeres, el *tbal* es un instrumento muy grave con un bajo rango de sonidos.

Las mujeres saharauíes desempeñan un papel creativo fundamental con el *tbal*. Aun cuando los ritmos tienen ciertas estructuras fijadas, las mujeres improvisan sobre ellos (ver apéndice 2). Las mujeres saharauíes también improvisan con sus palmas, duplicando el ritmo y por lo tanto el número de notas (de negra a corchea).¹⁰ Esta investigación sugiere que algunos de los nuevos elementos de la música saharauí, como los ritmos, fueron creados por mujeres.¹¹ Sin embargo, la improvisación de la mujer en las partes rítmicas es también frecuente entre las primeras sociedades islámicas -entrevista con Ahmed Fadel, 02/11/2004-. Por ejemplo, durante los tiempos del Profeta, las percusiones eran consideradas un instrumento femenino.¹²

En la sociedad saharauí, las voces de las mujeres son más requeridas que las de los hombres. Esta situación prevalece en los campamentos de refugiados saharauíes en la actualidad. Pero la mujer saharauí no solo tiene un papel primordial en la música. En el contexto social de los campamentos de refugiados, un comité denominado Unión de Mujeres Saharauíes fue primordial desde el comienzo de su exilio en 1975. El destacado papel de la mujer saharauí en la revolución se refleja en todos los sectores sociales y políticos de la sociedad saharauí en los campamentos de refugiados.¹³ En este artículo examinaré el caso particular de Mariem Hassan, la cantante más reconocida del Sahara Occidental por la industria musical.

MARIEM HASSAN , REPRESENTANTE DE LA MÚSICA SAHARAUI EN OCCIDENTE

Mariem comenzó a cantar con su madre en ámbitos socioculturales -bodas, funerales, etc- en el Sahara

Occidental desde el año 1974.¹⁴ En la cultura saharauí, Mariem es reconocida como una mujer árabe moderna que se ha divorciado dos veces y tiene cinco hijos de dos hombres diferentes.¹⁵ Mariem representa la ruptura con el sistema ancestral beduino incluso antes de la migración forzada del pueblo saharauí –entrevista con Mariem Hassan, 01/12/2011–.

Se podría afirmar que Mariem tiene cierto parecido a lo que Oum Kulthoum representa en el mundo árabe. Kulthoum ha sido la imagen del mundo árabe moderno desde la década de 1970 cuando públicamente contribuyó al sostenimiento de pan-arabismo y la construcción de la imagen de la mujer árabe sensible con la realidad social de su país y el mundo árabe.¹⁶

En contraste, Mariem ha tocado en conciertos para apoyar la lucha saharauí, ha cuidado su imagen como una buena mujer árabe que reza a diario y respeta su cultura. El mayor parecido con Kulthoum es probablemente la imagen de un buen ciudadano dando un buen ejemplo a su público.¹⁷

La imagen de Mariem también es de una mujer saharauí generosa y humilde, respetada por los músicos y especialmente por el sector femenino. Además, Mariem es la imagen y representación de la lucha social. La única diferencia entre Mariem y Kulthoum es que la música de Mariem fue política desde el principio, mientras que la cantante egipcia sólo fue activista social en sus últimos siete años de su vida, desde 1968 hasta 1975, como reacción a la “guerra de los seis días” entre Egipto e Israel.¹⁸

En términos musicales, la improvisación es muy valorada tanto por el saharauí como por el egipcio.¹⁹ La cultura saharauí valora la improvisación como la habilidad del músico para moverse de diferentes formas a través de los modos melódicos del *Haul*. En la música saharauí, el término *azawan* define el talento musical de improvisación que posee un buen cantante. Esta palabra no ha tenido ninguna traducción, sino que se usa por los saharauís con un buen conocimiento de la música *Haul* y su contexto cultural. En otras palabras, *azawan* define la libertad y recursos musicales en los que el cantante se mueve en los modos del *Haul* –algo similar a las falsetas o variaciones que un guitarrista flamenco obtiene en cada *palo*–. En este caso, hay que añadir que Mariem también ha logrado cantar e improvisar a partir del *Haul* con músicos internacionales, mezclando *Haul* con otros estilos musicales. Para ello es recomendable escuchar su último disco *Aaiun egdat* (2012).²⁰

Otra característica común entre Oum y Mariem es el cuidado con las prendas tradicionales.²¹ Al igual que Oum, Mariem siempre cuida su imagen en el escenario llevando una *malhfa* tradicional. La imagen de Mariem debe ser siempre de identidad saharauí, especialmente cuando Mariem es el principal referente musical del Sahara Occidental. Además, el orgullo de la cultura saharauí femenina de llevar *malhfa* ha contribuido a hacer una canción que se llama *almalhfa*. *Malhfa* es un símbolo nacional saharauí ya que es una prenda femenina diferente de otras mujeres en el mundo árabe como en Marruecos, Argelia, Túnez, Libia o incluso en el Golfo, donde el atuendo femenino es generalmente negro. Audiencias internacionales pueden reconocer a Mariem Hassan y la representación de su país a través de su imagen en el escenario.

Otra de las características artísticas de Mariem en la construcción de la identidad tradicional saharauí en el escenario es a través de su lenguaje corporal durante los bailes que se producen en sus conciertos. Los movimientos con las manos representan los pasos de los camellos en la arena. Mariem no es una figura estática en el escenario como otras artistas en el mundo árabe –incluyendo Oum Kulthoum–. Mariem es muy expresiva, por ejemplo, el constante movimiento de sus brazos ofrece una sensación viva y sensible a su público a pesar de que la mayor parte de ellos no entienden lo que Mariem canta. Otra característica común de su lenguaje corporal cuando ella asiente con la cabeza o con el dedo índice, los cuales representan las denuncias políticas o dolor sentimental hacia su pueblo. Como ejemplo de ello, este lenguaje corporal que ofrece Mariem Hassan en el escenario sólo puede ser ofrecido por una mujer en la cultura saharauí. El lenguaje corporal es un factor importante en la puesta en escena de Mariem Hassan, al igual que es un símbolo de identidad saharauí para el público occidental. El lenguaje corporal que ocurre en las danzas saharauís, en etnomusicología, se define como “memoria cultural”.²²

Al mismo tiempo, Mariem representa la modernidad, la afiliación femenina en la causa saharauí y el reconocimiento cultural de la voz de la mujer en la cultura musical saharauí. Mariem es la cantante que ha representado al pueblo saharauí en el mundo occidental. Ella fue la primera mujer saharauí en lanzar un álbum como solista en 2005 con “Deseos”.

En resumen, Mariem representa a la mujer saharauí en el ámbito internacional a través de su vestuario –*malhfa*–, el lenguaje corporal y el canto. En algunos conciertos de Mariem como en *Festival du Sahel* (Senegal, 2012) la cantante ha sido citada como “diva del Sahara”. Dichos atributos a la representación artística de Mariem se refieren a la modernidad a través de sus letras reclamando su patria y, al mismo tiempo, a la “tradición cultural” a través de su vestuario y el lenguaje corporal característico de los conciertos de Mariem. Otro factor que puede ser sorprendente para el público occidental es que Mariem siempre canta con una expresión alegre en su rostro a pesar de que sus letras son acerca de la situación de su pueblo en el exilio. Ella alude al hecho de que su pueblo ha sufrido incesantemente como refugiados durante 38 años y que cuando canta es para traer valor y fuerza a los oyentes. Por lo tanto, tiene que cantar con alegría y orgullo con el fin de mostrar la fuerza del pueblo saharauí a audiencias internacionales.

CONCLUSIÓN

En la representación artística de Mariem, el género femenino es un símbolo de orgullo nacional en la cultura musical saharauí. Por lo tanto, una discusión sobre el género femenino en la agencia artística de Mariem Mariem

implica el destacado papel de las mujeres en la música saharai a través del lenguaje corporal, cantando, bailando y tocando *tbal*. En cualquier caso, Mariem no es vista como un objeto femenino, sino como una figura importante en la música saharai en el exilio que propaga el mensaje cultural y político de su país. Desde mi punto de vista, los estudios sobre la música y el género femenino en su mayoría implican el feminismo como una herramienta para reclamar la igualdad (Whiteley, 2000: 1)23 o mujeres vistas como un objeto sexual a pesar de la importancia de su carrera artística (Teeter, 1993: 68).24 Sin embargo, si se limita a discutir el género femenino en la interpretación musical, el papel predominante de las mujeres en la música de Mariem refleja que las mujeres saharais son respetadas y valoradas en su cultura local.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAN, J. (2011): «Nationalism, resistance, and patriarchy: The poetry of Saharawi women», *Hispanic research journal*, 12 (1)
- DE LA COURBE, S. (1913): *Premier voyage du Sieur de la Courbe fait a la coste d'Afrique en 1685*, Paris, Palais Culturel.
- CHARRY, E. (1996): «Plucked lutes in West Africa», *The Galpin Society Journal*, V49
- DOUBLEDAY, V. (2006): «The frame drum in the Middle East: Women, musical instruments, and power». Dentro Jennifer C. Post (Ed). *Ethnomusicology: a contemporary reader*, New York, Routledge.
- GIMENEZ, L. (2006): *Los mares del desierto* (DVD). Alicante: Visualsonora.
- . (2012): *Haul music: Transnationalism and musical performance in the Saharawi refugee camps of Tindouf, Algeri*. MMus thesis: Rhodes University
- JOSEPH, S. (2012): «Thinking intentionality: Arab women's subjectivity and its discontents», *Journal of Middle East women's studies*, 8 (2).
- LOHMAN, L. (2010): *Um Khulthum: Artistic agency and the shaping of an Arab legend*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.
- MERCER, J. (1976): *Spanish Sahara*, London, Allen and Unwin.
- OLICK, J., i J. Robbins. (1998): «Social memory studies: From collective memory to the historical sociology of mnemonic practices», *Annual Review of Sociology*, 24.
- TEETER, E. (1993): «Female musicians in Pharaonic Egypt». Dentro Kimberly Marshall (Ed.). *Rediscovering the muses: Women's musical traditions*, Dexter (Michigan), Northeastern University Press.
- WHITELEY, S. (2000): *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity*, New York, Routledge.

ENTREVISTAS

Dominguez, Manuel in Madrid, Spain, 3-06-2011, 13-06-2011.

Fadel, Ahmed in willaya of Auserd, Algeria, 2-11-2004.

Hassan, Mariem in Villena (Spain) 1-12-2011, 1-8-2012

Jouly, Baba in Madrid 23-6-2012

DISCOGRAFÍA

Alal, N. 2003. *Nar*. Nubenegra INN 1117-(2)

El Ualy. 1998. *El Ualy: Polisario Vencera*, Nubenegra INN 1.(031)

Harmonia mundi (compilación), (1998). *Ambiances du Sahara: Desert blues 1*. INN B00000HF5H

Hassan M. 2012. *Mariem Hassan: Aaiun egdat*. Nubenegra INN 1137-2

. 2010. *Shouka*. Nubenegra INN 1136-(2)

. 2005. *Deseos*. Nubenegra INN 1128-(2)

. 2002. *Mariem Hassan and Leyoad*. Nubenegra INN 1114-(2)

Nubenegra (compilación). 1998. *A pesar de las heridas* (compilation). INN 1.(033)

Nubenegra (compilación). 1998. *Sahara, tierra mía*. INN 1.(034)

Nubenegra (compilación). 1998. *Sahraui*. INN 8.(001)

Nubenegra (compilación). 2004. *Medej: Cantos antiguos saharauis*. INN 1123-(2)

Rough Guides (compilación). (2010). *Desert blues*. INN: B003S897KA

Westerdahl, H. 2008. *Hugo Westerdahl: Western Sahara remixes*, 2008. Nubenegra INN 1134-(2)

NOTAS

1. Referente al análisis de género en la música saharai, el etnomusicólogo Joseph observa que el reconocimiento artístico de la mujer está relacionado con el valor funcional e impersonal en la música saharai. En ningún caso, se valora el reconocimiento artístico de una mujer en concreto (Joseph, 2012: 9). Mariem Hassan es el primer caso de valoración personal aunque en la industria musical y como consecuencia de su fama internacional, su reconocimiento final en los campamentos de refugiados.
2. Mariem Hassan (1958-) es una clara referencia en la música saharai. La carrera artística de la cantante esta dividida en tres contextos sociales: sus comienzos en el Sahara Occidental durante el dominio español hasta 1975; en los campamentos de refugiados de Tindouf (1975-2002); y en Sabadell (2002-)
3. A través de la figura artística de Kulthoum, Lohman (2010) analiza la imagen de la mujer árabe moderna preocupada tanto por su religiosidad como por su integración social y en el mercado laboral.
4. Courbe muestra la existencia del *Haul* en su libro *Premier voyage du Sieur de la Courbe fait a la coste d'Afrique en 1685* (1913).
 5. En el mapa, el Sahara Occidental se situa en la costa atlantica, en frente de las islas Canarias.
 6. El *ardin* no es común en la sociedad saharai y es más utilizado en Mauritania.
7. Doubleday afirma que la mujer árabe toca instrumentos percutidos en Irak y Afganistán tales como el *duff*. La autora observa que dicha tradición proviene del antiguo Egipto donde las *kehner* (mujeres que tocaban percusiones y bailaban) participaban en diferentes eventos socioculturales tales como bodas o funerales (2006:110).
 8. Charry hace referencia que en el antiguo Egipto las mujeres tocaban instrumentos de cuerda relacionados con el *ardin* (1996: 19).
 9. Incluso dentro de la cultura Hassanya, en Mauritania, el hombre es responsable de tocar el *tbal*. Por lo tanto, la mujer en la cultura musical saharai es conocida como la única en la cultura *Hassanya* responsable de tocar el *tbal* (Gimenez: 2012: 24).
 10. Los ritmos de palmas son muy variados a diferencia del *Haul* en Mauritania (*ibid*: 32)
 11. Durante mi investigación musical en los campamentos de refugiados saharauis en Tindouf pude observar que las palmas solo son tocadas por las mujeres, por lo tanto, dicha creación rítmica se le atribuye al genero femenino (Gimenez: 2012:22).
 12. De acuerdo a la investigación histórica de este tiempo, Doubleday afirma que "las mujeres, las niñas y esclavas cantaban e improvisaban para honrar la llegada de una persona eminente. Cuando el Profeta emigró a Medina en el año 622, fue recibido en las calles por algunas chicas que cantaban acompañadas del *duff* " (2006: 114).
 13. Por ejemplo, más del 70 por ciento de los maestros de las escuelas en los campamentos son mujeres saharauis (Allan, 2011: 86).
 14. Durante este tiempo la mujer Saharaui cantaba solamente acompañada del *tbal*. A estas formaciones musicales de mujeres se les denominaba *lailas* (Mercer, 1976:158). Tras el exilio a Tindouf aparece la guitarra eléctrica y los poetas para escribir canciones. Durante este tiempo hasta nuestros días, la mujer saharai sigue desempeñando el papel de cantantes y sección rítmica con palmas y *tbal*.
 15. Como ejemplo de ello, la primera vez que se divorció fue cuando ella tenía sólo trece años. La familia de Mariem había arreglado un matrimonio con un adolescente saharai de Smara. Según Mariem, ella lloraba y gritaba sin cesar durante la ceremonia de la boda. Debido a la situación incómoda entre Mariem y su futuro esposo (incluyendo la frustración de ambas familias) Mariem se divorcio por primera vez. Este tipo de matrimonios ya no existe después de 1975 y el consecuente exilio a los campamentos de refugiados de la Hamada en Tindouf -Argelia-.
 16. Antes de Kulthoum no hubo cantantes árabes relacionadas con un movimiento social tanto nacional en Egipto como internacional como es el Pan-arabismo.
 17. Como comenta Lohman sobre la cantante egipcia: «Oum era poseedora del corazón humano más fiel y compasivo, dedicó su vida y todo lo que poseía a su tierra natal y su arabidad» (2010: 2).
 18. Kulthoum tambien fue la primera mujer árabe que se revelo abiertamente en contra del gobierno de Israel en 1969 (Lohman, 2010: 3).
 19. Oum musicalmente fue distinguida por sus habilidades de improvisación y destreza vocal (*ibid*, 2010: 1).
 20. Este disco representa la mezcla de la música saharai con otros sistemas musicales proporcionados por músicos internacionales. Es otra muestra de que Mariem Hassan como cantante Saharaui es capaz de fusionar el *Haul* con otros sistemas musicales relacionados con el jazz modal y escalas pentatónicas del blues.
 21. Oum muestra siempre una preocupación constante con su aspecto físico en las fotografías, siempre viste con atuendos clásicos y coloca un pañuelo sobre su dobladillo de la falda y sus rodillas cuando está sentada" (*ibid*, 2010: 8).
 22. La memoria cultural hace referencia a la transmisión directa de la cultura saharai a través de la expresión corporal y musical. En este caso, las referencias culturales de Mariem están basadas en su recuerdo e imitación de cómo se bailaban y cantaban otras generaciones de mujeres Saharauis (Olick & Robbins, 1998: 111-12).
 23. Whiteley hace referencia a Joni Mitchell en los años 60 como una cantante que simboliza la igualdad de posibilidades y de reconocimiento en comparación con otros cantantes de genero masculino como Bob Dylan (2000: 1).
 24. Teeter observa que en la música, la mujer se ha visto como un objeto sexual desde el antiguo Egipto hasta nuestros días (1993: 68).

25. Los ritmos que faltan algunas líneas divisorias están hechos a propósito, ya que dichas transcripciones son una mera aproximación a los ritmos tradicionales -ya que nunca son ritmos fijo-.

APÉNDICES

Apéndice 1. **Modos melódicos del Haul**

Entamas



Seinicar



Fagu



Sgaller



Leboer



Lyen



Lebteit



Chawada or teharar



Apéndice 2. **Ritmos en la música saharai ejecutados por las mujeres**²⁵

Medha rhyhm



Lebleida



Charha



Serbet



Chawada



Dubka



Agassar



Agarran

