

Comercialización de la música saharai en el mundo occidental a través de Nubenegra (Madrid, 1998-2011)

Luis Giménez

Candidato a Doctor en Etnomusicología

Rhodes University

worldmusicspirit@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la diseminación y mercantilización de la música saharai a través de la discográfica española Nubenegra. Para ello, el texto explica las diferencias musicales y sociales de la música saharai en dos contextos distintos: en los campamentos de refugiados de Tindouf (Argelia), como experiencia transnacional y local en donde se reafirman los valores nacionales basados en la lucha política por la independencia del Sahara Occidental; y en Madrid, como experiencia comercial y global en donde Nubenegra busca maneras de promover la cultura musical saharai. El análisis social y musical de ambos contextos sociales sirve para explicar cómo la cultura musical saharai crece de una manera asimétrica y con diferentes propósitos (ideológicos o comerciales).

Keywords: Música saharai, *Haul*, Polisario, música de refugiados, blues del desierto.

Abstract

This article analyses the dissemination and commodification of Sahrawi music by the Spanish record label Nubenegra. The text explains the musical and social differences of the Sahrawi music in two distinct contexts: in the refugee camps of Tindouf (Algeria), as a local and transnational experience in which national values are affirmed on the political struggle for the independence of Western Sahara; and in Madrid, as a commercial and global experience in which Nubenegra seeks to promote Sahrawi music culture. The social and cultural analysis of both social contexts is deployed to explain how Sahrawi music culture grows in an asymmetric form and with different goals (ideological or commercial).

Keywords: Sahrawi music, *Haul*, Polisario, refugee music, desert blues

Recientemente, mi amigo Michael de San Francisco (Estados Unidos) compró un álbum del músico saharauí Nayim Alal. Es sorprendente que la música saharauí compuesta en los campos de refugiados en el desierto de la Hamada (Argelia) esté comercialmente disponible en una tienda de música en Estados Unidos. Sin embargo, esto es esperable ya que la compañía discográfica española Nubenegra se encarga de distribuir la música saharauí a nivel global y para ello ha creado en la mayoría de sus grabaciones un nuevo estilo de *Haul*¹, con el fin de comercializarla en el mundo occidental². Estos cambios musicales están relacionados con la duración de las canciones, la introducción de acordes y arreglos musicales con nueva instrumentación (saxofón, acordeón y teclados).

La música saharauí es de un interés único en el mundo hispanoparlante, ya que el Sahara Occidental es –junto a Guinea Ecuatorial–, el único país africano donde se habla el castellano³. El sello discográfico español Nubenegra, ha sido el encargado de distribuir y producir once álbumes de música saharauí en el mercado global. La producción discográfica en Madrid ha producido una diseminación de la música saharauí en los campamentos de refugiados de Tindouf, ubicados en Argelia. Esto refleja que “una música tradicional que es enmarcada como atemporal e inmutable, es igualmente transformada por las nuevas situaciones económicas y sociales” (Hutchinson 2006, 37).

Nubenegra nació en Madrid en el año 1994, fundada y dirigida hasta el día de hoy por Manuel Domínguez. El sello se formó con la firme idea de entrar en la comercialización de la *World Music* ofreciendo una amplia gama de artistas relacionados con el mundo hispanoparlante, principalmente en Latinoamérica, aunque también incluyera otros lugares de habla hispana, como es el caso de este artículo. Ahora bien, conforme la discográfica comenzó a alcanzar popularidad en el mercado de la *World Music*, decidió lanzar a artistas de otros países –no relacionados con el mundo hispanohablante– como Bidinte (Guinea Bissau), Rasha (Sudan) o Luis Delgado (España).

El pueblo saharauí ha encontrado una identidad musical durante los 38 años que ha tenido como pueblo de refugiados. Dicha identidad se basa en la lucha por la independencia del Sahara Occidental como país (véase nota al pie 3). La primera banda saharauí creada en 1978 dentro de los campos fue El Lualy, después, en 1998, el sello discográfico Nubenegra grabó y lanzó cuatro álbumes de Mariem Hassan, uno de Nayim Alal y varias compilaciones de música saharauí⁴ (véase Discografía). Nubenegra, por tanto, ha lanzado la música saharauí al mundo global, dándole una dimensión no solo comercial, sino cultural y de concienciación política en el mundo occidental. De este modo ha influido en la identificación de la cultura musical saharauí –tanto a nivel local como global– por el simple hecho de haber publicado dicha música. Además, la discográfica española ha sido la responsable de innovar en la música

1. El *Haul* es el sistema musical en el que se basa la música saharauí a partir de ocho modos melódicos (Apéndice 1).

2. Entrevista con Manuel Domínguez, 6 de marzo de 2011, Madrid.

3. El Sahara Occidental fue colonizado por España de 1884-1975 y posteriormente por Marruecos. Los saharauíes fueron desterrados al inhóspito desierto de la Hamada (Argelia) en 1975, lugar donde la mayoría de la población sigue viviendo. Para más información sobre el conflicto político saharauí consúltese Barbulo (2002).

4. En las compilaciones de música saharauí publicadas por Nubenegra cabe destacar a los músicos: Hadhoum, Teita, Mahfoud, Boika, Baba Salama. Oumm-Edleila Lehzam, Oumm-Erguiya y Teita Lebid en *A pesar de las heridas* (1998) y *Sahara, tierra mía* (1998); incluyendo Kaziza y Brahim Ehmeyada en la guitarra y Mahfoud Aliyen en el *tbal* en *El Lualy: El Polisario vencerá* (1998).

saharai de los últimos quince años, añadiendo, entre otras cosas por medio de los arreglos armónicos citados anteriormente (acordes en la guitarra e incluso arreglos para teclados y vientos).

La cultura musical saharai ha cambiado respecto a las sociedades beduinas del pasado. Sin embargo, el sistema musical del *Haul* se ha mantenido, a pesar de un cambio radical en la vida política y social dentro de la comunidad saharai desde el exilio en 1975 (véase nota al pie 3). El concepto de refugiado en la música saharai es solo un deseo de volver a la patria y se enmarca dentro de la ideología socialista árabe de “El Frente Polisario”, el único partido político en los campamentos. Pero 38 años como refugiados es mucho tiempo para tener la maleta lista para regresar a casa, y ahora hay un par de generaciones que solo conocen sus vidas como refugiados. Los saharais no saben cuándo van a estar de vuelta en su tierra natal, ya que la resolución de la libre determinación está siendo constantemente pospuesta por Naciones Unidas, pero nunca aprobada. Este es un fenómeno social muy interesante para nuevos estudios etnomusicológicos, ya que no hay muchas comunidades de refugiados transnacionales en el mundo con un período de residencia temporal tan largo como el que ha mantenido esta cultura.

Este artículo analiza la diseminación y mercantilización de la música saharai en la industria musical a través de la discográfica española Nubenegra. Para ello, el texto explica las diferencias musicales y sociales de la música saharai en dos contextos diferentes: los campamentos de refugiados saharais (como experiencia transnacional y local), en donde se reafirman los valores nacionales basados en la lucha política por la independencia del Sahara Occidental; y en Madrid, como experiencia comercial y global en donde se buscan maneras de promover dicha cultura musical.

Como punto de referencia teórica, Baily (2005) examina un caso similar en el que compara dos comunidades afganas de refugiados en Peshawar, Pakistán, y Estados Unidos. Dicho artículo analiza cómo la música afgana sufre diferentes tipos de fusión musical y tecnológica de acuerdo con los diferentes contextos sociales donde se encuentra. Dicho método comparativo de dos comunidades transnacionales afganas en diferentes países, analiza la importancia de la tecnología musical y las posibilidades de mercantilización que dicha comunidad tiene en un país occidental. El artículo de Baily se puede comparar con el caso de este texto, en cuanto a la diseminación de la música saharai en los campamentos de refugiados de Tindouf y la música saharai publicada por Nubenegra.

Respecto a la relación entre los músicos saharais y Nubenegra, utilizaré diversos estudios donde se debate la relación musical y social entre los músicos africanos y la discográfica europea (Rasmussen 2006; Taylor 2007; Turino 2003). Como ejemplo práctico de dichas relaciones, utilizaré el caso de Nayim Alal, tanto en su relación interna con la discográfica, como en la repercusión que ambos han obtenido en la industria musical. Además, en términos musicales, añado diversas transcripciones de la música de Nayim para mostrar los arreglos musicales que la música saharai ha sufrido tras su modificación dentro de la industria musical.

Este texto está basado en el trabajo de campo realizado en los campamentos de refugiados saharais de Tindouf durante noviembre y diciembre de 2004, que terminó con la publicación de un documental sobre la música saharai en los campamentos de refugiados de Tindouf, titulado *Los mares del desierto* (2006). Todas las entrevistas fueron realizadas en los

campamentos excepto las hechas en Madrid a Manuel Domínguez, director de Nubenegra. Desde dicha expedición hasta nuestros días, he realizado diversas colaboraciones dentro de la cultura musical saharauí como guitarrista en bodas saharauí en España.

La música saharauí en los campos de refugiados del desierto de la Hamada

El Sahara Occidental es el único país africano aún en proceso de descolonización. Dicho país se encuentra en el noroeste atlántico, entre Marruecos y Mauritania. La cultura saharauí proviene de un híbrido entre los bereberes almorávides que habitan el Sahara Occidental desde el siglo III; y las comunidades árabes de Hassan y Halal provenientes del Yemen en el siglo XIII, introduciendo la religión musulmana. La mezcla entre los almorávides y los árabes da lugar al idioma hassanya y a una frontera física llamada *Trab el Bidan*, que abarca Mauritania, Sahara Occidental, suroeste de Marruecos, suroeste de Argelia y noroeste de Mali. En dicho territorio la gente se dedica mayormente a actividades relacionadas con la ganadería, principalmente de cabras, ovejas y camellos. Por ello, en el Trab el Bidan, a los saharauí se les define como “hijos de las nubes”, debido a que buscaban la lluvia y el pasto a lo largo de las grandes llanuras del Sahara Occidental (Hart 1962, 516).

El primer artículo que se conoce sobre la música *Haul* en el Trab el Bidan proviene de un viajero francés llamado Sieur De la Courbe en 1685 (De la Courbe 1913). El aventurero francés nos proporciona un dibujo de un instrumento de cuerda autóctono de Mauritania llamado ardín (véase Apéndice 3). Durante la consolidación de la cultura Hassania en el Trab el Bidan, los músicos eran una casta social llamada *igagwen*. Este término está relacionado con la definición de *griot* en la etnomusicología, según la cual la música se hereda a través de los genes, dando lugar a familias de músicos (Baroja 1990, 50-51). De acuerdo con algunos artículos académicos, en el Sahara Occidental, no había gran número de *igagwen*, sino *laylas*, que eran grupos de mujeres que cantaban y tocaban el *tbal* (véase Apéndice 3) (Mercer 1976, 158).

En el año 1975, tras el exilio a los campamentos de refugiados en Tindouf, ya con una conciencia política nacional basada en el socialismo árabe, los saharauí forjaron una identidad musical basada en la música del Trab el Bidan, añadiendo guitarras en vez de tidinits, y cambiando los mensajes tradicionales de la vida beduina por mensajes políticos que reclamaban la independencia del Sahara Occidental⁵.

Como he citado anteriormente, la música moderna saharauí en los campamentos se toca principalmente con guitarras eléctricas y teclados. Las canciones por lo general duran de cinco a diez minutos y no tienen una estructura prefijada. El tiempo que transcurre entre una canción y otra es aprovechado por los músicos para afinar las guitarras o para decidir qué canción se va a tocar⁶. Los conciertos pueden durar de una a tres horas y están ligados al baile y al exaltamiento de la identidad nacional; dichos conciertos tienen siempre un carácter alegre. La música moderna saharauí, también denominada *El fen el Asri*, se escucha con

5. Entrevista con Ahmed Fadel, 2 de noviembre de 2004, Auserd

6. La guitarra en el *Haul* tiene una “afinación abierta” en Re, y solo se afina la tercera cuerda, pudiendo cambiar de Re a Mi o Fa (ver Apéndice 2). La “afinación abierta” se refiere a la afinación que producen las cuerdas de la guitarra tocadas al aire.

frecuencia en la radio local y la popularidad de los cantantes no se decide por las canciones que han compuesto, sino por la forma de cantar y expresar las canciones. Por lo tanto, la valoración musical del pueblo saharauí respecto a sus artistas se basa en la capacidad que los artistas tienen de llegar al público, en lugar de la capacidad compositiva o de innovación del músico. Por esta razón, los cantantes y músicos populares en los campamentos no tienen para qué trabajar con Nubenegra en Madrid o viceversa. Este es el caso de músicos locales como Ahmed Zein, Ergueibi, Ali Seibda y un gran número de artistas que son populares solo en los campos de refugiados.

Como he citado anteriormente, el sello discográfico español presentó innovaciones musicales a la música saharauí tales como la introducción de instrumentos de viento, baterías, nuevos ritmos y sonidos digitales comúnmente utilizados en el mundo occidental. Cabe destacar que estos elementos musicales producidos por Nubenegra son apreciados en los campos de refugiados, dejando a un lado el sentido de sincretismo musical⁷. Sin embargo, el fenómeno musical saharauí con Nubenegra no ha llevado a abandonar el movimiento musical de *El fen el Asri* dentro de los campamentos. De hecho, los músicos saharauí que tocan únicamente en éstos no suelen innovar, sino que prefieren mantener un carácter popular con el fin de conservar los valores culturales y de resistencia social de estos campamentos. Este punto se relaciona con el texto de Baily cuando comenta que la música que se crea en los campamentos de refugiados afganos tiene como función mantener la “memoria social” viva (Baily 2005, 217).

Primer encuentro de la música saharauí con Nubenegra en los campamentos de refugiados

Durante octubre de 1997 el sello discográfico español viajó a los campos de refugiados saharauí en Argelia con un estudio de grabación móvil, registrando una gran cantidad de música saharauí. El primer álbum de esta música fue producido y distribuido por Nubenegra en 1998, un registro histórico de la primera banda saharauí que se formó en los campamentos llamada “El Lualy: Polisario Vencerá”, cuya primera edición fue hecha en 1982 por el sello español Guimbarda, Madrid⁸. El Lualy fue el primer grupo saharauí creado en 1976 después de la revolución. Este álbum fue producido por el ministro de Cultura Saharauí, Mohamed Tarni, durante los años 1970 y 1980⁹. Fue un álbum popular entre las organizaciones no gubernamentales (ONG) relacionadas con el conflicto del Sahara Occidental, especialmente en España e Italia¹⁰.

El Lualy: Polisario Vencerá también tuvo un gran impacto en las comunidades de inmigrantes saharauí en España. Estas comunidades construyen redes sociales a través de lazos familiares, económicos, organizativos, religiosos, musicales y políticos. Así, la música saharauí compuesta

7. Guilbault afirma que el sincretismo se define por la manera de perseverar una tradición musical tanto a nivel musical como en su contexto social. Sin embargo, tras el exilio saharauí en Argelia, la nueva ideología saharauí del Polisario acepta cambios en la manera de tocar el *Haul* que enriquezcan la identidad nacional (Guilbault 1997, 31).

8. El Lualy es el nombre del guerrillero saharauí más simbólico de la lucha por la independencia. Los saharauí pusieron su nombre al grupo que representa la música saharauí en honor a la vida de Lualy.

9. Entrevista con Ahmed Fadel, 2 de noviembre de 2004, Auserd.

10. Entrevista con Manuel Domínguez, 13 de junio de 2011, Madrid.

o arreglada en España a través de Nubenegra se insertó en redes sociales que conectaban simultáneamente comunidades saharauis que vivían en los campamentos de refugiados en Argelia, en España y en los territorios ocupados del Sahara Occidental. De acuerdo con la ideología saharai y con Naciones Unidas (ONU), el Sahara Occidental es un territorio ilegalmente ocupado por Marruecos (Barbulo 2002). Por lo tanto, la comercialización de la música saharai en el mundo occidental se convirtió en un nexo de unión entre estas comunidades transnacionales.

La música saharai distribuida por Nubenegra también es transnacional, ya que es una música producida en España que se mueve en contextos diferentes a su país de origen: los campamentos de refugiados saharauis en Argelia, España y el Sahara Occidental. Hutchinson hace referencia a que en las comunidades transnacionales saharauis encontradas en diferentes lugares hay siempre una tensión entre lo moderno (Nubenegra) y lo tradicional (*Haul* clásico antes de la revolución saharai en 1975) (Hutchinson 2006, 38). Por eso el transnacionalismo saharai en España se ha convertido en interculturalismo a través del encuentro musical y cultural con Nubenegra. En este sentido, los músicos saharauis han tenido siempre la percepción de formar parte de una “comunidad imaginada” en diferentes partes del mundo fuera de su lugar de origen (Rasmussen 2006, 822).

Este encuentro intercultural es el que me motivó para llevar a cabo este artículo a partir de los encuentros sostenidos con ambos grupos desde el año 2004. Además, la experiencia vivencial con los saharauis en España me ha brindado la oportunidad de construir relaciones interculturales –como ciudadano español– con dos comunidades transnacionales saharauis, las de los campamentos de refugiados en Argelia y la que habita en España. Cabe destacar que generalmente los ciudadanos saharauis en España están integrados en el mercado laboral y cultural, en parte gracias al hecho de ser hispanoparlantes. Por eso los músicos saharauis en España no solo trabajan en la industria de la música, sino que también desempeñan otras labores fuera del ámbito cultural, como la mano de obra agrícola o la asistencia sanitaria, pues muchos saharauis estudiaron medicina en Cuba¹¹. La razón por la que los músicos saharauis han tenido que desarrollar otras labores es porque la música saharai producida por Nubenegra no ha recibido tanta atención en el mercado global como la música de países vecinos como Senegal, Malí o Argelia. A pesar de ello, Nubenegra ha continuado editando discos de artistas saharauis.

En 1998, el mismo año que sale al mercado *El Lualy: Polisario Vencerá*, Nubenegra lanzó un álbum de música saharai llamado *A Pesar de las Heridas*, grabado en un estudio móvil durante el tiempo que el sello estuvo en los campamentos. Después de ello Nubenegra comenzó a grabar discos con artistas independientes como Nayim Alal o Mariem Hassan, los cantantes saharauis más populares en el mundo occidental, según la discográfica española. Muchos de los músicos que participaron en las grabaciones de los discos producidos por Nubenegra grababan por primera vez en un estudio profesional (ya fuera en el estudio móvil o posteriormente en Madrid). Muchos de los músicos que grabaron en Madrid vivían en los campamentos de refugiados, por lo que algunos aprovechaban para quedarse en España en busca de una vida mejor, aun cuando acabaran trabajando en labores no relacionadas con la música. Los álbumes de música saharai grabados por Nubenegra tuvieron éxito entre las comunidades transnacionales saharauis en España, en las ONG que sirven a la causa saharai y cierto éxito en el mercado de las “músicas del mundo” (*World Music*).

11. Entrevista con Manuel Domínguez, 13 de junio de 2011, Madrid.

En una sociedad capitalista como la actual, es claro que el encuentro de la música saharauí con Nubenegra tenía objetivos comerciales. Por eso una de las principales características de la música saharauí producida por Nubenegra es que solo encajaba en el mercado global como un producto nuevo y único, con arreglos musicales diferentes de las canciones producidas por los músicos en los campamentos. Anteriormente, la música saharauí tenía un carácter popular donde la creación de una conciencia política era el objetivo principal de la música. En este caso, Nubenegra utilizaba el “exotismo” de la cultura saharauí como fuente de distinción en el mercado global. Por ello el producto musical contenía ciertos aspectos atrayentes al público occidental, como su estética musical, práctica y contexto de la cultura musical e incluso la actitud hacia la música heredada del sistema musical del *Haul* (Turino 2003, 73).

El hecho de que la música saharauí producida por Nubenegra no sea tan popular entre los países occidentales como otras músicas del Sahara (Tinariwen, Tartit o Bombino) puede deberse a dos factores. En primer lugar, Nubenegra mantuvo los mismos productores en los álbumes publicados entre 1998-2003: Fernando Delgado o Alberto Gambino¹²; todos los álbumes fueron grabados en los estudios Axis por Hugo Westerdahl.

En segundo lugar, el Ministerio de Cultura había firmado en los campos de refugiados un acuerdo exclusivo con Nubenegra en 1998 en relación a la exportación de la música saharauí al mundo occidental. En dicho acuerdo el ministro de Cultura saharauí propuso que no debía destacar ningún músico en ámbitos comerciales, sino que había que tratar de aunar la música del pueblo saharauí como una voz común¹³. Por esta razón, en 1998, los tres álbumes de música saharauí que Nubenegra produjo fueron recopilatorios: *A pesar de las heridas* (1998), una compilación dedicada a las voces de las mujeres; *Sahara, tierra mía* (1998), dedicado a las voces de los hombres; y *El Lualy: Polisario vencerá* (1998), reeditado como el primer disco publicado por una banda saharauí tras el exilio. Ninguno de estos álbumes se produjo en España, sino que fueron grabados en los campamentos (excepto *El Lualy: Polisario vencerá*) y mezclados en los estudios Axis en Madrid¹⁴.

En estos discos hay un sonido característico en el que se entremezcla la calidad de una grabación de estudio con el ambiente sonoro del estudio móvil en los campamentos de refugiados. Dicho proceso de producción permitió la exploración de la producción musical con respecto al uso de nuevas tecnologías (teclados, *samplers*, etc.) que otros grupos dentro del *World Music* ya utilizaban, como Yossou N’Dour a través de *Real World Records*. En este contexto, la visión comercial de Nubenegra e ideológica del ministro de Cultura saharauí dio lugar a que la distribución fuera dirigida hacia dentro (identidades transnacionales saharauí) y hacia el exterior (público occidental) (Baily 2005, 217).

Cabe destacar que para los músicos, el proceso de producción musical es de gran importancia. Al mismo tiempo, los artistas saharauís experimentan un cambio constante de la escena musical en los campos de refugiados y en encuentros interculturales con el mundo occidental. Rasmussen afirma –en referencia a otra música del Sahara– que “las diferentes versiones de la cultura musical tuareg dependen de la fuente cuya opinión está siendo formada” siendo diferente en la cultura local o global (Rasmussen 2006, 796).

12. A partir de 2003, con el disco de *Medej*, dichos productores dejaron de participar en Nubenegra.

13. Entrevista con Mohamed Salec y Bepa, 5 de noviembre de 2004, Smara.

14. *El Lualy: Polisario vencerá* fue publicado en 1982 por Guimbarda (Madrid), también coordinada por Manuel Domínguez a través de *Compañía Fonográfica Española* (CFE).

Durante mi trabajo de campo en los campamentos de refugiados saharauis las opiniones de los músicos locales sobre Nubenegra fueron en muchos casos positivas. Las opiniones negativas estaban relacionadas con los problemas experimentados en el proceso de producción, la gestión de Nubenegra con la música saharai y el propio trato que los músicos tenían de la discográfica. Músicos locales como Mohamed Salec se quejaron de no ser valorados en el proceso de producción, mientras que otros músicos comentaron que los productores españoles ejercían su dominio en el tratamiento del sonido, y que las grabaciones eran pensadas para atraer a ciertas audiencias occidentales cuyo gusto musical estaba orientado a la industria de la *World Music*. Por lo tanto, los músicos saharauis opinaban que su música había perdido parte de su significado, ya que no podían participar en el resultado final de su producto artístico. De hecho, durante mi entrevista con Mohamed Salec, el músico comentó que cuando los músicos saharauis grabaron con Nubenegra en Madrid el eurocentrismo dominó todo el proceso de producción. El artista añade que a pesar de que fueron capaces de llegar al mercado global con los discos grabados, esto nunca les dio un ingreso suficiente para vivir después de su regreso a España o a los campamentos. Por esta razón, los músicos de los campamentos que han participado en alguna de las grabaciones de Nubenegra han sido extremadamente críticos con el sello. En una entrevista con Bepa en los campamentos de refugiados, este músico comentó que los productores saharauis tenían derecho a fusionarse con compañías discográficas occidentales y presentar nuevas ideas en nuevas grabaciones, algo que le daría una identidad distintiva a la música saharai. La única colaboración en el proceso de producción de un disco saharai publicado por Nubenegra entre un músico saharai y un productor occidental, se produjo en el álbum de Mariem Hassan *Deseos* (2004), entre Baba Salama y Hugo Westerdahl (como técnico de sonido).

El encuentro entre los ingenieros de sonido occidentales y los músicos tocando música no-occidental, es en muchos casos un conflicto de negociación musical tanto de un lado como del otro¹⁵. Como ejemplo personal, cuando grabé música de *mbira* con Linos Wengara en España en 2003, el ingeniero de sonido español que estaba probando el sonido del *mbira* subestimó el zumbido del instrumento y también hizo una declaración acerca de la *mbira* como un instrumento desafinado¹⁶. Linos se ofendió y le dijo al ingeniero de sonido que respetara su música porque no conocía el sonido de la *mbira* y su valor cultural. En el caso de la música saharai registrada por Nubenegra, la incomprensión y las diferentes percepciones sobre el proceso de grabación fue una experiencia común entre los músicos tradicionales del mundo no-occidental y los productores de música occidental.

Sin embargo, algunas de las observaciones que los músicos saharauis me hicieron eran incorrectas. Según el director de Nubenegra, Manuel Domínguez, Nubenegra había dado espacio a los músicos para producir y participar en la mayoría de los procesos de grabación de música saharai grabada en Madrid. Por ejemplo, como he citado anteriormente, Baba Salama fue muy influyente en el proceso de producción del álbum de Mariem Hassan, *Deseos* (2004). Además, Manuel siempre apoyó (en contradicción con el Ministerio de Cultura Saharai) que cada músico saharai que participara en Nubenegra debería recibir un salario, algo que difiere de los campamentos de refugiados saharauis, donde el gobierno centralizado aún decide sobre los salarios de los músicos y la manera de distribuir éstos.

15. Los productos musicales híbridos suelen tener nuevas estructuras e incluso maneras innovadoras de trabajar (Taylor 2007, 154).

16. La *mbira* es un instrumento (lamelófono) tradicional de Zimbabwe.

Por otra parte, los músicos saharauis me comentaron que Nubenegra no tomó ninguna banda previamente formada en las *wilayas*¹⁷ sino que seleccionó a los músicos que creía mejor para sus grabaciones y creó una nueva banda transnacional llamada *Leyoad* en 2002. Los músicos locales que Nubenegra reclutó fueron los responsables de viajar por el mundo, tocando y representando la música saharauí, pero ellos no encarnaban la realidad musical de las bandas en los campamentos. Con un cierto grado de indignación, Mohamed Salec me dijo que Nubenegra se aprovechó de los músicos saharauis que no conocían las condiciones específicas del contrato con la discográfica española o de cómo funciona la industria de la música. Mohamed Salec piensa que si hubiera sabido lo que decía el contrato hubiera pensado dos veces ser partícipe de este proyecto. Asimismo, señala que los derechos de autor de cada canción son compartidos por el sello español y el Ministerio de Cultura Saharaui, aunque tienen la cortesía de reconocer los nombres de los compositores en los álbumes. Relacionado con ello, otro problema es que los beneficios de los conciertos y las ventas de los discos son compartidos por el sello español y el Ministerio de Cultura Saharaui, pero no hay ingresos para los músicos que participan en las giras o las grabaciones, según señala Salec¹⁸. Así, el Ministerio de Cultura distribuye los beneficios de diversas actividades culturales dentro y fuera de los campamentos.

Sin embargo, la realidad es que la música saharauí registrada por Nubenegra es propiedad del compositor saharauí a través de la sociedad de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE), lo que demuestra que la creencia de Mohamed Salec sobre la autoría de las canciones es incorrecta. En cualquier caso, el hecho de que Salec no supiera que los músicos saharauis tenían derechos de autor sobre las canciones grabadas con Nubenegra, sigue siendo un problema grave de comunicación (o atención) que rodea todo el proceso entre los músicos saharauis, el Ministerio de Cultura y Nubenegra.

En la mayoría de los casos, la situación de los músicos saharauis, tanto en los campamentos como en la industria musical, es difícil. Bepa aconseja tener un sindicato de músicos para adquirir ciertos derechos, para que de este modo el Ministerio de Cultura o las discográficas occidentales no se aprovechen de su música. Bepa, entre otros músicos locales, se siente traicionado por el mal uso de la música saharauí, ya que no se ha beneficiado económicamente como para comprar siquiera instrumentos musicales. Ahmed Fadel me dijo que cuando la discográfica española llegó a los campamentos estaban de acuerdo con el Ministerio de Cultura saharauí en tratar de capturar la voz de un país en vez de idolatrar a músicos individuales.

El Ministerio de Cultura utiliza constantemente las artes como medio de sentimiento inspirador nacionalista, de unidad, y con una mayor dedicación a los objetivos políticos que se proponen. El Gobierno apuesta por canciones con letras abiertamente políticas y crea festivales musicales para conmemorar acontecimientos de la revolución socialista tales como el 27 de Febrero (el día nacional) (Moore 2003, 3).

Desde el primer momento, la compañía discográfica entendió el acuerdo con el Ministerio de Cultura y lanzó *Sahara, tierra mía* (1998) y *A Pesar de las Heridas* (1998), dos compilaciones de la música saharauí relacionadas con la tradición cultural y los cánticos religiosos. Sin

17. Las *wilayas* son las provincias de los campamentos de refugiados saharauis. Los campamentos están compuestos por cuatro *wilayas*: Smara, El Aaiun, Auserd y Dajla.

18. Entrevista con Mohamed y Bepa, 5 de diciembre de 2004, Smara.

embargo, en la última década, y contrariando la idea del Ministerio de Cultura, Nubenegra apostó por la creación de dos estrellas saharauí: Nayim Alal y Mariem Hassan. De este modo, rompió el acuerdo inicial con el ministro de Cultura saharauí y creó un nuevo estilo de música saharauí que nació en los campos y culminó en Madrid. Este estilo contenía una innovación de la música saharauí en la que se añadía al sistema modal del *Haul* acordes mayores y menores en la guitarra y los vientos, con la colaboración de los productores españoles.

Por esta razón, una cantante reconocida como Sweta que vivía en los campamentos desde 1975, no quería hablar de Nubenegra, porque sabía que cualquier opinión personal –fuera positiva o negativa– podría dar mucho que hablar. Sweta tan solo me dijo que estaba muy orgullosa de haber sido capaz de llevar la música de su país a nivel internacional. Como Taylor cita: “En esta era del transnacionalismo y la globalización sin precedentes es quizás importante recordar que los seres humanos no solo se mueven por comodidades, dinero, sonidos, imágenes o el interés personal, sino también por las ideologías” (Taylor 2007, 160).

Cabe destacar que Sweta no quería vivir en España y actualmente vive en los campamentos con sus seres queridos. Sin embargo, las nuevas generaciones de músicos saharauís desean vivir en España. Por ejemplo, Ahmed Zein me expresó su deseo de vivir en España de la música, pero las posibilidades de un músico saharauí de sobrevivir en el mundo occidental son escasas. Además, Ahmed no toca ningún otro estilo musical que no sea el *Haul*. Por lo tanto, al igual que Ahmed, los músicos saharauís tienen dificultades para incorporar su música en otros estilos, o más grave, dificultades en aprender estilos musicales occidentales, ya que los modos del *Haul* son diferentes al sistema modal occidental (véase Apéndice 1). Además, la política y la identidad tienen un papel diferente en los campamentos que en los países occidentales. Así, los músicos tienen que adaptarse a un nuevo entorno social donde no hay ayuda externa del gobierno, como es el caso en los campos de refugiados, ya que en los campamentos todos los artistas saharauís reciben un subsidio por dar su arte en beneficio de la revolución. Ante semejante situación, los músicos sirven a la ideología del Estado como una muestra de “hacer lo correcto sirviendo al gobierno y fomentando la cohesión entre sus compatriotas en la lucha por la independencia del Sahara Occidental” (Moore 2003, 3). No obstante, los beneficios económicos que los artistas saharauís reciben de su gobierno no son suficientes para sobrevivir en los campamentos. Por eso los artistas dependen de la ayuda externa que proviene de la cooperación internacional, al igual que la mayoría de la población de los campamentos.

Nayim Alal: Nuevas influencias musicales de la música producida por Nubenegra en Madrid

Nayim Alal proviene de una familia de músicos. Su mayor éxito fue la canción “Viva el Polisario” en la década de 1990, mientras luchaba en primera línea contra Marruecos. En 1998 se incluyó esta canción en la compilación de voces masculinas saharauís, *Sahara, tierra mía*. “Viva el Polisario” da una nueva dimensión a la escala *fagu*, el tercer modo del *Haul* (véase Apéndice 1). La canción comienza con una introducción que suena más como el segundo modo, *seinicar*, con una forma característica de cantar con predominantes *melismas* (en el repertorio clásico, *fagu* no tiene una sección de *lebiadh*¹⁹). En la segunda parte de la canción,

19. *Lebiadh* significa blanco en hassanya (la lengua vernácula de los saharauís) y hace referencia a la parte de una canción

se va directamente al *serbet* –danza tradicional en *fagu*– mientras sigue cantando sus gritos de guerra a la revolución. En la segunda parte de la canción, el ritmo es regular en 6/8 (véase Apéndice 4).

La mayor parte de la música saharauí registrada por Nayim Alal a través de Nubenegra ha sido una experiencia intercultural con canciones que introducen elementos completamente ajenos a la cultura saharauí en los campamentos. En el álbum *Nar* (Nayim Alal 2003), la producción es occidental debido a la inminente aparición de sonidos electrónicos hasta el punto en que ni una sola canción del álbum recuerda la música saharauí (excepto por la voz y la guitarra de Nayim). Por ejemplo, “Mulana Ya Tawab” es una canción de reggae en la que se incorpora un rap Hassaniya²⁰. “Tfarah” es una de sus canciones con ritmos y progresiones de acordes sobre la base de la rumba congoleña. “Ya Mariam” es un híbrido de reggae y efectos de guitarra como el wah-wah y chorus. Según Nubenegra, *Nar* fue el álbum en el que Nayim se sintió libre para experimentar. En los discos anteriores, Nayim Alal toca con Mariem Hassan y Leyoad (la banda formada por músicos saharauís en España que grabaron con Nubenegra).

En los discos de Nayim, hay nuevas progresiones de acordes que se adaptan a los modos del *Haul*. Como bien dice Ahmed Fadel, la composición de nuevas estructuras armónicas en la música saharauí crea muchas posibilidades de innovación sin perder un ápice del espíritu del *Haul*²¹. “Madre, no llores por mí” es una canción con una progresión de acordes Sol-La menor-Mi menor. Dicha progresión hace que esta canción se adapte al modo *lyen* de una manera innovadora a la música saharauí previamente grabada. Nayim también tiene influencias del mundo árabe. Por ejemplo, en la canción de Nayim Alal “¿Qué importan las penas?” –que aparece en el álbum recopilatorio de voces masculinas, *Sahara, tierra mía* (1998)– la influencia de acompañamiento de guitarra sincopado tomado de otra música árabe es clara, sobre todo de la música andalusí en Argelia, Túnez y Marruecos²². Nayim Alal no es apreciado por todos en los campamentos saharauís debido a su carácter. En mi opinión, es un artista incomprendido en los campos de refugiados a causa de su personalidad. Sin embargo, él es un buen ejemplo de la modernidad musical por todas sus aportaciones en la guitarra y en la música saharauí editada por Nubenegra. Algunos saharauís no están a favor de los nuevos elementos que Nubenegra añade a su música, ya que, de acuerdo con algunos de ellos, la discográfica española no está en sintonía con la música que se está creando en los campos de refugiados²³.



Transcripción 1 / “Mulana ya Tawab” del álbum *Nar* de Nayim Alal (Nubenegra 2004).

Transcripción: Luis Giménez

donde no hay ritmo y la guitarra responde a la improvisación del cantante. *Lebiadh* suele ser la introducción de una canción antes de que el ritmo entre.

20. Hassaniya es la lengua materna de los saharauís y se compone en un 80% de árabe clásico.

21. Entrevista con Ahmed Zein, 11 de noviembre de 2004, Auserd.

22. Entrevista con Ahmed Fadel, 2 de noviembre de 2004, Auserd.

23. Entrevista con Manuel Domínguez, 3 de Junio de 2011, Madrid.



Transcripción 2 / "Tfarrah" del álbum "Nar" de Nayim Alal (Nubenegra 2004).

Transcripción: Luis Giménez

Transcripción 3 / "Madre no llores por mí" del álbum recopilatorio *Sahara, tierra mía*

de Nayim Alal (Nubenegra 1998). Transcripción: Luis Giménez.

Transcripción 4 / "¿A quién le importan las penas?" del álbum recopilatorio *Sahara, tierra mía*

de Nayim Alal (Nubenegra 1998). Transcripción: Luis Giménez.

Estas transcripciones permiten ver el concepto de innovación de la música saharauí utilizado por Nubenegra²⁴. Como puede observarse, la innovación se produce a través de la inclusión de acordes en los motivos melódicos (basados en los modos del *Haul*), arreglos hechos por Nayim Alal que han sido aprobados y promovidos por Nubenegra en los diferentes discos en los que este músico saharauí participa. Estas innovaciones, por tanto, reflejan algunas de las negociaciones –con respecto a los arreglos musicales– que se han producido entre Nayim Alal y Nubenegra en la producción de sus discos.

Conclusión

24. Las transcripciones en este artículo son una aproximación a las melodías de voz o guitarra en la música de Nayim y Mariem. Dichas transcripciones se pueden comparar con los Apéndices 1 y 2 que muestran los modos y ritmos de la música saharauí. Todas las transcripciones han sido realizadas por el autor de este texto.

La música saharai, como música transnacional desarrollada tanto en los campamentos como en España, ha sufrido cambios debido a los medios tecnológicos de grabación, los ingenieros de sonido que han intervenido (en las grabaciones de música saharai en Madrid) y las decisiones tomadas por Nubenegra para adaptarla a la *World Music* (a través de la introducción de acordes en la guitarra o la duración de las canciones). Los músicos saharais insisten en que a pesar de que su música ha incluido nuevos medios tecnológicos y nueva instrumentación, mantiene su originalidad porque la ejecutan los mismos saharais. Este punto se conecta con lo que señala Baily cuando habla de la música afgana en Estados Unidos:

Qader Esphary (músico afgano en EE.UU.) en 1985, dijo acerca de su nueva música afgana: “Trato de mantener la originalidad, el “toque” de la música afgana. No quiero perder esa originalidad, el sabor de nuestra música, pero estoy utilizando diferentes herramientas, instrumentos electrónicos para producir los sonidos de los instrumentos que no tenemos aquí. Se me ocurrió con este teclado hecho por Yamaha. El teclado es capaz de programar tus propios ritmos” (Baily 2005, 227)²⁵.

La relación entre Nubenegra y los músicos saharais ha sido productiva en ámbitos comerciales, y justa en lo que se refiere a los derechos de autor de los artistas. No obstante ello, ha habido falta de entendimiento o comunicación entre ambos. Mi investigación refleja que hay que analizar los puntos de vista de Nubenegra y los músicos saharais para darse cuenta de que a menudo el músico se siente traicionado ya sea por su Ministerio de Cultura o por la discográfica. Dicho problema se debe a que algunos músicos no han prestado suficiente atención a los contratos discográficos o incluso a la planificación que un proyecto de grabación requiere. Desde mi punto de vista, la relación entre Nubenegra y la música saharai es positiva, ya que los músicos han podido entrar en contacto con los estudios de grabación y la industria musical.

Respecto a Nubenegra, la experiencia con la música saharai ha sido favorable, ya que ha creado diversos lazos de unión útiles no solo para el apoyo político de la causa saharai, sino también para diversos proyectos culturales como la escuela de música en los campamentos (Enamus) o el proyecto de investigación “Cuéntame abuelo” junto a alumnos de etnomusicología del Conservatorio Superior de Música de la Universidad de Salamanca. Enamus es un proyecto que se fundó en noviembre de 2011 y está intentando crear una escuela de música activa en los campamentos. La discográfica española ha sido la creadora de la campaña “Una guitarra por el Sahara”, donde se recaudaron decenas de guitarras para Enamus. “Cuéntame abuelo” es un proyecto etnomusicológico realizado en los campamentos con la labor de recopilar información para publicar un libro informativo sobre la música saharai, tanto a nivel cultural como musical.

Cabe destacar que el gobierno saharai en el exilio siempre se ha preocupado por la creación de un nuevo concepto de música basada en antiguas tradiciones beduinas, junto con integrar la influencia del socialismo-árabe de los países vecinos como Argelia, Libia, Egipto y Túnez. Nubenegra se ha encargado de publicar e informar a la industria musical sobre semejante

25. “Qader Esphary (Afghan musician in US) said about his new Afghan music in 1985: ‘I try to keep the originality, a touch, of Afghan music. I don’t want to lose that originality, the flavour of our music, but I am using different tools, electronic instruments to produce the sounds of the instruments we do not have here. I came up with this keyboard made by Yamaha. The keyboard is capable of programming your own rhythms’”.

cultura musical. La negociación musical y comercial que ambos agentes han llevado a cabo (Ministerio de Cultura y Nubenegra) ha sido fructífera en cuanto a que la música saharai ha tenido la oportunidad de ser expuesta de forma global a través de la discográfica española. En el caso de las opiniones de los músicos saharais recogidas en los campamentos de quienes han participado en las grabaciones de Nubenegra, muchas veces estas han sido un conflicto de comunicación, más que de explotación. Entre otras cosas, porque Nubenegra se ha encargado de dar los derechos de autor a los músicos saharais a través de la SGAE. Sin embargo, las ideas críticas de los músicos saharais en los campamentos –como Bepa y Mohamed Salec– respecto a las grabaciones con Nubenegra, sirven para dar a entender la impotencia que supone no tener acceso a formar parte de manera económica en la mercantilización de la música saharai. Para ello, una de las soluciones que estos músicos ofrecen es formar un sindicato de músicos saharais en el futuro, para que ellos mismos puedan favorecer y defender su música tanto en el ámbito global como nacional.

Este artículo ha tratado de dar un enfoque crítico en lo que se refiere a la relación social, musical y comercial, entre una discográfica occidental y un país en destierro como el Sahara Occidental. La identidad de la música saharai es una construcción consensuada por la ideología política del Polisario y la cultura musical hassanya caracterizada por el sistema musical del *Haul*. Nubenegra, por su parte, se ha encargado de promocionar la identidad cultural de un país en exilio sin perder ninguno de los detalles mencionados, tanto los políticos como los culturales.

Apéndice²⁶

Apéndice 1: Modos del *Haul*

1. *Entamas*



2. *Seinicar*



3. *Fagu*



4. *Sgaller*



5. *Leboer*



6. *Lyen*



7. *Lebteit*



8. *Chawada o teharar*



26. Todos los Apéndices fueron elaborados por el autor de este artículo.

Apéndice 2: Afinación de la guitarra eléctrica saharai

Entamas	RE-LA-RE-RE-LA-RE
Seinicar	RE-LA-FA-RE-LA-RE
Fagu	RE-LA-MI-RE-LA-RE
Sgaller	RE-LA-MI-RE-LA-RE
Leboer	RE-LA-FA-RE-LA-RE
Lyen	RE-LA-MI-RE-LA-RE
Lebteit	RE-LA-MI-RE-LA-RE

Apéndice 3: Instrumentos en el *Haul*

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



Figura 1 / Mohamed Salec tocando el *tidinit*. Fotografía: Luis Giménez (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 mujer²⁷.



Figura 2 / Salma tocando el *ardin*. Fotografía: Luis Giménez (2006)

27. El *ardin* no es común en la sociedad saharai y es más utilizado en Mauritania.

- *Tbal*: Un tambor hecho con piel de camello y madera de la acacia.



Figura 3 / Sweta tocando el *tbal*. Fotografía: Luis Giménez (2006)

Apéndice 4: Ritmos en la música saharai ejecutado por la mujeres²⁸.

- *Medha rhythm*



- *Lebleida*



- *Charha*



- *Serbet*



28. Los ritmos en que faltan algunas líneas divisorias están hechos a propósito, ya que dichas transcripciones son una mera aproximación a los ritmos tradicionales, que nunca son fijos.

- Chawada



- Dubka



- Agassar



- Agarran



Bibliografía

Baily, John. 1996. "Using tests of sound perception in fieldwork". *Yearbook for traditional music* (28): 147-173.

_____. 2001. "Learning to perform as a research technique in ethnomusicology". *British journal of ethnomusicology* 10 (2): 85-98.

_____. 2005. "So near, so far: Kabul's music in exile". *Ethnomusicology Forum* 14 (2): 213-233.

Barbulo, Tomas. 2002. *La historia prohibida del Sahara Español*. Barcelona: Ediciones destino.

Baroja, J. 1990. *Estudios Saharianos*. Madrid: Ediciones Júcar.

De la Courbe, Sier. 1913. *Premier voyage du Sieur de la Courbe fait a la coste d'Afrique en 1685*. Paris: Palais Culturel.

Giménez, Luis. 2012. *Haul music: Transnationalism and musical performance in the Saharai refugee camps of Tindouf, Algeria*. MMus thesis: Rhodes University

Guilbault, Jocelyne. 1997. "Interpreting World Music: A challenge in theory and practice". *Popular music* 16 (1), 31-44.

- Hart, David. 1962. "The social structure of the Rgibat Bedouins of the Western Sahara". *Middle East Journal* 16 (4), 515-527.
- Hutchinson, Sydney. 2006. "Merengue típico in Santiago and New York: Transnational regionalism in a neo-traditional Dominican music". *Ethnomusicology* 50 (1): 37-72.
- Mercer, John. 1976. *Spanish Sahara*. London: Allen and Unwin.
- Moore, Robin. 2003. "Transformation in Cuban *Nueva Trova*, 1965-95". *Ethnomusicology* 47 (1): 1-41.
- Rasmussen, Susan. 2006. "A temporary diaspora: Contested cultural representations in Tuareg international musical performance". *Anthropological Quarterly* 78: 793-826.
- Taylor, Timothy. 2007. *Beyond exoticism: Western music and the world*. Durham: Duke University Press.
- Turino, Thomas. 1998. "The mbira, worldbeat, and the international imagination". *The world of music* 40 (2): 85-106
- _____. 2003. "Are we global yet? Globalist discourse, cultural formations and the study of Zimbabwean popular music". *British Journal of Ethnomusicology* 12 (2): 51-79.

Discografía

- Alal, N. 2003. *Nar*. Nubenegra INN 1117-(2)
- El Lualy. 1998. *El Lualy: Polisario Vencerá*, Nubenegra INN 1. (031)
- Harmonia mundi (compilación), (1998). *Ambiances du Sahara: Desert blues* 1. INN B00000HF5H
- Hassan M. 2005. *Deseos*. Nubenegra INN 1128-(2)
- _____. 2012. *Mariam Hassan: Aaiun egdat*. Nubenegra INN 1137-2
- _____. 2002. *Mariam Hassan and Leyoad*. Nubenegra INN 1114-(2)
- _____. 2010. *Shouka*. Nubenegra INN 1136-(2)
- Nubenegra (compilación). 1998. *A pesar de las heridas* (compilation). INN 1. (033)
- _____. 2004. *Medej: Cantos antiguos saharauis*. INN 1123-(2)
- _____. 1998. *Sahara, tierra mía*. INN 1. (034)
- _____. 1998. *Saharai*. INN 8. (001)

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

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

Audiovisuales

Giménez, Luis. 2006. *Los mares del desierto*. DVD. Alicante: Visualsonora.

R