



El Oído Pensante
ISSN:
ISSN: 2250-7116
eloidopensante@filo.uba.ar
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Tefla Madlouma. Resiliencias femeninas y memoria cultural saharai a través de la realización de un vídeo musical etnográficamente fundamentado

Ranocchiari, Dario
Romero Luque, Jara

Tefla Madlouma. Resiliencias femeninas y memoria cultural saharai a través de la realización de un vídeo musical etnográficamente fundamentado

El Oído Pensante, vol. 11, núm. 2, pp. 111-141, 2023

Universidad de Buenos Aires

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552976215007>

DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v11n2.12572>

1. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo bajo una licencia de atribución Creative Commons, que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y de la revista en la que se publicó por primera vez. 2. Los autores declaran poseer el permiso del archivo o repositorio donde obtuvieron los documentos que se anexan al trabajo de su autoría, permiso que los autoriza a publicarlos y reproducirlos, y liberan a la revista y sus editores de toda responsabilidad o reclamo de terceros. 3. Los autores aseguran disponer del "consentimiento informado" de las personas que le brindaron testimonio, información y/o permitieron la publicación de sus imágenes y testimonios.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Tefla Madlouma. Resiliencias femeninas y memoria cultural saharauí a través de la realización de un vídeo musical etnográficamente fundamentado

Tefla Madlouma. Resiliências femininas e memória cultural saharauí por medio da realização dum vídeo musical etnograficamente fundamentado

Tefla Madlouma. Female Resilience and Saharawi Cultural Memory through the Production of an Ethnographically Grounded Music Video

Dario Ranocchiari
Universidad de Granada, Granada, España
darioaranocchiar@ugr.es
Jara Romero Luque
Universidad de Granada, Granada, España
jaramaria.romero@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v11n2.12572>

Recepción: 03 Abril 2023
Aprobación: 01 Junio 2023



Acceso abierto diamante

Resumen

Tefla Madlouma es una canción de Mariem Hassan, una de las grandes artistas saharauí. En ella Hassan relata la violencia sufrida por una joven, transformando un abuso individual en una metáfora del conflicto en curso desde los años 1970 en el Sahara Occidental, que ve enfrentados el Frente Polisario y las fuerzas armadas marroquíes. Considerada particularmente significativa por las mujeres saharauí, Tefla Madlouma ha sido elegida por un grupo de activistas del proyecto de etnografía colaborativa Sahara Soundscapes (que incluye las autoras de este texto) para realizar un videoclip colectivo. Más allá de su posible aporte a la causa, el proceso creativo y colaborativo que ha visto implicadas a activistas saharauí y no saharauí, etnógrafas y profesionales de la comunicación, ha constituido una ocasión para reflexionar conjuntamente sobre el papel de las mujeres y de su música en la sociedad y cultura saharauí. En este artículo describimos este proceso, desde la grabación de una cover del tema original hasta el montaje final, reflexionando también sobre el uso, en la etnografía colaborativa de las prácticas musicales, de los “vídeos musicales etnográficamente fundamentados”.

Palabras clave: saharauí, Mariem Hassan, video musical, etnomusicología audiovisual, etnografía colaborativa.

Resumo

Notas de autor

Biografías / Biographies / Biografias

Dario Ranocchiari

Profesor de antropología social en el Depto. de Antropología Social de la Universidad de Granada (España) e investigador colaborador del INETmd (Portugal). Sus líneas de investigación principales se mueven entre la etnomusicología audiovisual, la antropología multimodal y la etnografía participativa. En particular, está interesado en los usos de la ficción en etnografía, en las relaciones entre prácticas artísticas y construcción de identidades, y en el activismo artístico. Hace parte de la redacción de JAVEM Journal of Audiovisual Ethnomusicology. Su última película se titula Videomusicking Al Ándalus (2022).

Biografías / Biographies / Biografias

Jara María Romero Luque

Antropóloga social y cultural (UGR), especialista en Relaciones Internacionales y Estudios Africanos (Universidad Autónoma de Madrid-UAM). Doctora (UGR) en Estudios Migratorios (línea de investigación: análisis social, cultural y de género de las migraciones). Directora, gestora y coordinadora de la iniciativa producto de su tesis doctoral Sahara Soundscapes tras las sendas del tebal, tutelada por Ángel Acuña Delgado y Dario Ranocchiari, ambos profesores del Departamento de Antropología Social de la misma universidad. Revisada por las expertas internacionales Merarit Viera Alcázar (Universidad Autónoma Metropolitana-UAM México-Xochimilco) y Joanna Allan (Northumbria University, Newcastle). En la actualidad, administra la plataforma www.saharasoundscapes.org, implementada y desarrollada por Francisco Fernández Muelas (graduado en ingeniería informática), bajo la supervisión de Silvia Acid, profesora de la Escuela Técnica Superior de Ingenierías Informática y Telecomunicaciones (ETSIT-UGR).

Tefla Madlouma é o nome de uma canção de Mariem Hassan, umas das grandes artistas saharauis. Nesta canção, Hassan relata a violência sofrida por uma criança, transformando um abuso individual numa metáfora do conflito em curso desde os anos de 1970 no Sahara Ocidental, no qual a Frente Polisario e as Forças Armadas Marroquinas se confrontam. Considerada particularmente significativa pelas mulheres saharauis, Tefla Madlouma foi eleita por um grupo de ativistas do projeto de etnografia colaborativa Sahara Soundscapes (que inclui autoras deste texto) para realizar um videoclip coletivo. Para além da sua possível contribuição para a causa, o processo criativo e colaborativo que envolveu ativistas saharauis e não saharauis, etnógrafas e profissionais da comunicação, constituiu uma oportunidade para refletir conjuntamente sobre o papel das mulheres na sociedade e na cultura saharai. Neste artigo descrevemos este processo, desde a gravação de um cover do tema original até a montagem final, refletindo ainda sobre o uso da etnografia colaborativa das práticas musicais e dos “vídeos musicais etnograficamente fundamentados”.

Palavras-chave: saharauis, Mariem Hassan, vídeo musical, etnomusicologia audiovisual, etnografia colaborativa.

Abstract

Tefla Madlouma is a song by one of the greatest Saharawi artists, Mariem Hassan. In this song she relates the abuse suffered by a young girl, transforming an individual act of violence into a metaphor of the ongoing conflict since the Seventies in Western Sahara between Frente Polisario and the Moroccan Army. Tefla Madlouma is considered especially significant for Saharawi women, and it has been chosen by a group of activists of the collaborative ethnography project Sahara Soundscapes for producing a music video. The group included Saharawi and non-Saharawi activists, ethnographers and communication professionals. Beyond its possible contribution to the Saharawi struggle, the collaborative and creative process of video-making has been an opportunity to reflect together on women’s role in Saharawi society and culture. In this paper we describe this process, from the recording of a cover of the original song to the final cut, reflecting also on the use, in the collaborative ethnography of musical practices, of “ethnographically grounded music videos”.

Keywords: Saharawis, Mariem Hassan, music video, audiovisual ethnomusicology, collaborative ethnography.

Introducción

Este artículo se centra en la realización del vídeo musical de la versión de Isabel Casals y Cyran Costa de la icónica canción de Mariem Hassan Tefla Madlouma,¹ una experiencia compartida de creación artista (Mourão, 2014; Raposo, 2015) realizada en 2021 bajo el paraguas del proyecto colaborativo, al mismo tiempo académico y militante, denominado Sahara Soundscapes.



Imagen 1

Primer fotograma de Tefla Madlouma.

El vídeo es accesible al enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cNnapgh8TKw>
<https://www.youtube.com/watch?v=cNnapgh8TKw>

Si bien el sentido social y político del vídeo no necesite de un apéndice textual como este para ser entendido por las personas que lo visualizan en la web, nos parece importante publicar en una revista académica como *El oído pensante* un relato sistemático del contexto en que ha surgido la idea y del proceso creativo y productivo realizado. Para nosotras,² escribir este texto ha sido una buena oportunidad para reflexionar sobre la experiencia compartida de realizarlo (en la que han participado etnógrafas, activistas y artistas), pero creemos que su alcance pueda ser más amplio y contribuir a nivel epistemológico y metodológico a los debates sobre la etnografía colaborativa (Lassiter, 2005; Rappaport, 2008).

El apartado “El contexto: Sahara Soundscapes” lo dedicamos a poner Tefla Madlouma en el contexto en el que ha nacido: el proyecto Sahara Soundscapes. Este se centra, por un lado, en el análisis antropológico y etnomusicológico de las prácticas musicales saharauis³ en las que se utiliza un particular tipo de instrumento de percusión, el tebal, que está muy relacionado con lo femenino y el papel de las mujeres en la sociedad. Por otro, en la visibilización de estas prácticas a través de dinámicas participativas (con mujeres y hombres saharauis, en los campamentos de personas refugiadas, y en la diáspora⁴ en España) y herramientas digitales (cartografía sonora, fotografía geolocalizada, registros audiovisuales y puesta a disposición a través de una plataforma en la Web). El proyecto, coordinado por una de las autoras como parte de su trabajo para la tesis doctoral, se ha transformado en un foro abierto atravesado por las exigencias de las militantes saharauis y no-saharauis, así como por inquietudes académicas relativas a la necesidad de abrir los procesos de producción del conocimiento etnográfico a los sujetos implicados en la investigación.

El apartado siguiente se centra precisamente en esas inquietudes epistemológicas, que nos condujeron a la búsqueda de un enfoque metodológico capaz de respetar la naturaleza participativa y militante del

proyecto y, al mismo tiempo, de proporcionar oportunidades de construcción de conocimiento etnográfico respecto a los procesos creativos. En ello, abordamos el concepto de vídeo musical etnográficamente fundamentado, un tipo de producto audiovisual cuyo proceso de producción funciona como un dispositivo de investigación participativa (Miguel et al., 2020). Nos pareció una herramienta útil para encauzar el entusiasmo de las participantes de Sahara Soundscapes que, estimuladas por las diversas actividades realizadas en el ámbito del proyecto,⁵ querían realizar un producto creativo a partir de las diversas sensibilidades de las personas implicadas.

En el apartado “Realizando Tefla Madlouma” describimos los varios momentos de la realización de Tefla Madlouma, desde el primer planteamiento del proyecto como la iniciativa colectiva de un grupo de personas dispares reunidas alrededor de Sahara Soundscapes hasta la postproducción, pasando por el proceso de selección de la canción, de grabación de una nueva versión de la misma, de elaboración de un guion abierto y de rodaje. En el último apartado trazamos unas breves conclusiones.

El contexto: Sahara Soundscapes

El proyecto en el que se enmarca el vídeo Tefla Madlouma nace del encuentro de dos intereses diversos de una de las autoras de este artículo, que es antropóloga y docente de música. Por un lado, los que Bates llama los papeles sociales de los instrumentos musicales (2012, pp. 371-372); en este caso, de percusión y, en particular, su uso por parte de las mujeres. Por otro, la cultura del pueblo saharauí, en cuyos movimientos sociales en España participa desde el año 2015. En las dos estancias realizadas en los campamentos de Tinduf, Argelia (2018 y 2019), muchas mujeres le han mostrado y contado historias relativas al tambor que utilizan constantemente en sus celebraciones, el tebal.⁶ Este es un instrumento de percusión cuyo uso tradicional es fundamentalmente –aunque no exclusivamente– femenino, y que por eso representa para muchas mujeres saharauíes un símbolo importante no solo a nivel, por así decirlo, de “política exterior” (ha acompañado y acompaña composiciones para la independencia) sino también de “política interna”, marcando un espacio específicamente femenino que las mujeres –en los campamentos y en la diáspora– reivindican como propio.

Se trata de un membranófono formado por un gran cuenco de madera de unos 50-60 cm de diámetro y 40-50 de alto, al cual se adhiere un parche de piel de camello o de cabra a través de cuerdas dispuestas en modo de red. La producción del sonido se realiza usando las manos, principalmente a través de cuatro tipos de golpes: palma, revés, mano cerrada o con los dedos. Muchas veces, contiene un cierto número de piedras que, además de enriquecer el sonido al entrechocar, se entienden cada una como un homenaje a alguna intérprete de referencia (Andrés Oliveira et al., 2016, p.35). Habitualmente la percusionista toca un solo tebal, pero algunas intérpretes⁷ pueden tocar dos o tres a la vez.

El tebal es un instrumento importante sobre todo en la música de tradición oral denominada haul, que el pueblo saharauí comparte con otros pueblos de algunas zonas hoy comprendidas en Mauritania, Mali, Marruecos y Argelia que, conjuntamente, constituyen el llamado Trab el Bidan (Giménez Amorós, 2013a, p.149). Una música que las saharauíes tocan con variantes estilísticas propias, que han ido conformándose sobretodo a partir de los años 1970, desde el comienzo “oficial” del conflicto con Marruecos, con el consecuente desplazamiento forzoso a los campamentos de Tinduf en Argelia, y a otros países más lejanos, como España, Francia, etc. Desde entonces “los músicos autodidactas beben del haul y lo hacen suyo” (Andrés Oliveira et al., 2016, p.18). Según las escasas informaciones documentadas que tenemos, parece ser que en la sociedad precolonial hassaní hubiese un gran número de laylas, o sea “grupos de mujeres que cantaban y tocaban el tbal” en diferentes ocasiones rituales (Mercer, 1976, p.158). Giménez relata las historias que Mariem Hassan le contaba: “Me dijo que ella y su madre eran lailas y que cantaban en bodas y otras festividades culturales” (Giménez Amorós, 2015, p.4).⁸

A partir de 1975, tras el exilio a los campamentos de refugiadas en Tinduf, ya con una conciencia política nacional basada en el socialismo árabe, las saharauíes forjaron una identidad musical que bebía de la música Trab el Bidan, cambiando los mensajes tradicionales de la vida beduina por mensajes políticos que reclamaban la independencia del Sahara Occidental (Giménez Amorós, 2013a, p.149). Si antes del 1975 el

tebal se tocaba en las bodas y otros rituales, acompañando fundamentalmente canciones con letras de amor, desde el comienzo de la guerra pasa a acompañar también canciones de denuncia político-social. Es en este periodo que su uso pasa a ser casi exclusivamente femenino.⁹

Mariem Hassan me comentó que, cuando comenzó a cantar en 1974 en el Sahara Occidental y bajo dominio español, no había guitarras o tidinit¹⁰ en la música Saharai en Smara. Durante aquellos años las cantantes se dedicaban a cantar en eventos sociales tales como bodas o nacimientos acompañándose con el tbal [tebal]. Pero en 1975, ya como refugiados, los músicos y poetas saharauis interpretan el conocimiento del Haul clásico más arraigado en Mauritania para crear una nueva identidad musical (Giménez Amorós, 2020, p.1).

Para las mujeres saharauis, ya sea en los campamentos argelinos o en otros países de acogida como España, el tebal y las canciones que este instrumento acompaña se transforman en herramientas importantes en sus procesos de resiliencia contra la adversidad crónica de la ocupación y el consecuente exilio (Van Breda, 2018). Aunque son muchas las mujeres que cantan, bailan y/o tocan el tebal, no siempre tienen el debido reconocimiento dentro y fuera del mundo saharai. Para desde aquí visibilizar a algunas de ellas, podemos nombrar a las siguientes: Salma Mohamed (Shoyta), Fattata Baali, Mbarkaalina Ali (Klal), Najat Mulay (Tanjia), Mariam Moulud Said Baba, Aicha Sidialal, Hdaidhum Lagtab, Wita Omar Bila, Umdleila Lahzam, Umruiya, Khadyetu y Najat Mgaizlat, Aziza Brahim, Fanna Ali, Tarba Beibo Caselli, Khadyetu Mint Aleyat, Nana Rachid Labat, Vadiya Chein, Jadra Mint Mabruk, Tacha Brahim, Aziza Brahim. Y naturalmente Mariem Hassan, conocida como La Voz del Sáhara y autora de Tefla Madlouma.¹¹ A ellas habría que añadir el nombre de otras muchas mujeres que utilizan el tebal en su cotidianidad y en sus celebraciones privadas.

Una vez conocida la existencia de este mundo de prácticas musicales y sociales femeninas y la importancia del tebal como símbolo de reivindicación y resiliencia, a pesar de ciertas reticencias iniciales derivadas de su implicación personal con la causa, la co-autora de este artículo ha decidido presentar un proyecto de tesis doctoral sobre el uso de este instrumento entre las mujeres saharauis en los campamentos y en el exilio en el Estado Español.¹² De acuerdo con sus directores de tesis, el proyecto tiene dos dimensiones principales: una específicamente académica, de la que hace parte este artículo además de la tesis doctoral (con todo su trabajo de investigación bibliográfica, de archivo y de campo), y otra más abierta, militante y participativa que, bajo el nombre de Sahara Soundscapes, es al mismo tiempo un dispositivo abierto de investigación-acción creativa y política, animado por un grupo de saharauis y activistas, y un “objeto” de reflexión –metodológica, epistemológica y ética– para la tesis. Dos dimensiones que comunican entre ellas no solo a través de las vivencias de las personas implicadas, sino también a través de “puentes” metodológicos basados en la ya amplia bibliografía sobre investigación colaborativa y militante (Dietz y Álvarez Veinguer, 2015).

Otro punto fundamental de contacto entre estas dos dimensiones es la importancia de lo digital como herramienta de difusión social y de facilitación de procesos de investigación participativa. En este ámbito, una colaboración académica con la Escuela Técnica Superior de Ingenierías Informática y de Telecomunicación (ETSIIT) y con el Depto. de Ciencias de la Computación e Inteligencia Artificial de la Universidad de Granada¹³ ha permitido realizar una plataforma digital que posibilita también a personas externas al proyecto participar al archivo digital de Sahara Soundscapes subiendo documentos, imágenes, audios y vídeos geolocalizados que dan cuenta, entre otras cosas, de la variedad de usos del tebal en la vida de las comunidades saharauis. La idea es que, a través de un crowdsourcing moderado, el archivo digital contribuya al que ha sido identificado por las participantes como uno de los objetivos principales del proyecto: visibilizar y “poner en el mapa” prácticas culturales histórica e instrumentalmente invisibilizadas. Y, al mismo tiempo, constituye un experimento más en el panorama de las nuevas prácticas de archivación musical en la Web (García, 2020). La plataforma, que se lanzó en el enlace <https://sahasoundscapes.org/> a finales de junio del presente años, está accesible desde entonces.

El reconocimiento de la importancia de utilizar al máximo de sus potencialidades los medios y las redes sociales digitales como instrumentos de resonancia y creación de ocasiones de reflexión colectiva, está también detrás de la realización del videoclip Tefla Madlouma. Como veremos más adelante, es el intento

de construcción de un producto capaz de moverse más allá de los canales exclusivamente académicos y militantes, (re)presentando al mismo tiempo el peculiar encuentro de personas diversas que se está recogiendo en los últimos años alrededor de Sahara Soundscapes.

Metodología: los vídeos musicales etnográficamente fundamentados

A primera vista, la realización de un vídeo musical parece una práctica totalmente ajena a la investigación. Se puede, como se hace desde hace décadas en los estudios de música popular, analizar a los llamados videoclips como productos con profundas implicaciones socio-culturales (Frith et al., 1993; Jirsa y Korsgaard, 2019; Korsgaard, 2019); o cogerlos como una tecnología de control más entre las que despliega el capitalismo global (Illescas, 2015). Pero hasta en campos abiertos a las experimentaciones creativas como son la antropología visual y la etnomusicología audiovisual, no se concibe al vídeo musical como uno de los posibles géneros en los que se pueden realizar etnografías visuales. Hace excepción la perspectiva de los llamados “vídeos musicales etnográficamente fundamentados”, propuestos por Dario Ranocchiari para definir experiencias etnográficas o para-etnográficas (Holmes y Marcus, 2008) de producción de videoclips como dispositivo de investigación participativo:

Se trata de vídeos musicales producidos mientras (parte de) sus autores están realizando trabajo de campo etnográfico; cuyo trabajo de campo han influenciado y del que han sido, a su vez, influenciados. [...] No se trata entonces de vídeos musicales convencionales. No documentan ningún aspecto de la vida real de las comunidades locales. No retratan la cotidianidad de personas representativas de un determinado contexto cultural. No narran la historia de un encuentro etnográfico... son, al revés, consecuencias de ello. Y, por si no fuera suficiente, son trabajos de ficción que se mueven a nivel del imaginario y no de la documentación académica de las prácticas culturales (Miguel et al., 2020, p.12).

Integrar la producción de videoclips en una investigación más amplia sobre prácticas musicales puede ser útil por lo menos en dos niveles. El primero es interno a las prácticas mismas. La necesidad de “traducir” la música en imágenes, o de construir un discurso visual paralelo o complementario al discurso musical, constituye una ocasión para trabajar –con los músicos y eventualmente con otros sujetos implicados en una determinada práctica musical– aspectos relevantes de la cultura relacionados con una determinada canción, y que de otro modo no emergería (quedando implícitos o hasta invisibles para los mismos músicos). En este sentido, el vídeo musical etnográficamente fundamentado funciona como un catalizador del imaginario, un dispositivo capaz de hacer aflorar instancias, emociones y valores que relacionan una música determinada con las visiones del mundo de las personas implicadas en su producción, ejecución o escucha.

El segundo nivel, externo a las prácticas musicales, es metodológico. La realización de videoclips etnográficamente fundamentados cobra sentido sólo en el marco más amplio de la etnografía colaborativa (Lassiter, 2005) y, en particular, de las prácticas de investigación compartidas en música (Miguel et al., 2020; Sardo, 2017). Por un lado, realizar un proyecto audiovisual relativamente simple como es un vídeo musical, constituye un desafío manejable si se quiere que sujetos académicos y no-académicos colaboren en todas las fases productivas de una manera lo más igualitaria posible. Sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un tipo de vídeo que –a diferencia, por ejemplo, de un documental etnográfico– suele interesarles directamente a los y las artistas implicadas. En ese sentido, la decisión de apostar sobre un producto de investigación que renuncia explícitamente a la centralidad de lo académico como lo es el videoclip, tiene profundas implicaciones epistemológicas y éticas. Intentando respetar lo que en otra parte hemos definido como principio de co-utilidad de los productos de investigación para participantes académicas y no-académicas (Miguel et al., 2020), constituye una tentativa de trascender las limitaciones impuestas por las modalidades académicas de construcción y transmisión del conocimiento etnográfico. Es lo que definimos allí un producto de investigación transmodal (Miguel et al., 2020). Los vídeos musicales etnográficamente fundamentados se revelan, en este sentido, como dispositivos facilitadores del proceso compartido de producción del conocimiento. Y, al mismo tiempo, como artefactos con un elevado potencial de suscitar un debate público.

Desde un punto de vista más estrictamente metodológico, el proyecto que ha culminado en la realización de tres videoclips y del documental/ making of etnográfico es el modelo en el que nos hemos inspiradas

para realizar Tefla Madlouma. En dicho proyecto se plantea la producción de algunos vídeos musicales etnográficamente fundamentados con tres agrupaciones musicales diferentes entre ellas (por perfil, repertorio, audiencia y maneras de entender la música), pero que comparten un fuerte interés por las influencias del imaginario andalusí en la cultura andaluza.

Las tres etapas clásicas de realización audiovisual (preproducción, producción y postproducción) han sido resignificadas como bloques de sesiones/talleres autoetnográficos, que han conducido el grupo de trabajo desde la elección de una canción hasta la publicación en YouTube.¹⁴ En particular, las primeras sesiones han sido momentos clave de reflexión colectiva sobre el recorrido musical y existencial de cada agrupación musical, tratando de hacer emerger algunas de las implicaciones profundas de su hacer musical. Es sobre esta base que se ha elegido una pieza y no otra, y es siempre a partir de ella que han ido surgiendo las ideas visuales generales que están a la base de cada vídeo.

En sesiones sucesivas se ha trabajado a un guion abierto, utilizando una plantilla en la que a cada sección de la pieza (definidas por repetición, cambio de ritmo o variación) las personas participantes iban añadiendo elementos visuales o narrativos, justificando su importancia frente al resto del grupo. Una vez alcanzado un acuerdo respecto a la narrativa visual, se ha pasado a buscar localizaciones y a los otros aspectos prácticos de preparación del rodaje.

Este ha sido uno de los momentos clave de todo el proceso. Teniendo un guion abierto y no cerrado, y disponiendo además de la libertad narrativa característica de este género audiovisual, en el rodaje el espacio de improvisación ha sido muy amplio. Inspirándonos en las experiencias de las llamadas “etnoficciones” de Jean Rouch (1958, 1967 y 2003), la improvisación a la hora de encarnar los personajes o las personae previstas para cada vídeo ha permitido a las participantes trabajar desde lo performativo aspectos relevantes del imaginario cultural y musical de “lo andalusí en Andalucía”.

El montaje se ha realizado basándose en el guion, o mejor en una nueva versión del guion que recogía las modificaciones derivadas de la improvisación en el rodaje. En el diseño metodológico, se preveía realizar también esta fase en talleres colectivos, pero en la práctica ha resultado más eficaz que el editor trabajase autónomamente a una primera versión (rough cut) más fiel posible al guion, la presentase a las participantes, recogiese sus sugerencias y preparase otra versión, y así sucesivamente hasta llegar al final cut.

En la medida de lo posible es este el modelo metodológico que se ha intentado seguir en la realización de Tefla Madlouma, que contamos detenidamente en el próximo apartado.

Realizando Tefla Madlouma

La génesis del proyecto y la preproducción La idea de realizar un videoclip de la canción de Mariem Hassan Tef

La idea de realizar un videoclip de la canción de Mariem Hassan Tefla Madlouma surge de los conversatorios junto a las y los saharauis que hemos mantenido desde el comienzo del proyecto. En particular surge del I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes,¹⁵ una iniciativa que ha constituido un momento fundamental no solo de difusión de las investigaciones en curso sobre el Sahara Occidental y de aprendizajes de saberes-haceres saharauis (por ejemplo, sobre el tebal), sino también de construcción de sinergias entre activistas y artistas, saharauis y no saharauis. Es al margen de las actividades programadas en el Encuentro que algunas personas –diversas entre ellas por proveniencia, intereses y competencias– han decidido formar un grupo de trabajo para realizar actividades de investigación y difusión de la cultura saharai. Tres de ellas son artistas (Annika Havlicek, Isabel Casals y Cyran Costa), dos expertas de comunicación (Raul García y Esperanza Jiménez y Dario Ranocchiari) tres activistas saharauis (Basma Moulay, Yslem Hijo del Desierto y Aichetu Hamma). Dos activistas con nacionalidad española (Jara Romero y Europa Sánchez). De todas ellas, tres personas tienen vinculación con la investigación académica; concretamente en las áreas de musicología y antropología sociocultural (Cyran Costa, Jara Romero, Dario Ranocchiari).

El grupo se ha dedicado fundamentalmente a tres actividades paralelas pero estrechamente interligadas: investigar sobre la cultura saharauí, en especial la cultura musical, a través de búsqueda bibliográfica, entrevistas y análisis de performances grabadas y discos; organizar eventos con artistas saharauís residentes en España, que proporcionaran ocasiones de interacción y colaboración entre artistas en la diáspora; y, por último, crear productos artísticos originales, pero fundamentados en la investigación y en la colaboración entre miembros del grupo y artistas internacionales. Se decidió firmar las producciones de este último tipo como Sahara Soundscapes Sessions.

Cuando organizamos una concentración en Granada por los acontecimientos del pasado 13 de noviembre de 2020 (fecha en la que el conflicto entre el Sáhara Occidental y Marruecos vuelve a reanudarse desde el alto al fuego que se venía produciendo desde el año 1991; Romero Luque, 2023, p. 104), volvimos a hablar de la posibilidad de crear un producto audiovisual colectivo que trabajase a partir de la memoria colectiva del pueblo saharauí, de sus sentires y resonancias, para establecer otra vía de reconocimiento. Se trataba de reflejar visualmente los sonidos con los que las saharauís se sienten identificados e identificadas, y cuya performance expresase la sensación de injusticia que sentíamos frente a la reanudación del conflicto armado.

Barajando varias iniciativas posibles fue cogiendo fuerza la de realizar un vídeo musical colectivo, sobre todo gracias al entusiasmo de la activista saharauí afincada en Granada Basma Moulay. Ella tenía muy claro no solo que, como nos recuerda Frith, “las canciones y las melodías son a menudo clave para recordar cosas que sucedieron en el pasado” (2001, p.11), sino que el tipo de conexión generado por la música es más fuerte que el de la sola racionalidad política:

Se empatiza mucho más gracias a la música y a la cultura [...]. Los sonidos que por ejemplo suenan cuando Vadiya Chein¹⁶ u otra artista tocan, llegan mucho más que si hablamos o hacemos una charla a nivel político. Y esto es gracias a la música [...]. Ya que a nivel mediático no es un tema que se trate mucho por los intereses que existen, usar la música y la cultura para llegar a las personas es algo muy importante que el Soundscapes consigue, que mucha gente eche la vista atrás y diga: ¿qué puedo aportar yo?¹⁷

Como no podía ser de otra manera pensaron en Mariem Hassan, la voz del pueblo saharauí por antonomasia. Su música revolucionaria cuenta cómo las personas vivieron la ocupación y el exilio interminable a través de la exasperación de unos ritmos que no son libres. Como emergió en conversaciones con muchas mujeres saharauís realizadas desde el comienzo del proyecto, los sgarit¹⁸, la forma de bailar y tocar, la personalidad y el poder de alcance de la voz de esta artista han animado a muchas generaciones de mujeres a luchar por sus libertades. En su diario de campo de este período, en una entrada que se refiere a un conversatorio con Moulay y con otra participante en el grupo, la bailarina Annika Havlicek, Jara Romero escribió:

Comenzamos a pensar colectivamente qué canción sería la más representativa para esta iniciativa, conversando con Annika y Basma sobre la posibilidad de buscar algo que represente “las cadenas de la libertad que el pueblo saharauí lleva soportando más de cuatro décadas”, metafóricamente a través de unas cuerdas. Teniendo en cuenta que el ritmo con el que más sentimos el tebal saharauí [...] para nosotras es el bleida. Volvimos nuestra memoria a nuestras experiencias compartidas y comenzamos a recordar juntas el taller de tebal saharauí que impartió Vadiya Chein bajo el paraguas del I Encuentro Sahara Soundscapes, en Granada, año 2019; donde nos reunimos tanto personas que teníamos algunos conocimientos musicales como otras que nunca habían tocado ningún instrumento, para aprender y compartir los saberes de los ritmos básicos del tebal (serbat, bleida, agassar, sharaa) y nociones básicas de la danza saharauí. La energía y la magia que se producía cuando intentábamos tocar bleida, pasaba con el resto de ritmos, pero en menor medida, por tanto, a nosotras nos generó un anclaje muy positivo este ritmo. Comenzamos a buscar canciones de bleida de Mariem Hassan, y nos topamos con Tefla Madlouma. La conocíamos, pero no nos habíamos puesto a analizar la canción, sus ritmos y lo que esta lanza al universo.¹⁹

Otra integrante del grupo, Isabel Casals, es cantante, graduada en Estudios árabes e islámicos. Le hicieron escuchar la canción y desde el primer momento se sintió afín a estos ritmos, a sus melismas y a lo que podía entender del texto. Consultó a uno de sus profesores de la Facultad de Traducción e Interpretación de Universidad de Granada, quien amablemente hizo una traducción completa. Al leerla, a

Moulay, Havlicek, Casals y Romero le impactó mucho como el sentir general de la canción, expresado por la melodía y el ritmo (bleida), se compaginaba con el mensaje transmitido por las letras:

يَلال [yallali]; Ay de mí! (x4) شوفو يَلال طفلَ مظلومَ [shoufu yallali, tefla Madlouma]; Mirad, ay de mí, una niña agredida! (x2) يَلال يَلال طفلَ مظلومَ [yallali, yallali, tefla Madlouma]; Ay de mí, ay de mí, una niña agredida! قاصِرَ ما زالَت! قاصِرَ مظلومَ [qasr mazalat, tefla Madlouma]; Es menor todavía, una niña agredida! (x2) ادي ماهي هالَت، ياورا يانتوما [adi mahi halat, yaura yantuma]; Eh vosotros, no es así la vecindad! يَلال يَلال يَلال يَلال طفلَ مظلومَ! [yallali, yallali, tefla Madlouma]; Ay de mí, ay de mí, una niña agredida! وَ بَطْ لاعتيقال [laitiqal wa bat, wa bat, wa bat]; Detener y pegar, pegar y pegar! امنين امنين امنين [amnein, wa mnein, wa mnein]; ¿Dónde, dónde, dónde? القانون و منين القانون [wa mnein el qanun, wa mnein el qanun]; ¿Dónde está la ley, dónde está la ley? من مَحزومَ من مَحزومَ [manu mahruma, manu mahruma]; A la que se le niega, a la que se le niega (la aplicación de la ley) تيت قاصِرَ مظلومَ [neithi min laayoune, qasr Madlouma]; Fémina del Aaiún, menor agredida! يَلال يَلال يَلال يَلال طفلَ مظلومَ! [yallali, yallali, tefla Madlouma]; Ay de mí, ay de mí, una niña agredida! وان مظلومَ الصحر مظلومَ! [wa ana Madlouma, Sahara Madlouma]; Yo soy agredida y el Sáhara es agredido! و انت مظلومَ مظلومَ [wa enti Madlouma]; Tú eres agredida! طفلَ مظلومَ [tefla Madlouma]; Una niña agredida! يَلال يَلال يَلال يَلال طفلَ مظلومَ [yallali, yallali, tefla Madlouma]; Ay de mí, ay de mí, una niña agredida! Fuente: (Traducción de Larosi Haidar20)

Así decidimos trabajar a partir de Tefla Madlouma, que no es solo una canción de denuncia política y social, sino que tiene una fuerte perspectiva de género, sabiamente construida por Mariem Hassan en los entresijos del paralelo entre la agresión a una niña y la invasión del Sahara Occidental. Una perspectiva muy importante para todos los miembros del grupo y que caracteriza también el proyecto Sahara Soundscapes.

Aunque lo más simple habría sido hacer el vídeo de la versión grabada por la artista, se decidió desde el comienzo no hacerlo así. Para todas las participantes era importante construir juntas algo nuevo que valorizara la cultura y la lucha saharauí partiendo de lo que cada una de las personas implicadas en el grupo podía aportar, y construir sobre ella la narrativa visual de nuestro vídeo. Cyran Costa, músico y musicólogo brasileño en aquel entonces residente en Granada, se ofreció a hacer nuevos arreglos y a grabar una nueva versión con Isabel Casals a la voz y el acompañamiento al tebal de Vadiya Chein. Esta es una de las más importantes intérpretes en actividad de este instrumento, reconocida tanto a nivel interno como internacional gracias a sus colaboraciones con diversos artistas y, en particular, en las dos últimas décadas de su vida, con Mariem Hassan.

Los arreglos de Costa son simples y respetuosos del original, pero con dos innovaciones importantes. La primera es la sustitución de la guitarra eléctrica tan utilizada en el llamado “desert blues” (Giménez Amorós, 2013b) con la viola caipira. Se trata de un cordófono totalmente ajeno al mundo saharauí: una guitarra de diez cuerdas dobles, muy utilizada en la música sertaneja o caipira del interior del nordeste de Brasil (Vilela, 2017; Duarte, 2015). Es un instrumento popularizado en la segunda mitad del siglo XX por algunos intérpretes de alcance nacional, pero aún hoy muy asociado casi exclusivamente a cierto tipo de folk rural de este país. Si es verdad que recientemente es objeto de una recuperación también interna al mundo de la música académica y de interesantes experimentos de innovación organológica e interpretativa²¹, su uso para este proyecto puede sorprender. Pero, en la opinión de Costa, su elección se ha basado fundamentalmente sobre la calidad tímbrica de este instrumento, su sonoridad metálica, que resuena con la tensión implícita en la canción. Añade, además:

El uso de la viola caipira se acerca al que los saharauíes hacen hoy en día de la guitarra eléctrica. Y no hay que olvidar que este tipo de viola se usa en Brasil en comunidades que viven o vivían problemáticas asociables con las que viven los saharauíes: regiones secas, inhóspitas, en las que los residentes son marginados porque otros quieren aprovechar de las riquezas escondidas en el suelo.²²



Imagen 2

Cyran Costa e Isabel Casals.

Fuente: <https://sahasoundscapes.org/>

La segunda innovación es la larga improvisación final, solo instrumental, que ocupa alrededor de un cuarto de la duración total. Esta parte, totalmente ausente en la versión de Mariem Hassan, crea otro movimiento que contrasta radicalmente con el resto de la canción, resuelve sus tensiones y, como veremos, a nivel visual sostiene un desarrollo narrativo diferente al anterior. De hecho, la necesidad de este segundo espacio-tiempo ha surgido durante las sesiones de elaboración del guion, realizadas en paralelo a los ensayos de Costa y Casals. Casi todos los elementos que se pueden observar en el vídeo han surgido de estos conversatorios colectivos, y uno de los puntos firmes definidos en estas ocasiones fue la idea de terminar con una representación de la ceremonia de preparación del té bajo una jaima que también contuviera algunos otros elementos importantes para el pueblo saharauí (leche, cuscús, tebal, melfas negras y blancas, dafra, gada, larsaf). Una manera simbólica de cerrar el vídeo con un elemento positivo, en contraste con la tensión y dramaticidad de la canción, que representase no solo la amistad de las personas que han colaborado en este proyecto, sino también las redes internacionales de apoyo a la causa saharauí.

La idea de recrear una jaima no tiene que ver sólo con uno de los símbolos más potentes para las saharauís y, en general, para los pueblos del desierto, sino sobre todo con la idea de representar visualmente un espacio de transición entre espacio interior y espacio exterior. La alternancia entre dentro y fuera es otra de las ideas fuertes que han emergido en los conversatorios creativos y han determinado la estructura visual y narrativa de Tefla Madlouma. Al comienzo, se habló de distinguir sólo entre exterior (luminoso y alegre, un espacio que representase los encuentros de la cultura saharauí con las otras culturas del mundo) e interior (íntimo y más oscuro, una jaima que contuviese algunos de los principales elementos identitarios del pueblo saharauí). Pero, conforme salían más ideas respecto a qué incluir en el vídeo, surgió la necesidad de que este segundo espacio interior fuera mucho más duro y cruel que el de una jaima, símbolo positivo de protección familiar de las inclemencias del desierto.

En particular, nos referimos a la decisión de incluir entre los elementos principales del vídeo una performance de danza contemporánea de una de las colaboradoras Sahara Soundscapes, Annika Havlicek. Ya desde los primeros ensayos de improvisación, entendimos que Havlicek no podía no sentir y transmitir con los movimientos de su cuerpo toda la violencia de la canción, que vivía como un proceso –largo y sufrido– de liberación colectiva, pero también individual y femenina. Entendimos que necesitábamos, además de la jaima, un espacio que fuera íntimo, pero más similar a una prisión de la que escapar que a un

vientre materno que te acoge. Un espacio de emociones agredidas, más parecido al fondo de un pozo desde el que se entrevé una luz que quizás es inalcanzable, y que precisamente por ser un lugar de encierro, no tiene reglas y normas, y puede ser el escenario de una transformación liberadora.

Al exterior, por el contrario, se habló de mostrar algunos de los encuentros positivos que las duras realidades del exilio y la diáspora han hecho posibles. Vistos desde el grupo, o sea desde Granada, podían representarse fundamentalmente a través de la presencia visual de la Alhambra –como metáfora del imaginario oriental y orientalista que, para bien y para mal, permea a la ciudad y a quienes, como nosotras, vivimos en ella– y del flamenco. Respecto a este género musical tan central para la identidad andaluza, todas estábamos de acuerdo en que se podía tejer una suerte de hermandad simbólica entre flamenco y haul. Dejando de un lado las diatribas académicas respecto a los orígenes de este género y el rechazo generalizado de los expertos a las teorías que vinculan musicalmente el flamenco con las músicas de Al Ándalus (Machin-Autenrieth, 2020), no sólo es innegable que Granada “tiene un pasado cosmopolita judeo-islámico que no deberíamos olvidar” (Goldberg, 2022), sino que hay una ‘razón poética’ muy presente en el imaginario andaluz que vincula flamenco y música ‘árabe’. Hay una línea roja que une la idea sugestiva del padre del andalucismo, Blas Infante, de que musulmanes y gitanos compartieron destierro y marginación bajo los reyes católicos y que de allí naciera el flamenco (2010 [1929-33]), con el reciente éxito de los libros de Antonio Manuel *La huella morisca* (2010) y *Flamenco: Arqueología de lo jondo* (2018).

Es esta ‘razón poética’ de vinculación entre oriente y occidente que al grupo le interesaba resaltar y que está detrás de la decisión de incluir en el vídeo unos pasos de baile flamenco que hicieran de contrapunto a la danza saharauí de Basma Moulay. En la grabación, los realizó la bailaora de origen griego Silena Gaspar, que también tiene castañuelas en las manos y, cerca de sus pies, un cajón flamenco que asiste silencioso a la performance del tebal representando esos viajes de ida y vuelta que propicia la música cuando se encuentra en los apuros de la diáspora.

Es irónico que, al final, el papel de espectador no le haya tocado solo al cajón sino también al propio tebal. Por dificultades logísticas y de financiación ha sido imposible que Vadiya Chein se desplazase a Granada para grabar la canción con Costa y Casals,²³ así que en nuestra versión de Tefla Madlouma este instrumento –que ha inspirado y definido todo el proyecto desde su inicio– tiene una presencia casi fantasmal: está al centro de la escena; es acariciado y querido; pero guarda silencio.



Imagen 3.

Moulay con la melfa en el videoclip.

Fuente: <https://saharasoundscapes.org/>

Cuando está sentada, cuando baila y cuando sirve el té, Moulay lleva otros elementos tradicionales que se consideraba importante que aparecieran en el vídeo. El primero es la melfa (imagen 3), una vestimenta tradicional compuesta de dos partes, una blanca y una negra, que permite identificar claramente a una mujer del Bidán (Sahara Occidental, Mali y Mauritania). La melfa se lleva en rituales de importancia para la comunidad: el blanco representa la pureza de una niña y el negro (antiguamente, el azul marino) el paso a mujer. Otro elemento es la dafra, una diadema que, en bodas, es muy grande y elaborada (imagen 4). La que aparece en el vídeo (imagen 5) es más sencilla y la pueden llevar niñas o mujeres en cualquier ritual o evento cultural menos relevante.



Imagen 4.

Amigas de Moulay colocando la dafra cosida por su madre con extensión de trenzas y abalorios el día de su boda.

Fuente: Basma Moulay y Jara Romero.



Imagen 5.

Detalle de gada, dafra y larsaf utilizados en el videoclip.

Fuente: <https://saharasoundscapes.org/>

También aparecen colgantes gada y pulseras larsaf, hechas a mano en los campamentos de Tinduf y en Mauritania. En el videoclip Moulay aparece descalza, alegóricamente pisando la tierra del desierto, con el tebal y otro pequeño tambor²⁴ al lado (imagen 6).



Imagen 6.

Detalle de los pies de Moulay con el tebal y otro pequeño tambor en el videoclip.

Fuente: <https://saharasoundscapes.org/>

Realizada y hecha circular entre las participantes la grabación de la canción, se pasó a buscar localizaciones para el rodaje. Viviendo en Granada, ya en los conversatorios habíamos entendido que el lugar para grabar las escenas de interiores debíamos buscarlo en uno de los varios barrios de la ciudad constituidos por casas-cueva. Efectivamente, no solo la estética, sino también el papel urbanísticamente subalterno de las cuevas en Granada se ajustaba a lo que el grupo quería para el videoclip: “las cuevas representan lo contrario a la planificación estructurada y precisa del espacio urbano, que tiene que regirse mediante un guion donde la espontaneidad y el desorden no tienen lugar” (Vara, 2020, p.68).

La elección cayó sobre una casa-cueva del barrio del Sacromonte. Cuna del flamenco en Granada, este barrio tradicionalmente gitano representaba bien el tipo de conexiones simbólicas que se buscaba resaltar en el vídeo, y en el Barranco de los Negros –uno de los sectores centrales del barrio– estaba disponible para alquilar una cueva que disponía no sólo de un espacio interior adecuado, sino también de un jardín (para la jaima) y una terraza con vista a la colina de la Alhambra y el Generalife (para los exteriores más luminosos).

Rodaje y postproducción

El rodaje se realizó en un solo día, de la mañana a la noche. Fue una experiencia intensa, marcada por la participación desinteresada no sólo de las personas que integraban directamente el grupo de Sahara Soundscapes y que estaban en el proyecto del videoclip desde el inicio, sino también de amigas y simpatizantes que aparecieron por la cueva para ayudar con lo que podían. Una vez preparados los espacios, el rodaje empezó grabando en playback las imágenes correspondientes a la performance musical de Costa y Casals, antes en la terraza y después en el espacio vacío de la cueva. Este último, un rincón bastante amplio que la dueña deja libre de mobiliario para que las huéspedes puedan utilizarlo para pequeñas fiestas o espectáculos, era perfecto para el vídeo: con las paredes pintadas a cal, ya amarillentas, y solo la luz cenital de una buhardilla muy amplia, podía transmitir tanto una sensación de intimidad –en las escenas con los músicos en playback– como de claustrofobia –durante la performance de danza contemporánea.

Grabando con las artistas, se le pidió a la operadora de cámara, Esperanza Jiménez, que se moviese constantemente, acercándose y alejándose, privilegiando primeros planos y planos detalles. Este mismo

patrón de grabación se repitió en exteriores y en interiores. La segunda parte a grabar fue el baile saharauí, también en exteriores. Mesmo no siendo bailarina de profesión, para Basma Moulay era importante aparecer bailando con traje tradicional:

Para nosotras de la juventud saharauí es normal hablar o hacer una performance allí donde te encuentras, es parte de tu día a día. Piensa que los saharauís usamos cualquier medio que se nos facilita para dar visibilidad o voz a nuestra causa, [yo] he pisado televisión, radio, prensa... Quizás la naturalidad viene también de que crees en lo que defiendes y sabes que sea cual fuera el medio que estás usando, es un altavoz. En este caso también contaba con un espacio de confianza que me permitía ser yo misma con mi cultura. [...] En mi día a día no uso la melfa, pero sí suelo usarla cuando represento a la mujer saharauí, a mi cultura y a mi país. Ponerse la melfa es un ritual en el que dejo de ser yo, la persona de mi día a día, para convertirme en saharauí al 100%. Sé que muchas personas no lo comprenden, pero la melfa [...] dejó paso a un significado religioso, que a mí personalmente no me representa. Pero el significado cultural sí, de alguna forma me da una identidad significativa frente a los demás trajes que portan las mujeres árabes.²⁵

Se siguió con el flamenco. A la bailaora le costó adaptarse a la canción, que efectivamente nada tiene que ver con los ritmos de los palos flamencos. Los gestos y vueltas perentorias tan características del baile tampoco combinaban con Tefla Madlouna, pero Moulay y otros miembros del grupo los consideraban importantes a nivel simbólico. La solución fue grabar gestos, vueltas, palmas y zapateos sueltos, sin música de fondo, tratando de construir paralelos con posturas y elementos visuales que habían emergido anteriormente en la performance de Moulay.

Después de una pausa, pasamos otra vez al interior. Esta vez fue para grabar una de las partes clave del videoclip, la performance de Annika Havlicek. Esta había oído la canción en las semanas anteriores y esbozado algunas ideas performativas en las reuniones y encuentros de preparación, pero nadie se esperaba la intensidad de lo que pasó durante la grabación. Moulay y Romero le habían pedido a la performer de bailar como si estuviera atada por muchas cuerdas, intentando liberarse. Las cuerdas imaginarias pronto se transformaron en una melfa real, gris, que a veces protegía y a veces amarraba el cuerpo de Havlicek:

La melfa se usó como elemento representativo en la performance de Annika, pero también como una herramienta para representar la presión de la niña. La melfa está presente durante todo el videoclip, porque aunque la canción hable de la represión política, a lo largo de los años la melfa también se ha convertido en un elemento de opresión para muchas mujeres saharauís, que no se sienten representadas en la sociedad si no es con ella puesta. Si alguna mujer saharauí ve el vídeo y se siente identificada, o simplemente le produce algún sentimiento, ya sería un logro. Somos muchas las que no usamos este atuendo en nuestro día a día, pero aun así nos sentimos profundamente saharauís: no rechazamos la melfa como elemento de nuestra cultura, pero sí el hecho de que tengamos necesariamente que llevarla para no sentirnos excluidas.²⁶

En el ambiente bastante inhóspito de la cueva, húmedo y con un suelo frío e irregular, quién asistió recuerda que la figura delgada de la bailarina, con sus movimientos convulsos y temblantes, imponían respeto. “Todas permanecemos en silencio todo el tiempo en que Espe estuvo rodando”, escribió en su diario una de las personas presentes, “las chicas que estaban en el otro cuarto de la cueva vistiéndose o maquillándose también se callaron y se acercaron. Espe la seguía con la cámara, sin interrumpir nunca la música, sin pedir ni necesitar indicaciones. Estábamos todas concentradas y tensas, como Annika”.²⁷

La última escena a ser rodada ha sido la de la preparación del té bajo la jaima simbólica construida en el jardín:

Para las saharauís el ritual del té es un espacio de encuentro y charla, de alguna forma ese día me vino la imagen de acabar el vídeo así, le daría significado a la colaboración y convivencia de estas personas tan diferentes la una de la otra. Cuando acabamos de grabar, gente que no habría coincidido si no hubiese sido por esta iniciativa se pone a charlar de cómo les fue la experiencia... porque al final son todas artistas y necesitan dar un significado a lo que están haciendo. Y se me ocurrió la idea de la jaima, que es el lugar sagrado por excelencia de los saharauís. Quería, más que resaltar esa parte cultural de nosotras, que les sirviera a los artistas para conectar con mi cultura y con lo que significa la unidad que se forma alrededor de un vaso de té. Quería que se relajaran y disfrutaran de lo que habíamos hecho juntas.²⁸

La postproducción ha empezado pocos días después del rodaje con el montaje del material filmado. Para realizar esta etapa fundamental de cada producción audiovisual se intentó conciliar la especialización

técnica de la edición audiovisual con un abordaje más colaborativo posible. El editor del vídeo ha organizado los clips por escenas, seleccionando también, en caso de varias tomas, las que son técnicamente mejores. Siguiendo a pie de letra las indicaciones del guion establecido colectivamente, ha identificado los puntos problemáticos –en los que, por ejemplo, si se respetara a pie de letra el guion, se romperían reglas de la gramática del montaje; o simplemente momentos en que el rodaje se aleja del guion inicial. A continuación, ha sincronizado en un clip multicámara las imágenes de las varias tomas de la performance musical en playback, que constituyen la base sobre las que se construyó todo el videoclip. Ha pasado entonces a preparar las otras escenas, dejando varias tomas superpuestas en la línea de tiempo del programa de montaje.

El primer rough cut, o corte en bruto, se ha realizado a partir de este fichero, convocando en el estudio de edición las personas del grupo que querían participar. En particular, en esta fase como en otras ha sido fundamental el aporte de Basma Moulay (imágenes 7 y 8), que trabajando a partir del material organizado por el editor principal, ha marcado de manera determinante la elección entre una toma u otra, la inclusión de imágenes consideradas significativas, la relación entre imágenes y música (a veces por contraste, otras por redundancia), y, por ende, la estructura general del vídeo.

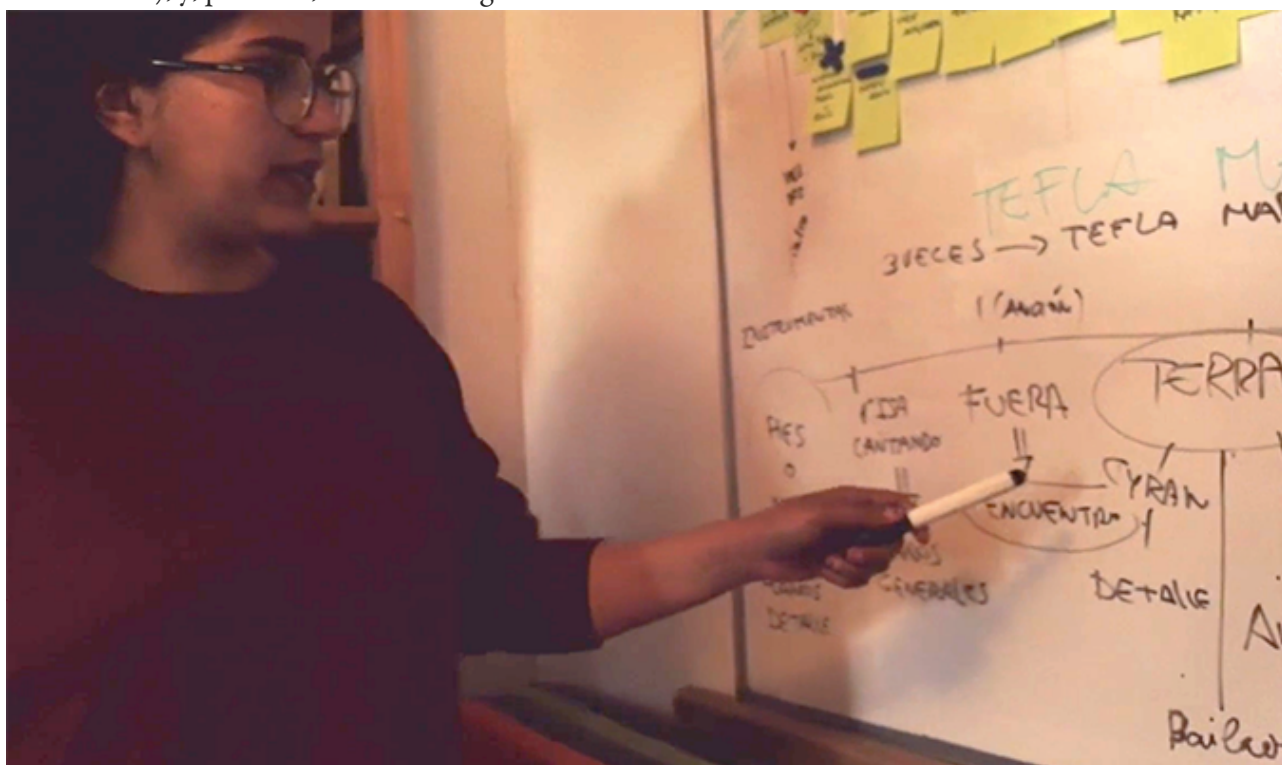


Imagen 7.

Basma Moulay trabajando en la pizarra la estructura del videoclip.

Fuente: D. Ranocchiari



Imagen 8.

Basma Moulay durante la edición mientras busca asonancias entre un fotograma de la performance de Havlicek y un momento específico de la música.

Fuente: D. Ranocchiari

Una vez terminado el corte, se ha circulado a través de un grupo de WhatsApp entre las otras participantes, que han enviado sugerencias de cambio, hasta llegar a una versión definitiva sobre la que se ha realizado el etalonaje digital, los créditos y los subtítulos en español.

Conclusiones

La producción del vídeo musical de Tefla Madlouma ha sido una ocasión de investigación-creación compartida entre diversas personas, saharauis y no saharauis, que se han planteado el doble objetivo de profundizar sus conocimientos de y sus lazos con algunos aspectos de la cultura saharauí desde la diáspora; y de realizar un producto audiovisual que pudiese tener un papel en el debate público sobre el Sahara Occidental. Este último aún no ha sido alcanzado: los dos años más intensos de la pandemia de COVID-19, que han empezado cuando el videoclip estaba en postproducción, han constituido un paréntesis complicado que ha dispersado parte del grupo de trabajo y retrasado hasta la fecha su lanzamiento público.²⁹

Leemos esta experiencia de investigación-creación, que sin duda puede entrar en diálogo también con la bibliografía existente sobre investigación artística (por ej., Hannula et al., 2014), sobre todo como un ejercicio de etnografía colaborativa. Partiendo de las premisas que hemos hecho sobre co-utilidad y transmodalidad (véase apartado “Metodología...”), el dispositivo del videoclip etnográficamente fundamentando se ha revelado particularmente útil para establecer una relación de colaboración fecunda entre sujetos muy diferentes por formación, historia personal, intereses y visión del mundo. Una colaboración que no solo nos ha permitido trabajar juntas en la creación de un vídeo, sino de aprovechar dicha creación para entender mejor los complejos procesos políticos y sociales en los que estamos involucradas como activistas, artistas, mujeres, hombres y etnógrafas que se interesan por los movimientos saharauis. Ha sido, epistemológicamente hablando, una experiencia productiva de construcción compartida de conocimientos encarnados. Cambiar el foco del trabajo colectivo de la escritura de textos académicos o militantes a la co-creación de un vídeo musical nos ha permitido prescindir de modalidades demasiado codificadas de trabajo colectivo, en las que las diferencias, por ejemplo, de capital cultural y

posición social, habrían dificultado un aporte igualitario de parte de todos los miembros del grupo. En algunos casos, hacer etnografía partiendo de procesos creativos y colectivos puede ser una opción metodológica eficaz.

El trabajo que ha culminado en el vídeo se ha movido principalmente sobre dos ejes: un proceso de escucha activa (Álvarez Veinguer, 2022) de las instancias y saberes de las artistas saharauis, sobre todo en España; y un proceso de (re)apropiación de dichos saberes e instancias, que corren el riesgo de perderse cuando un pueblo exiliado como el saharauí hace las cuentas con las dispersiones y reconfiguraciones de la diáspora.

Ambos han sido centrales y complementarios en el proceso de elaboración del videoclip. Pertenece al primer eje el papel jugado por la vertiente más académica de Sahara Soundscapes, con su trabajo sistemático de recolección y catalogación de la información muy dispersa (en archivos familiares, rincones de la Web, en la intimidad de los conversatorios con decenas de mujeres en los campamentos y en diferentes ciudades de España) sobre el papel de las mujeres en la música saharauí. Pero los hallazgos, los documentos y las reflexiones que han suscitado, lejos de quedarse encerrados en un despacho de universidad, han constituido el punto de partida de los debates colectivos entre las integrantes del grupo de trabajo que han nutrido constantemente el proyecto del vídeo. El uso escénico del tebal como eje simbólico de la resiliencia femenina, silenciosa pero presente; el “salto” de la guitarra eléctrica a la viola caipira, nacido de una asociación tímbrica y sociocultural entre dos contextos objetivamente lejanos; y el papel de la melfa en la performance de danza contemporánea, son algunos ejemplos de cómo la investigación académica del Sahara Soundscapes (y de su archivo digital) ha revertido de manera directa en la realización de un producto para-etnográfico cual es este videoclip.

Todo el proceso creativo ha constituido de por sí una ocasión para construir conocimiento nuevo y encarnado sobre el papel de las mujeres y de su música en la cultura saharauí. Operando desde la diáspora y en un contexto intercultural como el del Sahara Soundscapes, las personas que integramos el grupo – independientemente de nuestra proveniencia e historia personal– hemos trabajado no sólo sobre lo que ha emergido en los conversatorios y debates fundamentados en los materiales de investigación, sino haciendo interactuar dichos materiales con nuestras vivencias personales. El caso de Basma Moulay es particularmente significativo al respecto.

Todo el proceso ha constituido un contexto extremadamente rico de reflexión colectiva basada no solo en una escucha “pasiva” de la música saharauí, sino en su reinterpretación desde los puntos de vista peculiares de las personas implicadas en el proyecto y de sus trayectos vitales. Un trabajo también personal, de construcción de conexiones emocionales, además de racionales, con los modos de una memoria colectiva marcada por el exilio y la opresión. “Es necesario que la gente conozca esta cultura a través de la música y también es necesario que los mismos saharauis estemos al tanto de nuestra cultura, ya que al habernos criado en la diáspora desconocemos varios aspectos”, advirtió en una ocasión Habiba Salama, una activista saharauí residente en España desde hace más de quince años.³⁰ Si es verdad que “la música popular da forma a la memoria colectiva que organiza nuestro sentido del tiempo” (Frith, 2001, p. 8), en este caso lo que se intentó hacer es manifestar, a través del plano visual, aspectos de esta memoria que habrían quedado escondidos entre los pliegues sonoros de una canción.

Agradecimientos

En memoria de Mariem Hassan (1958-2015), الله يرحمها

Bibliografía

- Álvarez Veinguer, A. (2022). Aprender a escuchar, más allá de la palabra. Experimentaciones a partir de la etnografía colaborativa. *Aposta*, 92, 8-24.
- Bates, E. (2012). Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363-395.
- Dietz, G., y Álvarez Veinguer, A. (2015). Doubly Reflexive Ethnography for Collaborative Research in the Anthropology of Education. En P. Smeyers et al. (Eds.) *International Handbook of Interpretation in Educational Research* (pp. 653-675). Berlín: Springer.
- Duarte, A. J. (2015). A paisagem cantada como repositório de memória e potenciadora de novas paisagens: o caso da música raiz no Sul de Minas. *El oído pensante*, 3(1), 1-21.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- Frith, S., Goodwin, A., y Grossberg, L. (Eds.). (1993). *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London: Routledge.
- García, M. A. (2020). Todo es archivo en la web. Reflexiones en torno a la búsqueda y descarga de música. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 31.
- Giménez Amorós, L. (2013a). Comercialización de la música saharai en el mundo occidental a través de Nubenegra (Madrid, 1998-2011). *Resonancias*, 33, 147-166.
- Giménez Amorós, L. (2013b). Desert blues: la guitarra en la música saharai. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 22(4).
- Giménez Amorós, L. (2015). Azawan: Precolonial Musical Culture and Saharawi Nationalism in the Refugee Camps of the Hamada Desert in Algeria. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 10(1), 31-51.
- Giménez Amorós, L. (2020). Beyond Nationhood: Haul Music from a postcolonial perspective in Western Sahara and Mauritania. *African Music*, 11(2).
- Goldberg, M. K. (2022). *Sonidos negros: sobre la negritud del flamenco* (Vol. 11). Granada: Libargo editorial.
- Haidar, L. (2007). *Cuentos saharais. Traducción y aproximación a los cuentos de animales*. Madrid: Ediciones Idea.
- Haidar, L. (2013). *Tres amores árabes, aproximación al amor en Al-Ándalus, Marruecos y el Sáhara Occidental*. Madrid: Ediciones Idea.
- Hannula, M., Suoranta, J. y Vaden, T. (2014). *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*. Gothenburg: University of Gothenburg.
- Hassan, M. (2010). *Shouka* (Álbum). Nubenegra.
- Holmes, D. R. y Marcus, G. E. (2008). Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1, 81-101.
- Infante, B. (2010 [1929-33]). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Illescas, J. E. (2015). *La Dictadura del Videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Israel, N. (2000). *Outlandish. Writing Between Exile and Diaspora*. California: Stanford University Press.

- Jirsa, T. y Korsgaard, M. B. (2019). The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration. *Music, Sound and the Moving Image*, 13(2), 111-122.
- Korsgaard, M. (2019). *Music Video After MTV*. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music. London: Routledge.
- Lassiter, L. E. (2005). *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Machin-Autenrieth, M. (2020). The Musical Bridge. Intercultural Regionalism and the Immigration Challenge in Contemporary Andalusia. *Genealogy*, 4(5), 1-19.
- Manuel, A. (2010). *La huella morisca*. Córdoba: Almúzara.
- Manuel, A. (2018). *Flamenco: Arqueología de lo jondo*. Córdoba: Almúzara.
- Mercer, J. (1976). *Spanish Sahara*. London: Allen and Unwin.
- Miguel, A.F., Ranocchiari, D. y Sardo, S. (2020). Prácticas de investigación compartida en música. Tentativas y desafíos desde Portugal. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 357-382.
- Mourão, R. (2014). *Ensaio de artivismo. Vídeo e performance*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Oliveira, A., Baba, J., A.S.O.M., Contreras Rodríguez, E., Domínguez, M., y Pérez Rivera, L. (2016). *Haul, música saharai*. Madrid: Turpin Editores.
- RAE. (2020). *Informe de la Real Academia Española sobre el lenguaje inclusivo y cuestiones conexas*. Madrid: Real Academia Española.
- Raposo, P. (2015). “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12.
- Rappaport, J. (2008). Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation. *Collaborative Anthropologies*, 1(1), 1-31.
- Romero Luque, J.M. (2023). Sahara soundscapes. Tras las sendas del tebal. Entre la etnografía compartida, las prácticas artivistas femeninas y el archivo digital. Granada: Universidad de Granada. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/10481/83395>
- Rouch, J. (Dir.). (1958). *Moi, un noir*. Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (Dir.). (1967). *Jaguar*. Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography* (S. Feld, Ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sardo, S. (2017). Shared Research Practices on and about Music: Toward Decolonizing Colonial Ethnomusicology. En J. Martí y S. Revilla Gútiérrez (Eds.). *Making Music, Making Society*. Cambridge: Cambridge Scholars.
- Van Breda, A. (2018). A Critical Review of Resilience Theory and its Relevance for Social Work. *Social Work*, 54(1)1, 1-18.
- Vara, A. S. (2020). Habita donde pisas: Una aproximación hacia el habitar vernáculo en las cuevas de Granada. *Antropología Experimental*, (20), 53-72.
- Vilela, I. (2017). Caipira: cultura, resistência e enraizamento. *Estudos Avançados*, 31(4), 267-282.

Notas

1 Tefla Madlouma (Una niña agredida) pertenece al álbum de M. Hassan Shouka (2010). “Shouka” significa espina en hassanya, la variante del árabe magrebí hablada por las saharauis. Hace alusión al agujón que tiene clavado el pueblo saharai desplazado de sus tierras. La cantante denuncia, bajo los ritmos del haul (estilo musical saharai conocido también como “blues del desierto”), el maltrato sufrido por este pueblo a lo largo de la historia de su exilio.

2 En este texto, a pesar de las recomendaciones de la Real Academia Española (RAE 2020, p.5) donde se indica: “la expresión lenguaje inclusivo se aplica también a los términos en masculino que incluyen claramente en su referencia a hombres y mujeres cuando el contexto deja suficientemente claro que ello es así, de acuerdo con la

conciencia lingüística de los hispanohablantes y con la estructura gramatical y léxica”. Preferimos aplicar los términos en femenino mayoritariamente (exceptuando notas literales), para incluir en su referencia a mujeres y hombres.

3 Las saharauis son las personas que habitan el Sáhara Occidental, un territorio que ha sido colonia española entre 1884 y 1975 (la llamada Provincia 53). Al retirarse España, este ha sido ocupado por Marruecos y hoy en día, tras 47 años de la que la ONU ha reconocido como una ocupación ilegal, el pueblo saharauí sigue viviendo precariamente en campamentos o en el exilio.

4 Según Israel (2000), el término “diáspora” indica la dispersión de un grupo de personas desplazadas de su territorio de origen a tierras extranjeras e implica una idea de proyectualidad y reinención en el nuevo contexto. Queda implícito el hecho de que no hay un lugar al que volver –ya no existe. Por lo contrario, “exilio” indica el hecho de haber sido obligadas a dejar un determinado lugar con un determinado acto político o de fuerza (por ejemplo, por una dictadura o una ocupación militar). En este sentido, una persona exiliada siempre espera poder volver un día a casa: una casa que aún está allí. Como la mayoría de las personas saharauis que hemos conocido, en este texto utilizamos ambos términos, privilegiando “exilio” cuando aludimos al alejamiento forzoso del Sahara Occidental (y la esperanza proyectual de, un día, poder volver), y “diáspora” cuando hablamos de la necesidad de las saharauis exiliadas de rehacer sus vidas en los nuevos contextos en los que residen.

5 Entre ellas, destacamos los talleres de música saharauí (tebal y bailes saharauí), los conversatorios “intersaberes en femenino”, algunas exposiciones interactivas, y la grabación de sesiones sonoras “Sahara Soundscapes Sessions” (Harbu Atahrir, Estudio El Mottlani/Ali Seidah, y otras).

6 Transliterado también como tbal o tobal.

7 Vadiya Chein, probablemente la más importante instrumentista de tebal en actividad, explicó y mostró su técnica con dos y tres tebales en conversatorios que ha tenido con Jara Romero. Además, mostró cómo utilizar palos de madera para percutir tanto el parche como los laterales del instrumento.

8 No hemos encontrado información fiable sobre el repertorio de estas laylas tradicionales de época precolonial (anterior a 1884).

9 Conversatorios con Tarba Beibo, Jayetu Lama, Drebaba, Ali Seidah, Yslem Hijo del Desierto, Ali Mohamed y otras artistas.

10 A veces llamado “guitarra saharauí”, es un cordófono de cuerda pulsada, de la familia del laúd.

11 Información sacada de “Mujeres saharauis en la diáspora”, ponencia presentada por Aichetu Hama y Habiba Salama en el I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes, 25-27 febrero 2019, Fundación Euroárabe, Granada.

12 “Sahara Soundscapes tras las sendas del tebal. Entre la etnografía compartida, las prácticas artivistas femeninas y el archivo digital”, doctorado en Estudios Migratorios de la Universidad de Granada.

13 Esta colaboración se ha realizado concretamente con la Prof. Silvia Acid Carrillo y el Prof. Juan Manuel Fernández Luna, y sus estudiantes F.J. Fernández Muelas y Daniel Gea.

14 Una parte del proyecto se ha llevado a cabo durante la pandemia de COVID-19, dificultando en varias ocasiones la realización de las sesiones de trabajo colaborativo. Se hace aquí referencia al diseño metodológico previsto, sin entrar en detalles respecto a las ocasiones en que ha tenido que reajustarse para cumplir con las restricciones vigentes.

15 I Encuentro Internacional Sahara Soundscapes, 25-27 febrero 2019, Fundación Euroárabe, Granada.

16 Junto a Mariem Hassan, otra de las grandes artistas del pueblo saharauí experta en la danza saharauí y el toque del tebal, que aportó desde el primer momento a Sahara Soundscapes su sabiduría y memoria.

17 Conversatorio de Jara Romero con Basma Moulay, noviembre 2020.

18 Grito característico que realizan las mujeres saharauis en los diversos rituales sociales-festivos, y en canciones y conciertos.

19 Diario de campo 2020.

20 Profesor Titular de la Universidad de Granada, Departamento de Traducción e Interpretación, Larosi Haidar Atik ha investigado sobre la traducción y la cultura saharauí desde diferentes perspectivas. Destacamos: Cuentos saharauis. Traducción y aproximación a los cuentos de animales (2007), Tres amores árabes, aproximación al amor en Al-Ándalus, Marruecos y el Sáhara Occidental (2013), que contiene un capítulo sobre poesía femenina saharauí, y la edición del primer compendio de geografía del Sáhara Occidental escrito en árabe por un saharauí (Buchar, 2016).

21 Sobre todo de la mano de Ivan Vilela, profesor de la Universidade de São Paulo e investigador del proyecto Atlas de la Universidade de Aveiro (<http://atlanticosensivel.web.ua.pt/>).

22 Conversación de Dario Ranocchiari con Cyran Costa, 16 octubre 2021.

23 Grabación realizada por Dario Ranocchiari y post producida por Chustudio Productions.

- 24 Según conversaciones tenidas con un comerciante de tambores entre Etiopía y España, se trata de un tambor jimma de origen amhara. Tiene 26 cm de diámetro y, como el tebal, contiene unas piedrecitas.
- 25 Conversación de Dario Ranocchiari con Basma Moulay, 20 diciembre 2021.
- 26 Conversación de Dario Ranocchiari con Basma Moulay, 20 diciembre 2021.
- 27 Dario Ranocchiari, diario de campo.
- 28 Conversación de Dario Ranocchiari con Basma Moulay, 20 diciembre 2021.
- 29 Hasta ahora, el videoclip ha circulado exclusivamente por canales internos a la comunidad saharai, y ha sido proyectado públicamente solo en dos ocasiones: el Certamen Decortoán Jaén 2022 y el Congreso SIBE+2021 (Universidade de Aveiro, Portugal, octubre 2021).
- 30 Conversatorio con Habiba Salama, noviembre 2017.